

EL MECANISMO DE LA MEMORIA EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE STENDHAL

JUAN BRAVO CASTILLO

Universidad de Castilla-La Mancha

Adentrarse en la génesis del pensamiento stendhaliano, ver cómo funciona su mente a la hora de rememorar los hechos más significativos de su infancia, siempre resulta una tarea hartamente sugestiva. El primer interrogante que surge al entrar en contacto con la *Vie de Henry Brulard*, por ejemplo, es si la técnica narrativa empleada por Stendhal en este libro forma parte de un método preciso, concreto y sistemático, o si por el contrario tal obra sería escrita un tanto al azar, conforme brotaban las imágenes del ayer. Es decir, ¿existe una sistematización previa en lo concerniente a la metodología narrativa, o impera la improvisación, con todo lo que esto supone de espontaneidad, sinceridad y falta de artificio?

Para responder con propiedad a esta cuestión, lo primero que conviene dilucidar es si estamos ante una obra más o menos acabada o ante un simple borrador. Para Martineau, la *Vie de Henry Brulard* no es sino un esbozo de lo que podría haber sido la futura gran obra ya concluida (1951:488); reconoce, no obstante, que tales circunstancias aumentan considerablemente su atractivo, ya que, gracias a esa carencia, disponemos hoy día de un manuscrito que no sólo nos aporta datos esenciales acerca de la vida de Henri Beyle y acerca de las pautas de su conducta, sino que también nos muestra —caso inédito hasta aquel entonces— al narrador gestando su propia obra, buceando una y otra vez en las imágenes del pasado y saliendo de vez en cuando al exterior, lo que le permite ese ir y venir constante, abarcando además otros muchísimos eventos vividos con posterioridad al acontecimiento puntual narrado.

Por el contrario, Philippe Lejeune considera que la *Vie de Henry Brulard* tiene muy poco de borrador o esbozo (1976:32). Según Lejeune, lo que Stendhal pretendía llevar a cabo no era precisamente una autobiografía ya acabada al modo de Rousseau, sino una autobiografía en proceso de elaboración, presentarla no como un producto terminado, sino como un acto (1976:33). Para él, el desorden aparente, las repeticiones, el vaivén incesante del croquis a la escritura, de la historia al comentario, la progresión en línea quebrada, todo eso forma parte de un estilo, de un proyecto deliberadamente decidido *a priori*, en el nombre de lo que se podría llamar la autenticidad (1976:33). Todo ocurre como si, fiel a su estética del punto de vista estrictamente actorial, Stendhal se hubiera visto inducido en su autobiografía no sólo a no decir de su héroe más que lo que éste había percibido y pensado, sino también a no decir más que aquello de lo que él mismo se acordaba.

Otra segunda cuestión previa a todo análisis en profundidad del mecanismo de la memoria en Stendhal, es la de saber si sus manuscritos —tanto la *Vie de Henry Brulard* como los *Souvenirs d'égotisme* e incluso su *Journal* y demás esbozos autobiográficos— fueron escritos al primer trazo o no. En este punto existe la casi total unanimidad de que, efectivamente, Stendhal dejó discurrir su pluma sin demasiadas preocupaciones de naturaleza estética¹. Existen además las anotaciones garabateadas al margen de los manuscritos por el propio autor, gracias a las cuales conocemos multitud de detalles, datos sobre el número de páginas redactadas cada día; anotaciones que no tienen nada de artificioso y que nadie ha puesto seriamente en tela de juicio.

Ahora bien, dejando a un lado ambas cuestiones preliminares, hemos de reconocer que, estemos ante un simple borrador o ante una obra prácticamente acabada, escrita o no con escasas preocupaciones de carácter técnico, la *Vie de Henry Brulard* —como corpus básico de la autobiografía stendhaliana— contiene una serie de rasgos singulares que la convierten en obra avanzada sobre su tiempo y que incluso plasma con nitidez el mecanismo de su propia génesis.

