

Escritura autobiográfica y destinatario

FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

À qui parles-tu?
(Joubert: *Carnets*,
20 janvier 1800)

De todos los géneros literarios es, probablemente, la escritura autobiográfica aquel que reúne unas características más peculiares. En primer lugar porque, como afirma Jean Starobinski,

l'autobiographie n'est certes pas un genre *réglé*: elle suppose toutefois réalisés certaines conditions idéologiques (ou culturelles): importance de l'expérience personnelle, opportunité d'en offrir la relation sincère à autrui. (Starobinski, 1970: 90)

En la misma dirección que Starobinski muchos de los especialistas sobre el tema (Gusdorf, May, Bruss) están de acuerdo en señalar que la definición y tipificación de la autobiografía como género literario, en sentido estricto, importa menos que el establecimiento de unas características genéricas, en sentido amplio, de este tipo de escritura. La esencia del discurso autobiográfico radica en hacer de la propia vida del escritor materia y objeto de escritura, en escribir para contarse, movido por una necesidad interior que se canaliza y organiza sin más reglas que las que el propio escritor quiera darle. Y es esta necesidad de escribir sobre sí mismo la que se halla en el origen

d'un discours sans modèles codifiés, mal intégré dans le système des genres littéraires, donc privé de statut reconnu (*ibid.*, p. 84)

Esta pulsión genética va acompañada, en la mayoría de los casos, de la búsqueda y el establecimiento de una complicidad que el escritor intimista considera abso-

lutamente necesaria para la realización de su obra. El discurso autobiográfico es, de todos los discursos literarios, aquel en el que incide con más intensidad la presencia de un destinatario, bien sea un hipotético e indeterminado futuro lector, bien sea, según la moderna crítica literaria, un *narratario*, es decir, un destinatario *inscrito en el texto*. La escritura autobiográfica no es sólo ensimismamiento sino, como dice María Zambrano, salida de sí, huida y al mismo tiempo reencuentro de la propia identidad. El escritor intimista *busca abrir sus límites, trasponerlos y encontrar, más allá de ello, su unidad acabada. Espera como el que se queja, ser escuchado, espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir por fin la integridad que le falta* (Zambrano, 1995: 37). La ambigüedad existente entre el movimiento de repliegue sobre la propia interioridad y el impulso de exteriorización es evidente:

¿Se trata, pues, de una escritura intransitiva, narcisista, ensimismada en su propia contemplación? Sí y no. Sí, porque implica una reflexión, digamos heurística sobre la propia identidad. Y no, porque su naturaleza es complementaria, anda a la busca de un interlocutor que le exonere de tanta soledad biográfica acumulada (Caballé, 1996: 6).

O dicho en lenguaje neo-crítico:

Le champ énonciatif se construit dans le pacte entre un énonciateur/narrateur/scripteur et un énonciataire/narrataire/lecteur, ces deux instances renvoyant à la dialectique de l'identité et de la différence. La communication s'effectue à sens unique par le canal de l'écrit, de l'énonciateur vers l'énonciataire (Chaufault-Duchet, 1983: 99).

Resulta, por consiguiente, que en este tipo de literatura, *el papel del lector es fundamental* (Romera Castillo, 1980: 6). Y es en ese papel fundamental en el que Philippe Lejeune se basa para elaborar su famosa teoría del *pacto biográfico* como condición primordial de la autobiografía. Según dicha teoría, el pacto autobiográfico es un contrato de lectura que el autor suscribe con el lector por medio del cual asume explícitamente la identidad con el protagonista del relato autobiográfico. Autor, narrador y personaje quedan así identificados en el interior del texto y es esa triple identidad, manifestada en las declaraciones previas o colaterales (título, prólogo, notas, acotaciones, etc) o en el mismo texto de la obra, la que, de alguna manera, queda garantizada por el pacto. Sin embargo no hay que exagerar ese carácter contractual ni siquiera en aquellas autobiografías en que el pacto es más evidente, y con muy buen criterio Philippe Lejeune (1986) matiza sus primitivas afirmaciones y sale al paso de posibles errores de interpretación¹. Más que por un contrato en sentido estricto —con todas sus connotaciones jurídicas— Lejeune se inclina por una ilusión o un deseo proyectivos que el autor explicita en grado muy diverso:

¹ «Le pacte autobiographique (bis)». Incluido en *Moi aussi*. Desgraciadamente esta segunda parte, en la que Lejeune hace una pertinente autocrítica (un apartado tiene el significativo título de *Mea culpa*), se lee menos que la primera.

