

Memorias de ultratumba: **¿Un posible pleonasma?**

JOSÉ A. MILLÁN ALBA

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Francesa
millanalba@hotmail.com

RESUMEN

En esta obra de Chateaubriand, en la que historia personal e historia de Francia discurren entremezcladas, se asimilan y se fusionan, el estudio de la distribución de la materia narrada muestra algunos de los mecanismos mediante los que referente y referencia se identifican, así como el cometido de mediación con la realidad desempeñado por el nombre propio y la referencia cultural. Primer gran libro de la modernidad vivida como crisis, en este artículo se analizan algunos de los componentes semánticos de la “ruina” y la “muerte”, para pasar a preguntarse por la estructura retórica de su título.

Palabras clave: Chateaubriand, *Memorias de ultratumba*, Autobiografía, Historia, Escritura, Modernidad, Muerte, Semiótica

Mémoires d'outre-tombe: un possible pléonasma?

RÉSUMÉ

Dans cette œuvre de Chateaubriand l'histoire personnelle de l'auteur et l'histoire de la France suivent un processus d'entrecroisement, d'assimilation et de fusion. L'étude de la distribution de la matière racontée montre d'un côté les mécanismes d'identification de référent et de référence, d'un autre, le rôle joué par le nom propre et la référence culturelle. Cet article sur le premier grand livre de la modernité vécue comme crise analyse la sémantique de la “ruine” et de la “mort” et la structure rhétorique du titre.

Mots clés: Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, Autobiographie, Histoire, Écriture, Modernité, Sémiotique

Memoirs from beyond the tomb: a possible pleonasm?

ABSTRACT

In this work of Chateaubriand, in which personal history and history of France appear mingled, assimilated, and fused together, the study of the distribution of the narrative matter shows primarily the process of identification between referent and reference, and the function of the proper noun and the

cultural reference. But these memoirs are also the first great book of the modernity lived as crisis: this article studies also the semantics of “ruin”, of “death”, and the rhetorical structure of the title.

Key words: Chateaubriand, Mémoires d’outre-tombe, Autobiography, History, Writing, Modernity, Semiotics

Je me suis rencontré entre deux siècles, comme au confluent de deux fleuves; j’ai plongé dans leurs eaux troublées, m’éloignant à regret du vieux rivage où je suis né, nageant avec espérance vers une rive inconnue (Chateaubriand, 1951, l. 44, c. 8: 936)

Esta frase, que aparece en la *Conclusión* de las *Memorias de ultratumba*, condensa la trayectoria vital de Chateaubriand. Ese lugar social y temporal constituido por la confluencia de dos ríos y localizado entre la “pena” y la “esperanza”, es propiamente el suyo. Lugar inestable donde los haya, circunscrito a una no demarcación histórica y expresivo de la imposibilidad de delimitar y de integrar un tiempo como propio (“Pourquoi suis-je venu à une époque où j’étais si mal placé?”; 1951, l. 23, c. 3: 923), sujeto a un vacío o a una ausencia fundamental y marcado por la inestabilidad en los acontecimientos y en la propia vida personal, pero que cuenta, sin embargo, con dos principios rectores que todo lo miden: Dios y la muerte. Y con un país por antonomasia, Francia, “pays fatigué (où) les plus grands événements ne sont plus que des drames joués pour notre divertissement: ils occupent le spectateur tant que la toile est levée, et, lorsque le rideau tombe, ils ne laissent qu’un vain souvenir” (*ibid.*, l. 35: 475).

Es éste el punto de observación que adopta Chateaubriand, el de una memoria que se sitúa tras el “telón caído”, o dicho de otro modo, en una perspectiva más allá de la tumba, pues los acontecimientos vividos obligan a ello. Desde ese lugar de ultratumba, es decir, más allá de la realidad del siglo, en el cual el recuerdo “oppose sans cesse mes voyages à mes voyages, montagnes à montagnes, fleuves à fleuves, forêts à forêts, et ma vie détruit ma vie” (*ibid.*, l. 36, c. 16: 593), Chateaubriand narra los acontecimientos transcurridos durante casi un siglo de la historia de Francia (“j’ai commencé à écrire ces *Mémoires* à la Vallée-aux-Loups le 4 octobre 1811; j’achève de les relire en les corrigeant à Paris ce 25 septembre 1841”; *ibid.*, l. 44, c. 1: 913), y en ellas cabe ver los acontecimientos ocurridos bajo las luces declinantes del Antiguo Régimen en un castillo de la Bretaña todavía feudal, hasta los sucesos que se inician al alba de la era democrática y contemporánea.