Veamos, pues, cómo procedió Beyle a la hora de elaborar este libro consagrado a su niñez y a su primera juventud. Cada vez que se sentaba a la mesa, Stendhal partía, por lo general, de un ensueño vago, sin saber exactamente lo que iba a hacer, por dónde iba a comenzar y sin tener idea de los hallazgos que su mente iba a efectuar al hilo de la escritura. Un proceso semejante, en suma, a la sesión en la clínica de un psicoanalista. A lo sumo se lanzaba a la «aventura» con el previo acopio de unas cuantas imágenes latentes en su memoria²; y a partir de ahí, el laboratorio de su cerebro entraba en actividad. Esta ensoñación vaga, indeterminada, y sus hallazgos engendraban una nueva ensoñación más precisa

1 Autores como R. Fernández, P. Arbelet, E. Abravanel, V. Del Litto, Ph. Lejeune y H. Martineau, se muestran unánimes a este respecto. H. Martineau, por ejemplo, aludiendo a ese modo de operar de Stendhal, escribe lo siguiente: «Si Beyle n'a pas plus rien ajouté à son manuscrit, ni durant les trois années qu'il passa à Paris, ni à son retour à Civitavecchia, du moins pendant les quatre mois que dura sa fièvre de composition l'avait-il relu plus d'une fois. Il revoyait d'ordinaire ce qu'il avait écrit la veille avant de reprendre chaque jour son récit. Aussi a-t-il souvent surchargé son texte. Et comme il avait noté dès le début: «peut-être en ne corrigeant pas ce premier jet parviendrai-je à ne pas mentir par vanité», il n'effaça jamais rien ou presque» (1951:488).

2 Por su interés, traemos a colación el análisis que Michel Crouzet —«Ecriture et autobiographie dans la Vie de Henry Brulard»— realiza al respecto: «D'abord Stendhal se donne à titre de prévision, et de provision, des réserves de souvenirs, qui forment des sortes de grappes; ensuite il associe les éléments du passé à une série de centres qu'il s'efforce surtout vers la fin d'épuiser. Ainsi le moment de la première enfance, et ceci dès l'évocation des premiers méfaits, est saisi par une suite de relations: Brulard ne peut se retrouver qu'en accrochant son passé aux grandes personnes, comme s'il n'avait été qu'à propos d'elles, celles du moins qui lui ont offert un support positif d'identité. Ainsi son grand-père, son oncle, sa mère, fort peu, il est vrai, sa tante Gagnon, qui est à la fois l'oracle et la mauvaise conscience de la famille; puis viennent pour l'enfant les «époques», celles qu'il a lui-même jadis découpées comme étant son histoire, telle que les grandes personnes encore, la faisaient, c'est la «tyrannie Raillane», «l'époque Amar et Merlino», le «siège de Lyon», époque de Lambert, puis du dessin. Là change le mode de réunion donc d'association des souvenirs: acquérant plus d'indépendance, Brulard tandis que dans son histoire s'effacent les grands, successivement (sauf la tante) reniés et disqualifiés, va vivre au rythme de ses «passions», études, amours; enfin dans la partie terminale il semble que Brulard organise sa vie selon les événements non plus subis de loin et d'en bas, mais vus et vécus en participant. Tel serait le glissement du plan, c'est-à-dire de la vision du passé, qui serait alors étrangement calquée sur la vision de l'enfant lui-même: le récit grandit avec lui. C'est que Stendhal veut s'en tenir non à un savoir de son passé, mais à sa résurrection» (1976:60).

pero no menos prolongada. Comenzaba entonces a evocar, en una especie de delirio al que a menudo permanecía ajena su voluntad, imágenes flotantes de antaño. Dichas imágenes, por lo general, aparecían incompletas, como esos fragmentos de frescos que brotan bajo la piqueta de los demolidores. Entonces el analista concentraba su atención en ellos y veía surgir alrededor, poco a poco, nuevos fragmentos hasta entonces sumidos en el olvido, que venían a unirse a los anteriores, y cuya emersión constituía lógicamente para él un motivo de alborozo.