Passant un accord avec le narrataire dont il construit l'image, l'autobiographe incite le lecteur réel à entrer dans le jeu et donne l'impression d'un accord signé par les deux parties. Mais on voit bien que le lecteur réel peut adopter des modes de lecture différents de celui qui lui est suggéré et que surtout beaucoup de textes publiés ne comportent nullement un contrat explicite (Lejeune, 1986: 21-22).

La *otra parte* del convenio está, en cierta medida, creada por el autor pero no deja de estar presente en la ilusión comunicadora y si, como dice Michel Leiris, la Literatura puede ser considerada como una Tauromaquia y por consiguiente lleva siempre *l'ombre de corne de taureau*, en la creación autobiográfica se proyecta la sombra —temida, deseada e incluso suscitada— de un futuro lector. El escritor que desvela su personalidad de forma premeditada realiza un acto paradójico, pues al mismo tiempo que la afirma se desposee de ella y lo que le pertenecía únicamente a él, a su dominio secreto, comienza a pertenecer un poco a los demás, gracias a *l'étrangeté retorse du geste dit autobiographique* (Benrekassa: 25).

Él sabe que es su propia vida la que sirve de soporte, referencia y garantía de la escritura y que por consiguiente el lector va a ser consciente de adentrarse en un espacio que no pertenece estrictamente a la ficción. De ahí la contradicción inicial entre el impulso intimista y la necesidad de comunicación que el autor siente conjuntamente como deber y placer, como delicia y tormento; por mucho que quiera encerrarse en sí mismo, *pour exister vraiment, il doit rencontrer d'autres moi et par conséquent s'extérioriser, affronter le dehors* (Didier, 1976: 135).

Esta proyección al exterior se realiza de muy distintas maneras y el vastísimo corpus de escritos autobiográficos ofrece ejemplos de todo tipo. No obstante y en lo que respecta a la realización material de esta proyección —es decir, a la publicación de los escritos íntimos— se constata una clara evolución histórica hacia una mayor notoriedad de este tipo de escritos como consecuencia de la tendencia moderna que hace retroceder los límites de lo estrictamente privado:

Grâce à de nouveaux schèmes, peu à peu acclimatés et reconnus, le moi peut se confier, ce qui s'enfouissait dans le silence devient signe, agrément, critère distinctif (Madelénat, 1989: 47).

Dejando, naturalmente, aparte aquellas Autobiografías y Diarios íntimos que no han sido publicados y que nos son, obviamente, desconocidos, lo normal en las primeras manifestaciones de estos géneros en los siglos XVIII y XIX era la publicación póstuma al cuidado de familiares, amigos o albaceas testamentarios. Este es el caso de Rousseau, de Marmontel, de Constant, de Stendhal, de Michelet y de tantos otros precursores, aunque esta ausencia de publicación en vida no hay que achacarla a una prohibición por parte del autor que ha sido quebrantada después de muerto éste. En la mayoría de los casos existe un rechazo a que los escritos íntimos vean la luz inmediatamente, pero este rechazo se atenúa cuando la perspectiva de la publicación es a más largo plazo. Como dice Jean Rousset:

Sartre après Valéry pensait qu'on n'écrit jamais que pour autrui; les intimistes disent le contraire, mais ne détruisent pas leurs cahiers (Rousset, 1986: 14-15).

Así una de las primeras escritoras autobiográficas, Mme Roland, autora de unas *Mémoires particuliers* (escritas en prisión durante la Revolución Francesa y publicadas en 1864), se muestra muy preocupada por la eventualidad de que su manuscrito se pierda o se deteriore, y eso a pesar de la audacia de alguna de sus confesiones muy en la línea de Rousseau o de Restif de la Bretonne. Igualmente Stendhal en su Testamento de 1835 sugiere enviar ejemplares de su manuscrito de la *Vie de Henri Brulard* (que no fue publicada hasta 1890) a las Bibliotecas de Edimburgo, Filadelfia, Nueva York, México y Brunswick (Stendhal, 1982: 526).