Este inmenso fresco, o por repetir los mismos términos de Chateaubriand, esta “catedral gótica”, o esta inmensa “basílica”, metáfora de las *Memorias*, pero metáfora también de Francia, como en ellas Westminster lo es de la historia de Inglaterra, está estructurada de manera enteramente simétrica en torno al propio François de Chateaubriand. Historia personal e historia de Francia discurren entremezcladas, se asmilan y se rehacen entre sí. Francia-y-yo, o dicho de otro modo, ese ser Francia François, y François Francia, en una genealogía familiar que se remonta a los fundamentos mismos de la nación, y cuyo genio originario pugna literaria y políticamente por

devolverlo renacido, como si su segundo nombre, *René*, se fundiese y confundiese con la existencia misma de la nación, resulta en estas *Memorias* una realidad indivisa; en ellas, referencia y referente se identifican.

Esta misma identificación se produce también, ahora en otro plano, en el hilo conductor de la narración: las tres “carreras” del propio Chateaubriand –la de viajero y soldado, la de escritor y la de político– sobre las cuales reposa la estructura de esta obra, de manera que, al entrar unas en otras, al interrelacionarse continuamente en el movimiento del relato, se evocan entre sí y producen un efecto de circularidad recurrente que parece desmentir su aparente progresión narrativa lineal.

Este efecto se intensifica aun más si se considera la composición de la obra. Para ello Chateaubriand opera bien por los mismos procesos de inclusión de unos hechos en otros, de un tiempo pasado en otro presente, bien por oposición de esos mismos hechos y tiempos, no para diferenciarlos, sino para mostrar mejor su recurrencia y posterior desvanecimiento.

Tales procesos de circularidad de hechos que se hacen eco entre sí, no afectan sólo a la narración de acontecimientos históricos, ni a la descripción de los paisajes, sino también a la propia historia personal, de manera que, frente al proceso de disgregación del individuo producido por el tiempo, fijan la subjetividad y la unifican; la fugacidad de la historia, con su interminable cadena de inicios y de fines, queda de esta forma parcialmente anulada. A ello parece responder su obsesión por las simetrías –lingüísticas, históricas, narrativas, etc.–. Su contrapartida es la de un sentimiento de confusa oscilación, de indefinible vaguedad en la corriente de la vida, análoga a ese punto de confluencia de las aguas de dos ríos, o del individuo movido por la repetida oscilación de las aguas de un océano:

Les formes changeantes de ma vie sont ainsi entrées les unes dans les autres: il m'est arrivé que, dans mes instants de prospérité, j'ai eu à parler de mes temps de misère; dans mes jours de tribulation, à retracer mes jours de bonheur. Ma jeunesse pénétrant dans ma vieillesse, la gravité de mes années d'expérience attristant mes années légères, le rayon de mon soleil, depuis son aurore jusqu'à son couchant, se croissant et se confondant, ont produit dans mes récits une sorte de confusion, ou, si l'on veut, une sorte de d'unité indéfinissable; mon berceau a de ma tombe, ma tombe a de mon berceau: mes souffrances deviennent des plaisirs, mes plaisirs des douleurs (*ibid.*, *Avant-propos*: 2).

El principal mecanismo narrativo con el que se opera esa “indefinible unidad” estriba en la misma distribución de la materia narrada. Esta está ordenada en distintos libros (44, más las *Conclusiones*), los cuales están subdivididos, a su vez, en capítulos escritos a lo largo de los años y en distintos lugares, y posteriormente revisados también en distintas fechas y lugares. Cada capítulo lleva su correspondiente fecha de redacción y de revisión, esta última con frecuencia muy posterior a la redacción inicial, así como del lugar de ambas, que no siempre es el mismo, de manera que esa doble ubicación, cronológica y geográfica, produce ese mismo efecto de confusión o de indefinible vaguedad como resultado de extraer lo narrado a su concreta datación, local y temporal.

A ello debe añadirse el empleo narrativo de unos prólogos a cada capítulo, y con frecuencia también a cada libro, que el autor justifica por la necesidad de pintar los lugares que en ese momento —en el de la redacción o en el de la revisión posterior— tenía ante los ojos, y de hablar de los sentimientos que también en ese momento le embargaban. El pasado entra, de esta forma en el presente, y éste puede, al mismo tiempo, perder su cualidad actual para convertirse en el desencadenante narrativo de la acción pasada, con lo que su especificidad temporal queda en buena parte anulada. Tales procesos de paralelismos y simetrías (pasado-presente, presente-pasado) son continuos en estas *Memorias*, y en ellos se concreta la *verdad* de los acontecimientos históricos y personales, así como su falsedad, o su posible justicia e injusticia. Este mismo cometido pueden desempeñarlo los objetos, testigos mudos de unos acontecimientos que se hacen eco entre sí: “Sur la même table où Pie VII (rap-tado por Napoleón de Roma y llevado a Fontainebleau) appuyait sa main défaillante, Napoleón signa son abdication” (*ibid.*, l. 20, c. 9: 771). El lector de las *Memorias* encontrará numerosísimos ejemplos de este tipo de paralelismos, de carácter breve y de naturaleza sintética, como fulguraciones instantáneas que condensan largos períodos históricos y personales. En ellos radica una parte del carácter intensamente lírico o fuertemente dramático de esta escritura narrativa, que posteriormente adoptarán un Baudelaire o un Rimbaud para fundamentar la nueva condición del poema en prosa contemporáneo.