Cada vez que, al hilo de los acontecimientos, Stendhal analiza lo que subsiste del pasado en su memoria, por lo general emplea esa misma metáfora del fresco deteriorado por los años, y del que diversas fracciones han permanecido milagrosamente intactas en medio de vastos espacios borrados o semiborrados. En el capítulo XIII de la *Vie de Henry Brulard*, por ejemplo, antes de iniciar la narración de su idílico viaje a Les Échelles, el narrador interrumpe el relato haciendo esta interesante declaración metodológica:

«En écrivant ma vie en 1835, j'y fais bien des découvertes, ces découvertes sont de deux espèces: d'abord, 1^o ce sont de grands morceaux de fresque sur un mur qui depuis longtemps oubliés apparaissent tout à coup, et à côté de ces morceaux bien conservés sont comme je l'ai dit plusieurs fois de grands espaces où l'on ne voit que la brique du mur. L'éparvèrage, le crépi sur lequel la fresque était peinte est tombé, et la fresque est à jamais perdue» (1955:113-114).

Ya anteriormente, en el capítulo XI, al aludir a uno de sus frecuentes altercados con su tía Séraphie, viéndose incapaz de aportar las necesarias precisiones al respecto, había recurrido a idéntica metáfora:

«A côté des images les plus claires je trouve des *manques* dans ce souvenir, c'est comme une fresque dont de grands morceaux seraient tombés» (1955: 102).

Y aún habrá de volver a esa misma imagen del fresco en dos ocasiones, la primera en el capítulo XVII: «C'est toujours comme les fresques du (Campo Santo) de Pise où l'on aperçoit fort bien un bras, et le morceau d'à côté qui représentait la tête est tombé» (1955:157); y la segunda, al constatar que su mente no alcanza a dar cuenta de cómo logró aproximarse por primera vez a su admirado profesor Gros: «Je ne sais comment moi, si timide, je me rapprochai de M. Gros. (La fresque est tombée en cet endroit et je ne serais qu'un plat romancier, comme Don Rugiero Caetani, si j'entreprenais d'y suppléer)» (1955:302-303).

Béatrice Didier (1973:17) incide en este rasgo peculiar de la memoria de Beyle y en la sinceridad puesta de manifiesto a la hora de reconocer semejante deficiencia y transmitírsela al lector por medio de tan precisa metáfora: «Ce qui est frappant dans le souvenir stendhalien, c'est ce contraste entre l'extrême netteté, la minutie, le caractère photographique des images, et puis les brusques «trous de mémoire», les manques, et souvent au moment le plus pathétique, le plus important. Ainsi dans la scène abominable où la tante Séraphie s'élance contre le jeune Beyle, tandis que celui-ci s'empare d'une chaise pour tenir l'ennemi à

distance. Stendhal revoit exactement le lieu de la bataille, et il en fait un croquis; mais comment la scène se terminera-t-elle?»³.

Martineau compara el funcionamiento de la memoria de Stendhal con el quehacer de los prospectores de las regiones submarinas, que no saben de antemano lo que van a sacar a la luz en el curso de su exploración (1951: 495). Para Stendhal, lo fundamental era hacer aflorar a la superficie de su conciencia las impresiones profundas, sepultadas por el farrago de los años, y que, por supuesto, él mismo daba por irremediablemente perdidas; de ahí el deleite, y hasta el asombro que experimenta cada vez que ve brotar ante sus ojos uno de esos destellos de su infancia sepultados en su subconsciente. Eran fantasías de la memoria que le dejaban atónito y que él anotaba con toda meticulosidad.

Lejeune, de un modo parecido a Martineau, compara el mecanismo de la memoria stendhaliana con el método de trabajo de un arqueólogo: «Le récit autobiographique tel qu'il le pratique serait plutôt l'équivalent du journal de fouilles que tiennent les archéologues: l'ordre fondamental est celui de l'enquête, la méthode consiste à rapporter scrupuleusement l'endroit, l'heure de chaque trouvaille, l'état de l'objet» (1976:33). Sin embargo —y es el mismo Lejeune quien lo advierte— Stendhal en ningún momento actúa como ciertos arqueólogos que realizan abusivamente todo tipo de «reconstituciones» para rellenar los espacios borrados por el tiempo (tal era el método de Rousseau). Tampoco aspira a ofrecer al lector una simple reproducción de los trozos restantes, deslavazados y discontinuos. En lugar de visitar un museo —hablando metafóricamente—, Stendhal nos asocia al trabajo en la cantera de excavación, es decir, al trabajo de investigación y búsqueda. Un objeto no tiene en absoluto el mismo sentido ni el mismo valor cuando aflora a la superficie, o cuando lo desprenden de los grumos de tierra, que ya limpio y emplazado bajo la campana de cristal en la vitrina de un museo.