Pero el caso más excepcional corresponde al más excepcional creador de un Diario íntimo, el suizo Henri-Frédéric Amiel, quien a lo largo de las dieciséis mil ochocientas páginas de su monumental *Journal*, al que consagró prácticamente toda su vida, hace un auténtico ejercicio de repliegue sobre sí mismo, indiferente al mundo exterior, despreocupado de los avatares de su vida social que solamente le interesan en cuanto a su plasmación en las páginas cotidianas de sus cuadernos:

Je me suis recueilli, révisé, ramassé, concentré, massé en moi-même et cela est bien nécessaire contre la dispersion et la distraction qu'amènent les jours et les détails (Amiel, 1976: 124).

Y sin embargo, a la hora de considerar una eventual publicación se muestra perplejo entre la preocupación de ponerlo al abrigo de miradas *hostiles o profanas* y el deseo de que el público lo conozca años más tarde. Al final, y como corresponde a su eterna indecisión, expresa su voluntad de que *on trouve le moyen de faire une publication posthume de ce que puis avoir écrit d'utile et de bon* y de que *de mes quatorze mille pages de Journal qu'on en sauve cinq cents c'est beaucoup, c'est peut-être assez*².

En todo caso, de la misma manera que en la Historia de la Autobiografía hay que llegar a Rousseau para ver caer todos los tabúes inherentes al odioso yo pascaliano, es en nuestro siglo cuando aparece la extendida costumbre de que sea el propio autor el que organice y publique sus escritos personales (Gide, Léautaud, Julien Green, etc, etc.) y de la misma manera que, como escribe Cioran,

on n' imagine pas Dante ni Shakespeare notant les menus incidents de leur existence pour les porter à la connaissance des autres (Cioran, 1956: 132),

en nuestros días proliferan los relatos autobiográficos de escritores (Mauriac, Malraux, Sartre, Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Robbe-Grillet, etc, etc) que con una obra literaria consolidada detrás de ellos abordan el secreto territorio del yo. Sin hablar, por supuesto, de los productos degradados, de una intimidad depreciada y escandalosa que la industria cultural pone en circulación auspiciada por la publicidad y los medios de comunicación de masas.

² Todas estas disposiciones sobre el destino de sus escritos han dado origen a una Comisión encargada de la gestión de los mismos que ha tenido su sede en Ginebra hasta el año 1981, centenario de su muerte.

Pero volviendo al dilema, *l'intimité c'est le dedans; la production c'est le dehors* (Didier, *op. cit.*, p. 135), es preciso analizar las distintas estrategias que forman parte del tan mentado pacto autobiográfico y por medio de las cuales el escritor trata de superar este dilema. Una de estas estrategias consiste en dedicar a un destinatario real la obra autobiográfica como coartada conciliadora entre el deseo de comunicación y el temor a la acusación de exhibicionismo. Ya en el siglo XVIII las Memorias de Marmontel llevan el título de *Mémoires d'un père pour servir à l'instruction de ses enfants*, y en el XIX, Eugénie de Guérin dedica su *Journal* a su hermano Maurice, el autor de *Le Centaure*; Jules Renard dedica el suyo, con exclusión de cualquier otra persona, a su hijo Fantec y de una forma u otra prolifera este tipo de dedicatorias. François Mauriac le dice a su hijo Claude al inicio de sus *Mémoires intérieurs: Je te donne cette image de moi-même*, mientras que François Nourissier afirma en el prólogo de *Un petit bourgeois* suscribir *en faveur de mes fils, une assurance-mémoire*. Más patético es el caso de Georges Simenon, cuyas *Mémoires intimes* están prácticamente consagradas a la memoria de su hija Marie-Jo que se había suicidado pocos años antes y con la que, según su segunda mujer, había mantenido relaciones incestuosas. Sin olvidar tampoco los que en un arrebato de trascendentalidad ponen a Dios como testigo y destinatario de sus confesiones (caso de Rousseau intentando depositar el manuscrito de su *Troisième Dialogue* en el altar mayor de Notre-Dame de París) o los que, como Chateaubriand en sus *Mémoires d'Outre-Tombe*, conciben para sus escritos autobiográficos este fúnebre destino: *cet ouvrage inspiré par mes cendres et destiné à mes cendres...* (Chateaubriand, 1976: 7).