* * *

Chateaubriand es, sin duda, un hombre devorado por la fiebre de la escritura. Allí donde vaya anota hechos, paisajes, ciudades, pinta, evoca, describe, narra. Su mismo diario, que con frecuencia saca del bolsillo al llegar la noche en una posada, en el vaivén de la calesa que le lleva de viaje o del camarote de un barco, donde “las tempestades a menudo no me han dejado otra mesa para escribir que la roca de mi naufragio”, aparece en muchas ocasiones en estas *Memorias*, y es continuo en la última parte, en la que sus vicisitudes personales están unidas a la caída de la monarquía y al exilio de los Borbones, y de las que da cuenta en una prosa en la cual la itinerancia del viaje se confunde con la naturaleza itinerante de la escritura.

Esta irrupción del presente de la escritura en la memoria de los acontecimientos narrados produce el mismo efecto de confusión de las coordenadas temporales, así como el de convertir en literatura cualquier género de realidad. Si en la vida de Chateaubriand hay un gozo por antonomasia, éste no es otro que la exultación en el lenguaje, propio y ajeno, porque sólo a través de él cabe vivir y captar los acontecimientos, externos e internos. De aquí las frecuentes incursiones, como materia narrativa, en las obras de otros autores —escritores griegos y latinos, cronistas medievales, el Dante, el Tasso, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Camoens, La Fontaine, Bossuet, Fénelon, Molière, Rousseau, Fontanes, Byron, etc.—, que ocupan en la catedral gótica de las *Memorias* otras tantas capillas propias, o forman parte de su imagería.

Escritura, ficción, no en el sentido de irrealidad, sino en el sentido de que la existencia real queda en ella neutralizada, y realidad son aquí una misma cosa. Este es,

a mi parecer, uno de los sentidos del título de esta obra, *Memorias de ultratumba*, quizá el más novedoso, y tal vez también el más contemporáneo: la unión, mediante ficciones análogas –puesto que la realidad, vista desde la tumba, se convierte en ficción, y ficción del lenguaje en el sentido que he señalado–, de la realidad pasada y la futura; el intento de alimentar a la nación con una misma savia, la que procede de las mismas raíces originarias.

Aquí se inscribe también la recuperación por parte de Chateaubriand de un lenguaje deliberadamente arcaico para los cánones del neoclásico, de la tradición medieval y de la renacentista, tan sumariamente liquidada por el siglo XVII francés, todo lo cual no sólo crea la modernidad romántica francesa, sino que además supera ese mismo movimiento y se abre a la contemporaneidad, porque, aunque, como es sabido, la acogida que tuvieron estas *Memorias* al ser publicadas entre 1849 y 1850 no fue muy favorable –esta inmensa arquitectura no se parecía a nada–, no obstante, los más grandes escritores franceses, desde Baudelaire, Flaubert, hasta Mallarmé, Rimbaud, Proust o Céline, no han dejado de reconocerse y de inspirarse en ellas. Como señala Marc Fumaroli, el Chateaubriand del *Ensayo sobre las revoluciones* había puesto los primeros fundamentos de la Contra-Ilustración francesa. El Chateaubriand de *René* había sido “romántico” en francés antes que nadie. El Chateaubriand póstumo de las *Memorias* iba incluso a dirigir una antimodernidad todavía por llegar, y a ser hoy día la cuna, la matriz latente de todo renacimiento literario francés (2003: 41).

Las *Memorias* son, sin duda, el primer gran libro de la modernidad; de una modernidad vivida como *crisis*, tanto histórica cuanto existencial, que surge de la experiencia de esos seres interiormente desplazados, insertos en una situación de ruptura que lleva al mundo contemporáneo a una pérdida paulatina de identidad. El “¿quién soy yo?” de Rousseau se dobla aquí con la pregunta “¿quiénes somos nosotros?” Hablar de uno mismo (*memorias*, en su sentido autobiográfico) es hablar al mismo tiempo de todos (*historia*), de una vida que discurre bajo la amenaza del desmembramiento, la locura y la muerte en un mundo en el que el progreso material y exterior, técnico y político, no va acompañado del progreso moral, ni es capaz, por ello mismo, de regeneración social alguna, sino que, en su mismo avance, lanza al individuo, a las naciones y a los pueblos a una fractura y una disgregación cada vez más aceleradas.