Y, al igual que los arqueólogos dividen primero el terreno en cuadrados y luego los van explorando uno por uno, Stendhal, empleando un método similar, escribe sistemáticamente a tantas páginas por día⁴, sin ideas preconcebidas, seguro ya de que la práctica, el gesto de la escritura acabarán por hacer surgir antes o después algo inédito e inesperado, de la misma manera que, delante de un cuadro de arcilla, nunca se sabe lo que vamos a encontrar al excavar. Lo esencial, sin embargo, para encontrar algo es elegir bien el emplazamiento, y eso Stendhal lo hace a la perfección. Como muy bien apunta Michel Crouzet: «Dans d'autres autobiographies, on voit une mémoire qui écrit; ici, c'est un écriture qui, a force d'écrire, se souvient» (1976:60).

Por lo que se refiere a la calidad y a las características de estas imágenes extraídas de manera tan original, es el propio narrador quien nos advierte que, si bien son por lo general

3 Idéntica ruptura del flujo de la memoria se observa en el episodio del duelo, en la época de la Escuela Central (capítulo XXXII). La marcha hacia el lugar del duelo, la persecución de los compañeros, todo eso está perfectamente conservado en la memoria, e incluso se apoya en numerosos croquis. Y luego, de pronto, justo en el momento en que los dos adversarios se disponen a tirar, el recuerdo se torna increíblemente vago: «Je ne sais comment on ne fit pas feu. Probablement les témoins n'avaient pas chargé les pistolets. Il me semble que je n'eus pas à viser» (1955:269). Se podrían traer a colación otros ejemplos: el de la conspiración contra el Arbol de la Fraternidad (capítulo XXXIII): «L'inscription avait plusieurs lignes et je n'en ai pareillement aucune mémoire, quoique ce fût contre elle que je conspirai» (1955:286).

4 Este mismo método es el que Stendhal aconseja a su amigo Domenico Di Fiori (*Correspondance*, T. III, p. 345, 14 septembre 1831).

nítidas y vivaces, casi siempre aparecen descosidas, como desflecadas, y lo que es peor, carecen de fecha y de fisonomía: «Je ne puis voir la physionomie des choses, je n'ai que ma mémoire d'enfant. Je vois une suite d'images fort nettes mais sans physionomie autre que celles qu'elles eurent à mon égard» (1955:157).

Como todos los memorialistas que pretenden reconstruir su vida pasada, Stendhal escribe bastantes años después de acaecidos los acontecimientos que intenta narrar, por eso —y él mismo acaba reconociéndolo—, por muy buena que fuera su memoria, lo único que logra captar en toda la plenitud de su frescura son las sensaciones de antaño. El propio Duhamel, empeñado en un esfuerzo semejante, nos hace un siglo más tarde la siguiente revelación: Les circonstances exactes de ma vie enfantine s'effacent un peu plus chaque jour. Ce qui ne s'efface guère, ce sont les états d'âme, les élans, les colères, les humiliations, les nostalgies, les détresses, les hontes» (1962:86). Se puede decir que lo fundamental de Beyle es esa memoria del sentimiento que era nota característica de la filosofía de Maine de Biran. También sabemos cómo Marcel Proust⁵, a su vez, recurrirá a este singular tipo de memoria y, partiendo de las ideas de Bergson, sabrá extraer de ella, en su búsqueda del tiempo perdido, un universo sin parangón rico en matices y sugerencias.

El propio Stendhal reconoce varias veces en la *Vie de Henry Brulard* ese rasgo preciso de su memoria, dando fe de él y casi exhibiéndolo como única tarjeta de autenticidad: «... je n'ai de prétentions à la véracité qu'en ce qui touche *mes sentiments*, quant aux faits j'ai toujours eu peu de mémoire» (1955:100). Confesión en la que reincidirá varias veces, y que viene a ser muestra palpable de la progresiva pérdida del optimismo del que había partido a la hora de emprender el retorno a su infancia, y del humilde reconocimiento de las limitaciones de su mente. Y así, por ejemplo, en el capítulo XXXIV, escribirá: «Je n'ai pas grande confiance au fond dans tous les jugements dont j'ai rempli les 536 pages précédentes. Il n'y a de sûrement vrai que les sensations» (1955:296).