Cualesquiera que sean las diversas formas e intenciones que reviste el discurso autobiográfico, la característica general que lo fundamenta es su proceso de autorreferencialidad entre el yo sujeto y el yo objeto. Se produce así un desdoblamiento entre el yo que escribe un presente y el yo al que se contempla en un pasado más o menos remoto (siendo esta perspectiva temporal más distante en el caso de la autobiografía propiamente dicha y más próxima en los diarios íntimos, y esto por la propia naturaleza de cada una de estas dos modalidades de escritura autobiográfica). En todo caso existe, como dice Julien Green, el *étrange plaisir de se raconter soi-même à soi-même* (*Journal* 28-III-1952; Green, 1975: 1271). Y esto es lo que se encuentra con una recurrencia intertextual en muchos de los escritos personales. Más que de monólogo o soliloquio podemos hablar, en muchos casos, de diálogo entre dos partes escindidas de la personalidad, escisión tan tenue como la que puede producir la distinta posición temporal del autor con relación al acto autobiográfico.

Ya en uno de los escritores autobiográficos de primera hora, Restif de la Bretonne, se encuentra esta afición —o manía— por consignar por escrito determinadas fechas³ para volver sobre ellas en un ejercicio de relectura y de autoevaluación: *Que*

³ Afición o manía que revela la incoercible necesidad de la expresión íntima; en el caso de Restif de la Bretonne las primeras inscripciones las realizaba en las piedras de los pretiles de la Isla Saint-Louis, primero con llaves y más tarde con hierros especiales para pasar finalmente a la escritura tradicional con un Diario íntimo que lleva por título *Mes inscriptions*. Es exactamente la misma actitud de Stendhal con-

penserai-je dans un an, à pareil jour, à pareille heure? El escritor se convierte en destinatario que vuelve a encontrar su propia huella, una huella que le ha sido destinada desde el primer momento:

Ce Journal est fait pour Henri s'il vit encore en 1821. Je n'ai pas envie de lui donner occasion de rire aux dépens de celui qui vit aujourd'hui. Celui de 1821 sera devenu plus froid et plus haïssant (*Journal*, 26-XI-1811. Stendhal, 1981: 805).

Stendhal multiplica estos mensajes tanto como emisor (precedidos casi siempre por la frase *for me*) como receptor (con frecuentes notas donde consigna la fecha de las distintas relecturas). Y de la misma manera que en algunos pasajes prevé su futura evolución psicológica, en aquellos que ha leído al cabo de los años no puede por menos de añadir sus comentarios *a posteriori* sobre el Henri Beyle que allí aparece⁴.

El diálogo consigo mismo se traslada otras veces a las páginas escritas o por escribir, emanación del otro yo, del yo más auténtico, hasta el punto que Diario y diarista se confunden íntimamente y que el cuaderno que recoge las confidencias cotidianas se convierte en un interlocutor insustituible, a la vez *compagnon, ami et régulateur* (Joubert, *Journal*: 12-VIII-1803). De ahí las declaraciones de amor que se encuentran en autores como Maurice de Guérin:

Oh mon cahier! tu n'es pas pour moi un amas de papier, quelque chose d'insensible, d'inanimé, non, tu es vivant, tu as une âme, une intelligence, de l'amour, de la bonté, de la compassion, de la patience, de la charité, de la sympathie pure et inaltérable. Tu es pour moi ce que je n'ai pas trouvé parmi les hommes. [...] Oh mon cahier! mon doux ami, combien j'ai senti que je t'aimais en me dégageant de cette multitude (Maurice de Guérin, 1947, 20-IV-1824 y 24-I-1834: 202 y 327).