Chateaubriand no esconde su repugnancia por lo reciente y lo contemporáneo como criterios políticos y estéticos absolutos; sus preferencias van, por el contrario, hacia las reservas de vida –ultratumba– que el tiempo y la muerte almacenan –memoria– en todo lo que es verdaderamente antiguo. En el terreno político tampoco pretendió nunca una vuelta al pasado. No hay en él un ápice nostalgia por el siglo en el que nació, ni por la sociedad ni la política de entonces, sino una clara toma de partido a favor de la democracia como un hecho. Lo que interesa a Chateaubriand es el pasado en tanto que recordado, y su intento es el de fundamentar en esa memoria una sociedad nueva que, de otro modo, se hallaría huérfana de referencias, amenazada de amnesia y asentada en el vacío. “Al presente le falta hoy el pasado: ¡qué poca cosa es! Como si los siglos no sirviesen de base unos a otros

y el último que llega se sostuviese en el aire”. La pasión de Chateaubriand está dirigida al reino de Francia, y éste es, a sus ojos, una poética de la diversidad y del tiempo, extraordinariamente fecundo, constituido por el genio cristiano de la libertad y la igualdad, mientras que ahora su pluralidad se ha trocado en uniformidad, mimetismo, hipertrofia de lo político, afán de poder, de seguridad y de dinero. Las *Memorias* son un libro ultramoderno precisamente por su denuncia de la modernidad.

* * *

Sólo el cristianismo y el arte tienen para Chateaubriand el poder de dar vida, de unir pasado con futuro, de aunar vejez y juventud. Este es el sentido del elogio del Dante en estas *Memorias*, figura capaz de unirse “a lo que se encuentra en otra vida”, a lo que persiste más allá de la tumba, a los grandes creadores, grandes por su genio vital y originario, metaforizados en esas encinas que el viajero encuentra camino de Praga en su visita a un Carlos X depuesto, “portant sur leurs rameaux hirsutes et garnis de mousse noire la fraîche verdure du printemps: ils réunissaient, ce qui ne se trouve jamais chez l’homme, la double beauté de la vieillesse et de la jeunesse” (1951, l. 36, c. 5). Son esos *faros*, de los que escribirá después Baudelaire, en los que yace la memoria del pasado, capaces, al mismo tiempo, de iluminar el futuro.

Esta es la función que ocupa la cita en las *Memorias*, en las que no cabe leer diez páginas seguidas sin encontrarnos mencionados abundantes nombres de escritores, de personajes históricos, lugares, acontecimientos, etc., pues la memoria de Chateaubriand es una biblioteca ambulante. Existen, de ese modo, unos genios madre o genios originarios, que escapan a todo tiempo y lugar, los cuales, más allá de la realidad de sus siglos respectivos, bajan a la tumba y renacen para siempre. Estos genios-madre son los únicos capaces de crear tejido social y de generar realidad. Los hechos no lo son todo; tienen un “contrapeso en la celebridad de los nombres”, que actúan como muros de contención frente a la acción de la muerte.

El nombre y la presencia cultural son en esta obra el *mediador* de la realidad por excelencia, incluida la realidad natural. El mismo paisaje no se constituye en objeto propiamente dicho sino a través de una pintura o de una presencia cultural. Así por ejemplo, al narrar su viaje a Jerusalén, es la Sagrada Escritura lo que media para que la naturaleza vista pueda convertirse en paisaje:

Des aspects extraordinaires décèlent de toutes parts une terre travaillée par des miracles: le soleil brûlant, l’aigle impétueux, le figuier stérile, toute la poésie, tous les tableaux de l’Écriture sont là. Chaque nom renferme un mystère; chaque grotte déclare l’avenir; chaque somme retentit des accents d’un prophète. Dieu même a parlé sur ces bords: les torrents deséchés, les rochers fendus, les tombeaux entr’ouverts, attestent le prodige; le désert paraît encore muet de terreur, et l’on dirait qu’il n’a osé rompre le silence depuis qu’il a entendu la voix de l’Éternel (*ibid.*, l. 18, c. 2: 610).

Existe, así, una poesía de los nombres, evocadores de la juventud de la vida, de la que esta obra está transida, una poeticidad de los nombres y de la cultura que sirve de contrapeso a los acontecimientos –“et néanmoins, si les faits étaient tout, si la valeur des noms ne contrapesait dans l’histoire la valeur des événements” (*ibid.*, l.

13, c.1: 434)–; dicho de otro modo, los “nombres” son otros tantos acontecimientos que instauran y jalonan el decurso de la historia y, en cierto modo, la detienen.