Pero, del mismo modo que las imágenes afloraban en su mente nítidas, pero a manera de flashes, desgajadas unas de otras, sin fecha y sin fisonomía, algo semejante estaba ocurriendo con esas sensaciones que fluían y fluían, diáfanas, como si hubieran sido experimentadas el día anterior, mas casi siempre inclasificables y desordenadas. Llega un instante en el capítulo VIII, en el que Stendhal —o Brulard— toma plena conciencia de este problema e interrumpe la narración de los hechos más sobresalientes de su vida acaecidos allá por los años 1793 y 1794, para hacernos la siguiente precisión: «Peut-être j'avance un peu les choses à mon égard et j'attribue à sept ou huit ans les sentiments que j'eus à neuf ou dix. Il est impossible pour moi de distinguer sur les sentiments de deux époques contiguës» (1955:66).

Y es que Stendhal, conforme avanza en su autobiografía, constata las múltiples dificultades que conlleva su empresa y la casi imposibilidad de llevarla a buen puerto tan sólo con el recurso de la memoria voluntaria como instrumento casi exclusivo de reconstrucción del pasado, y todo ello sin caer, además, en las múltiples añagazas de su imaginación desbordante; así lo confirma Arbelet: «En fait, Beyle avait trop d'imagination, et trop de sensibilité,

5 Proust sistematizará lo que para Stendhal tan sólo fue una intuición pasajera; el autor de la *Vie de Henry Brulard* se hallaba aún demasiado cerca del racionalismo dieciochesco y demasiado ajeno al sensualismo proustiano para sospechar hasta dónde se podía llegar en la recuperación del tiempo perdido.

pour que sa mémoire fût bien sûre. Aussi les erreurs de Henry Brulard sont-elles pour la plupart des illusions romanesques» (1945:XIV). Stendhal advierte, por ejemplo, que es precisamente en los momentos de su vida en que ha sentido intensamente cuando su memoria más le falla, justificando de ese modo las frecuentes lagunas que aparecen en los instantes decisivos de su historia; en el capítulo X, nos dice a este respecto: «Je n'ai aucune mémoire des époques ou des moments où j'ai senti trop vivement» (1955:88); y más adelante: «Le trouble extrême chez moi détruit la mémoire» (1955:339); y al final de su inacabada autobiografía: «La violence de la timidité et de la sensation a tué absolument le *souvenir*» (1955:380).

Y si a esta grave deficiencia de su temperamento añadimos otra nueva trampa, aún más aleposa, puesta asimismo de manifiesto por Beyle, cual es la superposición de imágenes en el recuerdo, veremos hasta qué punto resulta difícil dar cuenta del pasado de una manera sistemática y hasta qué punto Beyle fue consciente de las enormes dificultades que implica su intento. Tres son las modalidades de imágenes superpuestas con las que ha de habérselas la memoria de Stendhal —y cualquier otra que intente reconstruir el propio pasado de un modo parecido a él— en su *Vie de Henry Brulard*:

1º. En el primer caso, el más frecuente, el recuerdo primitivo queda borrado y suplantado, como en un palimpsesto, por otro posterior de características semejantes: «Si je me figure un peu la physionomie de mon excellent grand-père —dice, por ejemplo, Stendhal en el capítulo VII—, c'est à cause de la visite que je lui fis quand j'étais déjà auditeur ou adjoint aux com(missaires des guerres)» (1955:65); y más adelante —capítulo XXXVI—: «Est-il besoin d'avertir que j'esquisse le caractère de ces personnages tel que je les ai vus depuis? Le trait définitif, qui me semble vrai, m'a fait oublier tous les traits antérieurs (terme de dessin)» (1955:314).

2º. En el segundo caso es un relato escuchado posteriormente acerca del acontecimiento en cuestión lo que se superpone al recuerdo primitivo: «Je me figure l'événement —escribe Stendhal a propósito de un incidente como consecuencia del cual un asno le propinó sendas coces en el pecho que pudieron poner en peligro su vida—, mais probablement ce n'est pas un souvenir direct, ce n'est que le souvenir de l'image que je me formai de la chose, fort anciennement et à l'époque des premiers récits qu'on m'en fit» (1955:44).