Aunque estos casos excesivos, que podrían calificarse de autismo literario, se dan con cierta frecuencia en algunos Diarios íntimos, lo normal es que los textos fluctúen entre diversos grados de apertura:

Cette réalisation narcissique mettrait le Journal tout à fait à part dans l'institution littéraire: discours fermé, parole sans auditeur (Rousset, 1986: 143).

En general, se suele dar una contradicción entre las manifestaciones de guardar absoluto secreto y la ineludible exigencia de transitividad del acto literario. Para ello se ponen en marcha unos mecanismos de defensa de la intimidad muchas veces irri-

signando por tres veces (una en sus tirantes y dos en su *Journal*) la fecha y la hora en que consiguió la ansiada conquista amorosa de Angela Pietragrua en Milán: *Le 21 septembre at onze heures et demie, je remporte cette victoire si longtemps désirée / Anniversaire, à peu près à la même heure (...)* Je vois sur mes bretelles que ce fut le 21 septembre 1811 à onze heures et demie du matin. (*Journal*, 21-IX-1811 y 21-IX-1813; 1981: 770 y 887).

⁴ Como ese irónico *cet homme est à jeter par les fenêtres* añadido en 1819, comentando su torpe estrategia amorosa de ocho años antes (*Journal*, 24-VI-1811. *Ibid.*: 700).

sorios como pueden ser el recurso a otras lenguas (el inglés en Stendhal, el ruso en Jacques Rivière), la utilización de escrituras cifradas (Benjamin Constant) u otros subterfugios que, como confiesa ingenuamente Stendhal *je n'y comprends plus rien au bout d'un an ou deux* (*Journal* 4-II-1813, Stendhal, 1981, t.I: 834). La intrusión, real o imaginaria, de un lector no deseado se considera que desnaturaliza la confidencialidad del enunciado, e incluso cuando este destinatario ajeno goza de una tolerancia más o menos explícita, el autor se siente —o al menos así lo afirma— coartado en su expresión (es el caso de León Tolstoi que a raíz de su boda estableció un intercambio de los respectivos Diarios con su mujer). Frecuentemente se opta por establecer distintos niveles de intimidad, a veces marcados gráficamente —Heinrich Mann utiliza el alfabeto gótico cuando escribe para él mismo y el alfabeto latino cuando lo hace para los demás— que, en un principio —y sólo en un principio— tendrán distintos destinatarios (George Sand, Michelet, Gide). Y de este modo, la escritura autobiográfica, fuertemente amenazada por una serie de peligros de los que sus autores son plenamente conscientes —insuficiencia y fragmentación de los recuerdos, omisiones más o menos voluntarias, ilusión retrospectiva, contaminación temporal— tiene que afrontar, en el momento en que se plantea el problema de la comunicación, las limitaciones de una memoria —o de una amnesia— selectivas.

Este proceso de selección en cuanto a la materia rememorada tiene su paralelismo en lo que respecta a la elección de un auditorio restringido en medio de la extensión de un público virtual:

Ce Journal n'est écrit que pour nous et pour les trois ou quatre amis dont le caractère ressemble au nôtre (*Journal*, 9-II-1811, Stendhal, 1981: 658),

escribe Stendhal, quien aconseja a un eventual intruso —*profanum vulgus*— no continuar la lectura. Tres siglos antes, Montaigne había expresado las mismas preferencias:

J'écris mon livre à peu d'hommes; C'est pour le coin d'une librairie, et pour en amuser un voisin, un parent, un ami, qui aura plaisir à me raconter et repratiquer cette image; Je rends grâces à des honnêtes hommes qui daignent prendre en bonne part mes modestes efforts (*Essais*, III, 9 y II, 18; Montaigne, 1967: 960-61, 647 y 942).