Ocurre lo mismo con las grandes montañas y sus cumbres, tan cantadas por la mitología romántica, pero frente a la que también afirma: “En voilà trop à propos de montagnes; je les aime comme grandes solitudes; je les aime comme cadre, bordure et lointain d’un beau tableau... je les aime comme ajoutant quelque chose de l’infini aux passions de l’âme” (*ibid.*, l. 36, c. 16: 593). Y en su último viaje a los Alpes señala, finalmente, cómo es la cultura lo que crea el paisaje, y no al revés, pues

ce ne sont pas les montagnes qui existent telles qu’on les croit voir alors; ce sont les montagnes comme les passions, le talent et la muse en ont tracé les lignes, colorié les ciels, les beiges, les pitons, les déclivités, les cascades irisées, l’atmosphère *flou*, les ombres tendres et légères: le paysage est sur la palette de Claude le Lorrain, non sur le Campo Vaccino (*ibid.*).

Y así ocurre también con la pintura de Roma, la ciudad añorada, la ciudad por antonomasia, vista a través de los sucesivos autores que han escrito sobre ella, autores franceses, alemanes e ingleses, “noms impérissables, illustres cendres, qui se sont associés au nom et aux cendres de la ville éternelle” (*ibid.*, l. 30. c. 7: 251).

Este proceso de mediación puede llegar a exasperarse y convertirse en la realidad por excelencia, con lo que se desemboca en una sustitución de realidades, e incluso en una idolatría de la mediación misma. Así, por ejemplo, ante el hecho teológico del juicio final, visto a través de la pintura de la *Capilla Sixtina*, Chateaubriand escribe: “pauvre et humble chrétien, je tremble devant le Jugement dernier de Michel-Ange” (*ibid.*, l. 30, c. 14: 234). El temblor no se produce ante el Juicio como realidad escatológica, ni ante el Juicio final a secas, sino ante un nombre - Miguel Ángel- sacralizado.

En este sentido, el cristianismo de Chateaubriand resulta ambiguo, porque, aunque hay en él un deseo íntimo de renacimiento vinculado a la exultación en la belleza -en el que cabe encontrar planteamientos propios de Agustín de Hipona, pero mucho más aun de carácter neoplatónico-, están ausentes, sin embargo, de él, los procesos de *kénosis* propios del cristianismo, la cruz y el olvido de sí.

Por lo que se refiere al cristianismo de Chateaubriand, el lector encontrará en las *Memorias* suficiente materia para hacerse una idea suficientemente precisa. Puede decirse, *grosso modo*, que existen en ellas tres dimensiones que a veces se oponen, y a veces se complementan: un cristianismo histórico que es al mismo tiempo vinculación con la madre y con la existencia de la nación, y sin el cual esta última se desagrega y cae decididamente en la acción de los impulsos de muerte. Un cristianismo estético vinculado a todo lo que de verdaderamente grande ha dado Occidente, y un cristianismo real, que supone la fe. Los tres cohabitan amalgamados en sus páginas. De la misma forma que en su pensamiento político la noción de deber es la base del sistema democrático, fundamentado en la ley natural, no en la legalidad de turno ni en la justicia positiva, basada, a su vez, en un relativismo que hace inviable cualquier forma de moralidad (“le bien et le mal n’étant plus que relatifs, toute moralité s’effacerait des actions humaines”; *ibid.*, l. 24, c. 6: 1005), en un pacto que puede

alterarse de acuerdo con las distintas ideologías e intereses, el cristianismo es para Chateaubriand la condición del futuro, la base de la libertad y la igualdad necesarias; sin él, esta última degenera en tiranía, en cualquiera de las formas de esclavitud que la humanidad ha conocido o que le quedan por conocer. Sólo él permanece y sólo él es capaz de oponerse a la acción de la muerte y crear expectativas de futuro, porque sólo él tiene vida en sí mismo. Y así, aunque “le temps du désert est revenu, le christianisme recommence dans la stérilité de la Thébaïde, au milieu d’une idolâtrie redoutable, l’idolâtrie de l’homme envers soi” (*ibid.*, l. 44, c. 7: 933).

* * *

¿Es posible fijar el flujo del tiempo, detener el curso de los siglos para “verlos descender petrificados?” Esta pregunta es continua a todo lo largo de las *Memorias*.

Moi qui me débats contre le temps, moi qui cherche à lui faire rendre compte de ce qu’il a vu, moi qui écris ceci si loin des événements passés, sous le règne de Philippe, héritier contrefait d’un si gran héritage, que suis-je entre les mains de ce Temps, de ce gran dévorateur des siècles que je croyais arrêtés, de ce Temps qui me fait pirouetter dans les espaces avec lui? (*ibid.*, l. 22, c. 16: 878).

Frente a la omnipotencia de la muerte, cuyas máscaras brillan de manera multi-forme su danza macabra, desde la careta sangrante del Terror que da paso al nuevo mundo, al suicidio de su hermana, el asesinato del duque de Enghien, o la muerte en el exilio de Carlos X, ¿cabe recobrar alguna forma de vida, ese tiempo perdido cuya formulación Proust parece haber tomado de Chateaubriand?: “si près de l’oubli éternel, vérités et songes sont également vains; au bout de la vie tout est jour perdu” (*ibid.*, l. 30, c. 7: 251).