3º. En el tercer caso, se trata de una imagen visual —un grabado o un cuadro— que viene a alterar el recuerdo primitivo, creando la confusión consiguiente en la mente del narrador: je me figure fort bien la descente (du Grand Saint-Bernard) —escribe Stendhal rememorando aquel gran acontecimiento de su adolescencia—. Mais je ne veux pas dissimuler que cinq ou six ans après j'en vis une gravure que je trouvai fort ressemblante, et mon souvenir *n'est plus* que la gravure. C'est le danger d'acheter des gravures des beaux tableaux que l'on voit dans ses voyages. Bientôt la gravure forme tout le souvenir, et détruit le souvenir réel» (1955:378).

Tales son los escollos con los que ha de habérselas la memoria del narrador, escollos que cada vez tornan más arduo y menos gratificante el quehacer de Stendhal, preocupado ante todo de revivir su pasado; de ahí que sus dudas y titubeos, que habían sido frecuentes desde las primeras páginas de su autobiografía, se incrementen conforme avanza en su obra, y a cada paso le vemos vacilar, plasmando, eso sí, tales vacilaciones, como muestra palpable de su autenticidad. Así, por ejemplo, con ocasión del momento estelar del paso de los Alpes,

Stendhal escribe: «Le Premier Consul était-il avec nous? Fût-ce, comme el me semble, pendant que nous étions dans cette plaine sous le fort que le colonel Dufour essaya de l'emporter de vive force? Et que deux sapeurs essayèrent de couper les chaînes du pont-levis? Vis-je entourer de paille les roues des canons, ou bien est-ce le souvenir du récit que je trouve dans ma tête? (1955:382). Y de ahí, igualmente, los gestos de impotencia que surgen un poco por doquier: «Je ne puis pas donner la réalité des faits, je n'en puis présenter que l'ombre», escribe en el capítulo XVI (1955:149); y en el XXXIV: «Excepté le bel uniforme de Cardon, la salle de Fabien et mes tilleuls au fond du jardin à la Guerre, tout le reste ne paraît guère qu'à travers un nuage» (1955:368, 369).

Sin embargo, semejante cúmulo de imágenes desordenadas conforman la materia prima de una de las autobiografías más originales de la literatura europea, una de las experiencias literarias más apasionantes, basada en el ejercicio de una memoria empeñada en recuperar el tiempo perdido a base de disciplina e ingenio, una memoria que no duda, por lo demás, en recurrir a todo cuanto contribuya a favorecer su actividad; de todos estos desencadenantes de la memoria, ninguno más ingenioso que ese vasto conjunto de croquis que siembran el libro. En efecto, Beyle, con esa memoria fotográfica tan precisa, conforme le llegan las imágenes del pasado trata de fijarlas en una serie de croquis y planos de toda índole, gracias a los cuales logra no sólo verificar tal o cual recuerdo, sino ampliarlo hacia el exterior, partiendo de ese «point de vue» H, que es la percepción móvil de la memoria de Henry. De ese modo, Stendhal se constituirá en director de escena —algunas de ellas perfectas—, en las que irán quedando cristalizados los fragmentos del pasado.

Así, gracias al ingente esfuerzo de esa memoria fotográfica, disciplinada e indagatoria, y gracias asimismo a esa peculiar memoria de índole sensitiva, Henri Beyle, después de cinco meses de constantes esfuerzos, irá comprendiendo el porqué de muchos enigmas, de muchos interrogantes, que hasta entonces o bien habían permanecido en estado latente, o bien ni tan siquiera se había planteado, ya que tan sólo eran imágenes mudas en su subconsciente, y desprovistas, por ende, de toda significación. Él mismo lo reconoce en varias ocasiones, especialmente al principio de la obra; en el capítulo V, por ejemplo, el narrador nos dice: toutes mes explications me viennent écrivant ceci, quarante-cinq ans après les événements» (1955:41); y en el capítulo VII: «On conçoit bien que ce n'est qu'aujourd'hui et en y pensant bien que je découvre ces choses» (1955:65); y aún más adelante, en el XIII: «En 1835, je découvre la physionomie et le pourquoi des événements» (1955:114). Y como ejemplo particularmente esclarecedor cita las periódicas visitas de su donjuanesco tío Romain Gagnon a Grenoble hacia 1795 o 1796, después de casarse con Camille Poncet y ya viviendo en Saboya. Henry, a quien durante años ni tan siquiera se le habían pasado por la cabeza los motivos que su tío hubiera podido tener para ello, ahora, al hilo de la narración, deduce la verdad: «Il ne venait (...) que pour voir ses anciennes maîtresses et pour se délasser des Échelles (...) Les élégances de la vie, les jolies femmes gaies, frivoles et bien parées, mon oncle ne pouvait les trouver qu'à Grenoble» (1955:114).