Quizás aquí resida uno de los aspectos más entrañables del imaginario autobiográfico, la ambigua relación con un hipotético destinatario que el escritor íntimo busca, suscita y en cierto modo crea. Ese lector ideal tiene que ser un alma gemela a quien poder confiarse, *honorable lector* (Restif de la Bretonne), *lector benévolo* (Stendhal), *más que un juez, un cómplice* (Michel Leiris). De ahí las abundantes explicaciones que el autor ofrece a un lector —no por desconocido menos presente— y que convierten el discurso autobiográfico en un intermitente diálogo mediatizado por la invisible presencia de un destinatario. Porque, como dice nuevamente Montaigne, *la parole est à moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute* (Montaigne, *Essais*, III, 13. *Ibid.*, p. 1066).

La trayectoria de Rousseau como escritor autobiográfico está marcada de forma constante por una apasionada y cambiante relación con el destinatario. Desde que en aquella tarde de octubre de 1749, en Vincennes, tuviera la súbita revelación de su vocación de escritor, toda su vida estuvo dedicada a defender la verdad —*vitam impendere vero*— a través de la exhibición de su individualidad. En sus primeros ensayos autobiográficos —*Lettres à Malesherbes*— recurre al discurso epistolar con destinatario explícito para hacer de sí mismo un retrato veraz y sincero:

Je me pendrai sans fard et sans modestie, je me montrerai à vous tel que je me vois et tel que je suis... (Rousseau, 1959, t. I: 1133).

Y cuando concibe su magna empresa autobiográfica, *Les Confessions*, lo primero que hace es establecer un pacto tan evidente como patético con los lectores futuros a los que erige en testigos y jueces de sus desgracias. Lo que él quiere ante todo es *rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur* (Rousseau, *Confessions*, in 1959, t. I: 174) exigiendo en contrapartida al *lecteur d'être juste. Je ne lui demanderai jamais rien de plus* (*ibid.*, p. 359), imponiéndole, si es preciso, su confesión:

Je sais bien que le lecteur n'a pas grand besoin de savoir tout cela; mais j'ai besoin, moi, de le lui dire (*ibid.*, p. 21).

Pero cuando estos deseos de transparencia propia y de comprensión ajena tropiezan con el obstáculo de la indiferencia con que fueron acogidas las primeras lecturas públicas del libro, Rousseau cambia de estrategia comunicativa escribiendo los *Dialogues*, cuyo significativo título es *Rousseau juge de Jean-Jacques*. De este modo, el Diálogo, género filosófico y novelesco tan usado en el siglo XVIII, va a proporcionarle el instrumento privilegiado para intentar una nueva aventura en el espacio literario que acaba de descubrir. En la conversación entre Rousseau y un interlocutor anónimo (un francés), se produce no sólo un desdoblamiento de personalidad, tan corriente en los escritores intimistas, sino una multiplicación de las facetas del prisma autobiográfico. A la vez defensor, acusador y acusado, el Jean-Jacques Rousseau que escribe es y no es el Rousseau, el Francés y el Jean-Jacques a quien se juzga y la argumentación avanza lentamente como si se tratase de una encuesta judicial. Lo curioso de este procedimiento es la figura del Francés, en quien el autor focaliza todas las reticencias y todas las calumnias que siente que están tomando cuerpo contra él, personaje que reúne la doble condición de destinatario y de actor y que constituye uno de los ejemplos de narratario (destinatario explícito en el texto) más activo y dialogante que se pueden encontrar en toda la literatura universal. No ocurre así en lo que concierne al destinatario material de sus escritos, pues Rousseau no encuentra, entre sus ya escasos amigos, a nadie digno de confiárselos, por lo cual concibe la delirante idea de poner a Dios mismo como testigo y depositario de los mismos. Cuando el 24 de febrero de 1776 encuentra las verjas del altar de Notre-Dame cerradas, ve en ello un signo de la Providencia y

abandona todo intento de comunicación con los demás. A partir de ese momento considera que la mediación de la escritura es completamente inútil, que la alteridad del lenguaje literario es un espejismo decepcionante y que el único objetivo de su escritura es el conocimiento de sí mismo. Este es el sentido de *Les Rêveries du promeneur solitaire*, libro sin destinatario, escrito desde el fondo de la soledad y de la paranoia y que comienza con una queja desolada: *Me voici seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même*. Las *Rêveries* son un auténtico testamento espiritual que cierra el ciclo autobiográfico de Rousseau en un itinerario de lo abierto a lo cerrado —inverso al de otros autores. Frente a la escritura justificación que busca su razón de ser en la opinión de los demás, la escritura consuelo que empieza y termina en uno mismo: *Je n'écris mes Rêveries que pour moi*. Rousseau se erige así en conciencia discursiva y conciencia receptiva a la vez, en inventor —también— de la autobiografía sin pacto autobiográfico.