En esta obra la muerte lo mide todo. Y en ella no se trata sólo de la finitud de las acciones humanas, empezando por la primera y más fundamental de todas, la familia, o del poder y las quimeras personales (libros dedicados a Napoleón), o del espectáculo floreciente de la vida popular que el progreso material produce en los alrededores de París; finitud que se toca por doquier, en todo tiempo y lugar, y muy especialmente en ese impulso que, por su propia dinamicidad, tiende a permanecer y a eternizarse: la vivencia amorosa.

Se trata, más bien, de un principio activo que trabaja la vida y tiene autonomía propia, pues “la muerte se ríe de quienes la llaman y la confunden con la nada”; y ello en la misma medida en que también la vida está inscrita en la muerte, como ocurre al evocar la persona de María Antonieta durante la presentación del joven Chateaubriand a Luis XVI, rasgos que quedaron fuertemente grabados en su memoria y que reconocerá años después: “Marie-Antoinette, en souriant, dessina si bien la forme de sa bouche, que le souvenir de ce sourire (chose effroyable!) me fit reconnaître la mâchoire de la fille des rois, quand on découvrit la tête de l’infortunée, dans les exhumations de 1815”. Vida y muerte se confunden, o mantienen en sus relaciones un perfecto equilibrio; en un pueblo, en un viaje, en un apartamento, “partout les traces de la vie, et la mort partout” (*ibid.*, l. 43, c. 4: 886). La manera

de vivirla diferencia a los individuos, a las sociedades y a las épocas, como se hace ver en el capítulo dedicado a la epidemia de cólera de 1813.

En tanto que principio activo, superior a las fuerzas de Venus y Fortuna, la muerte es tanto origen de igualdad y olvido -términos en muchas ocasiones isomorfos, en lo que Chateaubriand se inscribe sin ambages en la herencia griega-, cuanto, sobre todo, de desigualdad, de manera que divide a la especie humana en dos clases fundamentales:

les hommes de la mort et aimés d'elle, troupeau choisi qui renaît; les hommes de la vie et oubliés d'elle, multitude du néant qui ne renaît plus. L'existence temporaire de ces derniers consiste dans le nom, le crédit, la place, la fortune; leur bruit, leur autorité, leur puissance s'évanouissent avec leur personne: clos leur salon et leur cercueil, close est leur destinée (*ibid.*, l. 43, c. 8: 904).

La muerte es, así, condición de la memoria. Sin ella, paradójicamente, nada pervive; sólo aquellos a los que abraza y son, al mismo tiempo, capaces de acogerla, sin hurtar nada de sí a la fecundidad de ese abrazo, tienen vida verdadera, ésa que, por su capacidad para generar tejido social, historia, traspasa los límites de la tumba y, aunando lo pasado, se proyecta hacia el futuro. Esto es lo que significa en su obra el término “renacido” –su mismo nombre de pila–, y que en no pocas ocasiones resulta en ella sinónimo de gloria y de esplendor –de un individuo, de una dinastía, de una sociedad, de un pueblo, de la nación.

Puede apreciarse este proceso en numerosas páginas de las *Memorias*; aquí quiero señalarlo en la ensoñación de la materia sepulcral por excelencia, la piedra. Piedras góticas, ruinas, sarcófagos, tumbas romanas erigidas en monumentos, a ras de tierra o frente al mar, losas y lápidas que salpican la campiña, etc., cuya función, además de expresar la presencia universal de la muerte, opera, al mismo tiempo, la función contraria, puesto que suponen una detención de la determinación temporal. Con frecuencia se señala la dimensión nostálgica de la ruina en el paisaje romántico, y esta obra abunda en ello. Pero existe también otra, de carácter más energético, en la medida en que esas piedras funerarias son testigos de un pasado que no ha decaído absolutamente, de que el juicio de la historia ha quedado detenido, de que, en ellas, el movimiento de caída está paralizado y suponen un obstáculo al imperio de la muerte –pues el amor de la ruina por la ruina no es sino atracción por la nada–, de manera que permiten reorientar el flujo del tiempo hacia el futuro; la ruina, así entendida, encarna la expectativa de una vida que no ha quedado truncada de sus orígenes y que, por ello mismo, puede “renacer”. La ensoñación material del elemento pétreo opera una detención de la temporalidad análoga a la del memorialista, mediante la cual se logra parar el curso del tiempo en su inevitable movimiento de destrucción y desvanecimiento. Piedra y memoria resultan elementos equivalentes, y ambas son condición para la escritura, para que ésta tenga, efectivamente, (un) “lugar”.