Existe, pues, en la autobiografía stendhaliana todo un intento de reconstitución del pasado apoyado en el lento quehacer de una memoria febril, generadora de avances, hallazgos esporádicos, retrocesos y vacíos que son la auténtica sal de la obra; pero existe asimismo, como hemos visto, una voluntad de coherencia que no se conforma con el mero hecho de desenterrar toda una anecdótica diaria, sino que parte de las percepciones para remontarse

a sus posibles causas. La vida debe y tiene que tener un sentido oculto en el fárrago de lo accesorio; el pasado debe aportar ciertas claves, ciertas fuerzas motrices que den respuesta al interrogante existencial que sirve de punto de arranque a toda auténtica autobiografía.

Un método, pues, el stendhaliano, absolutamente personal y absolutamente honesto, sobre todo en lo que se refiere a su principio de no reconstrucción de los vacíos, o a su empeño de exponer los hechos en estado bruto, según fueran brotando los fragmentos de la sima de su conciencia. Nunca un autobiógrafo había obrado tan severamente, ni siquiera el propio Rousseau, que suple las lagunas de su memoria con hechos que él juzga probables, aunque jamás garantizados, y que en ningún momento pierde de vista el objetivo apologético puesto de manifiesto desde el principio de sus *Confesiones*. Un método, pues, que deja al descubierto las insuficiencias de la autobiografía tal y como se había venido practicando hasta entonces, y aunque en apariencia pueda resultar un rotundo fiasco, si lo juzgamos en función de la pureza de los planteamientos iniciales y del racionalismo de la memoria voluntaria en que por lo general se apoya, el lector advertido no puede pasar por alto que Stendhal, con su insistencia en ahondar en el magma de la conciencia y con su revalorización de la memoria derivada de la sensación, anuncia a Freud y el subconsciente, a Bergson y la memoria involuntaria —una memoria que registraría bajo formas de imagen-recuerdo todos los acontecimientos de nuestra vida cotidiana, a medida que se produjesen, sin olvidar ningún detalle, y asignaría a cada hecho, a cada gesto, su lugar y fecha— y, sobre todo, a Proust y su mundo.

Referencias bibliográficas

- ABRAVANEL, E. (1963): «Stendhal à la recherche du temps perdu». *Stendhal Club*, 20, 296-308.
- ARBELET, P. (1945): *La Jeunesse de Stendhal*. París: Divan.
- CROUZET, M. (1976): «Ecriture et autobiographie dans la Vie de Henry Brulard». En *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Actes du Colloque Interuniversitaire de Grenoble, 50-65. Grenoble: P.U.G.
- DIDIER, B. (1973): *Vie de Henry Brulard, Prologue*. París: Gallimard.
- DUHAMEL, G. (1962): *Inventaire de l'abîme*. París: Gallimard.
- LEJEUNE, Ph. (1976): «Stendhal et les problèmes de l'autobiographie». En *Stendhal et les problèmes de l'autobiographie*. Actes du Colloque Interuniversitaire de Grenoble, 18-37. Grenoble: P.U.G.
- MARTINUEAU, H. (1951): *L'Oeuvre de Stendhal*. París: Albin Michel.
- STENDHAL (1955): *Oeuvres intimes*. Ed. H. Martineau. París: Gallimard, «La Pléiade».
- Todas las citas remiten a esta edición.
- (1968): *Correspondance (1835-1842)*. París: Gallimard. «La Pléiade».