* * *

El origen de las *Memorias de ultratumba*, tanto en su génesis cuanto en su formulación lingüística, está vinculado a dos tumbas. El título de esta obra, que durante

muchos años fue el de *Memorias de mi vida*, parece haberle sido inspirado a Chateaubriand en una visita en Coppet a la tumba de Mme. De Staël que hicieron él y Juliette Récamier en 1832. En el parque de Coppet, dentro de una especie de bosque sagrado, el matrimonio Necker había mandado levantar su tumba. Sólo Mme. de Récamier, a la que, como es bien sabido, le unía una profundísima amistad con Mme. de Staël, tiene permiso para entrar en él. Chateaubriand se queda esperando, mientras observa las “nubes de oro” de un crepúsculo de otoño que se alzan por encima de la línea negra del Jura, como si una “gloria” se elevase sobre un “largo ataúd”. En su memoria, las figuras de Rousseau y de Voltaire, que han vivido cerca de allí, “forman el cortejo” de una Germaine de Staël que participa de esta luz celestial. En ese momento,

Mme. Récamier, pâle et en larmes, est sortie du bocage funèbre elle-même comme une ombre. Si j’ai jamais senti à la fois la vanité et la vérité de la gloire et de la vie, c’est à l’entrée du bois silencieux, obscur, inconnu, où dort celle qui eut tant d’éclat et de renom, et en voyant ce que c’est que d’être vraiment aimé (*ibid.*, l. 36, c. 21: 606).

El pasaje puede leerse como una alegoría en la que Juliette Récamier, llorando y vestida de negro, al salir del bosque sagrado en el que yace enterrada Germaine de Staël, hace visible al poeta su propia voz de ultratumba, esto es, su propio discurso, la posibilidad de que renazca otra vida cuando todo lo que nos une a la vida ha muerto, y que, por encima del desierto moderno, une a vivos y muertos más allá de la tumba.

Veintinueve años antes, en 1803, Chateaubriand contaba con 35 años de edad y estaba destinado en Roma como secretario de embajada a las órdenes del cardenal Fesch, con el que las relaciones no siempre fueron buenas. Pauline de Beaumont, a la que le unía algo más que una simple amistad, acaba de morir.

Le samedi 5 novembre à sept heures du soir, à la lueur des torches, et au milieu d’une grande foule, passa madame de Beaumont par le chemin où nous passons tous. Le dimanche 6 novembre, la messe de l’enterrement fut célébrée. Les funérailles eurent été moins françaises à Paris qu’elles ne le furent à Rome.

Al salir, la mirada de Chateaubriand sobre Roma cambia, y la ciudad se le aparece bajo un aspecto enteramente nuevo:

À ma première promenade, les aspects me semblaient changés, je ne reconnaisais ni les arbres, ni les monuments, ni le ciel; je m’égaraï au milieu des campagnes, le long des arcades des aqueducs, comme autrefois sous les berceaux des bois du Nouveau Monde. Je rentrais dans la Ville éternelle, qui joignait maintenant à tant d’existences passées une vie éteinte de plus (*ibid.*, l. 15, c. 7).

Poco después escribe a su amigo Joubert –tal vez la persona que mejor captara el fondo íntimo de Chateaubriand– una carta en la que, “plein de chagrin et de dégoût”, le dice:

Mon seul bonheur est d'attraper quelques heures, pendant lesquelles je m'occupe d'un ouvrage qui peut seul apporter de l'adoucissement à mes peines: ce sont les *Mémoires de ma vie*. Rome y entrera: ce n'est que comme cela que je puis désormais parler de Rome. Soyez tranquille, ce ne seront point des confessions pénibles pour mes amis ... Je n'entretiendrai pas non plus la postérité du détail de mes faiblesses (en clara alusión a las *Confesiones* de Rousseau); je ne dirai de moi que ce qui est convenable à ma dignité d'homme et, si j'ose le dire, à l'élévation de mon coeur. Il ne faut présenter au monde que ce qui est beau... (Joubert, 1994, t. I: 346).

Ante estas líneas a Joubert, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué convertir Roma en parte de unas *Memorias*, siendo así que en ese mismo momento Chateaubriand está viviendo en Roma y que ésta forma parte del más estricto presente? ¿Por qué “sólo así cabe hablar de ella”, como si su realidad fuera sólo pasada y no actual? Formuladas en otros términos, ambas preguntas parecen aludir al hecho primordial de la existencia de toda literatura, en virtud del cual la realidad, significativa de por sí, se transforma o se convierte en discurso referencial. “Roma” resulta, de esta forma, “lenguaje”; pero esta operación, que cabría denominar como la operación semiológica por excelencia, implica la pérdida de esa realidad significativa para ser sustituida por otra que permite nombrarla, la del discurso. A ello parece apuntar ese “désormais” de la carta a Joubert, mediante el cual “Roma” alcanza un estatuto simbólico que no cabe diferenciar del estatuto del lenguaje mismo. Su nueva existencia supone su ausencia, o lo que es lo mismo, su presencia “como palabra” (“sólo así puedo *hablar* de ella”); paradójicamente, para que el discurso pueda producirse –para que el sujeto pueda hablar– es precisa la referencia o remisión a una realidad presente sólo en tanto que ausente –objeto del discurso–; y el sepulcro, metonimia de un cuerpo muerto, resulta ser la “bisagra” que permite la transferencia simbólica mediante la cual lo que se sitúa más allá, en lo sucesivo, sólo puede ser, con entera precisión, de “ultratumba”. A la vez, ese “désormais” deja de tener una dimensión temporal propiamente dicha para recuperarla en el orden del lenguaje. Discurso y “ultratumba” parecen tener la misma naturaleza, estar significando lo mismo, ser una estricta redundancia. La tumba resulta ser la condición necesaria para poder hablar, para la existencia de un lenguaje, el cual remite hacia atrás a la experiencia de un vacío o de una ausencia fundamental, sin la que no podría constituirse. Escribir, volver a la vida, traer lo pasado a lo presente, equivale, en la más estricta acepción, a una experiencia de *ultratumba*.

Si existe el símbolo es porque antes existe lo simbolizable, una realidad actual y significativa, un hecho con sentido, o el sentido de un hecho, que, para convertirse en símbolo, debe desaparecer y constituirse, a su vez, en el horizonte de lo simbólico, la referencia a la que el discurso apunta y cuyo vacío ésta trata de colmar. En el planteamiento de Chateaubriand, la realidad actual, toda realidad, sólo puede ser plena y “felizmente” vivida a condición de transmutarla en literatura, en cualquier género de literatura, y esa Roma vivida resulta el equivalente de un cuerpo muerto, de un gigantesco sepulcro que contiene en sí todo lo pasado; para poder tener de nuevo vida, expectativa de futuro, ha de alcanzar la universalidad del símbolo, la universalidad de la palabra “Roma”. La Roma sepulcral, la Roma ausente es la condición

de la palabra que la dice. Como señala Marin (1994: 133), a partir de aquí el nombre propio jalona el acto de narración en el enunciado narrativo; sólo es “lugar” en el relato que se instaura, lugar del discurso, *topos*, y el nombre designativo no es tanto un deíctico, un demostrativo, cuanto el límite de un símbolo cultural que *muestra*. Que ese lugar sea una tumba introduce la transformación de la topografía en tópica, de lugar del espacio en lugar de palabra, en la dimensión semántica de la historia. La emergencia narrativa de y en el orden simbólico puede ser entonces leída, interpretada, puesto que *ahora*, como operación de “ultratumba”, significa.

La expresión *Memorias de ultratumba* plantea otros problemas. Aquí quiero fijarme sólo en uno de ellos. Las Memorias, por su propia naturaleza, remiten al pasado, de manera que, en ellas, la realidad es percibida como pretérita, como historicidad fundamental, puesto que la historia se ocupa del ser pasado en tanto que pasado, lo cual redundante en el mecanismo implícito en la expresión *Memorias de ultratumba* que se acaba de analizar, por el que la realidad actual, la experiencia del aquí y del ahora es igualmente transformada en historicidad. Sin embargo, mediante la memoria, lo pasado vuelve al presente y es, así, vivido como no perdido enteramente; el relato histórico parece poder permitir la recuperación de un tiempo pasado, encontrar en él un punto de estabilidad y anclaje, para poder después lanzarlo y lanzarse nuevamente hacia el futuro con el objetivo de conciliar “las dos orillas”; en este sentido, cabe en él la expresión “de ultratumba”, que de nuevo resulta un pleonasma.

Todo el relato histórico consiste en una reorganización de la experiencia, actual y pasada, en el seno de un sistema semántico que, sin duda, muestra la relación entre las palabras y la muerte. Pero, al mismo tiempo, esta última denuncia la *ilusión* del relato, su hipotética naturaleza universal de ultratumba, porque todo lenguaje está encerrado en la fenomenalidad del espacio y del tiempo; y aunque pretenda escapar a ello, situarse más allá de la tumba, sólo puede funcionar como substitución. Mientras el cuerpo permanezca en el sepulcro, la palabra no podrá existir sino como figura; figura, en el sentido pascaliano, de las dos “orillas” planteadas por Chateaubriand: de lo que antecede o de lo que está por venir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHATEAUBRIAND (1951): *Mémoires d'Outre-Tombe*, La Pléiade, Gallimard.
 FUMAROLI, M. (2003): *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Paris, Des Fallois.
 JOUBERT, J. (1994): *Carnets*, éd. Beaunier.
 MARIN, L. (1994): “Du corps au texte”, en *De la représentation*, Gallimard.