La escritura autobiográfica es para Stendhal una dedicación constante:

Depuis le jour où il a commencé à manier la plume -et il a commencé de bonne heure- jusqu'au moment où la mort est venue la lui arracher des mains, Stendhal n'a écrit en fait qu'une oeuvre unique (Del Litto, 1968: 61).

Stendhal escribe con todo, sobre todo y en cualquier momento, como si la escritura le fuese necesaria para sentirse vivir, para dar consistencia y realidad a lo vivido. Pero al contrario que Rousseau, no escribe ni para defenderse ni para justificarse, y esto lo afirma en repetidas ocasiones:

Malgré les malheurs de mon ambition, je ne crois point les hommes méchants; je ne me crois point persécuté par eux (*Souvenirs d'égotisme*; Stendhal, 1982, t. II: 431). Je n'ai jamais eu l'idée que les hommes fussent injustes envers moi (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: 878).

Stendhal escribe para conocerse mejor y para ello necesita alguien que le escuche, que le comprenda y que le confirme sus opiniones. Esta es la función del lector stendhaliano, destinatario feliz —al fin y al cabo pertenece al selecto grupo de los *happy few*— de un inmenso caudal de escritura confidencial y al que el propio autor considera digno de esta tarea. Como escribe Béatrice Didier, *plus l'écrit est intime, plus il doit être soigneusement caché, exclu de toute publication du vivant de l'auteur, plus, en revanche, le lecteur futur apparaît comme indispensable et présent dans le texte même* (Didier, 1983: 295)⁵

De forma reiterada, Stendhal va dibujando el perfil de su interlocutor, primero vagamente y con una cierta prevención ante el hecho de

parler à des gens dont on ignore absolument la tournure d'esprit, le genre d'éducation, les préjugés, la religion (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: 537),

⁵ Cf. sobre todo el último capítulo titulado *Lecteur bienveillant*.

luego con mayor detalle. En primer lugar, en cuanto a la época; Stendhal aborrece a sus contemporáneos franceses, ese país sin pasiones, y cifra toda su esperanza en la comprensión de las generaciones futuras. Para él no tiene importancia que sus escritos íntimos tarden ciento cincuenta o doscientos años, como las Memorias de Benvenuto Cellini, con tal de encontrar más tarde lectores *selon son coeur*. Ese lector, *peut-être né ce matin dans la maison voisine* (*Souvenirs d'Égotisme*; Stendhal, 1982, t. II: 452), puede vivir en 1880 (fecha que aparece continuamente en la *Vie de Henri Brulard*, probablemente porque calcula cincuenta años más tarde de la época en que está escribiendo), en 1900 o incluso en 1935:

Je mets un billet à une loterie⁶ dont le gros lot se réduit à ceci: être lu en 1935. (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: 745).

En otras ocasiones el lector ideal tiene nombres y apellidos, como en el caso de las continuas referencias al geómetra Gros, admirado profesor de la Escuela Central de Grenoble⁷ o a Mme Roland cuyas Memorias le sirven de modelo autobiográfico y a la que invoca constantemente como modelo de sus futuros lectores:

De plus, s'il y a succès, je cours la chance d'être lu en 1900 par les âmes que j'aime, les Mme Roland, les Mélanie Guilbert. (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: p. 536); J'avoue que le courage d'écrire me manquerait si je n'avais pas l'idée qu'un jour ces feuilles paraîtront imprimées et seront lues par quelque âme que j'aime, par un être tel que Mme Roland ou M. Gros, le géomètre (*Souvenirs d'Égotisme*; Stendhal, 1982, t. II: 429).

Todo el Stendhal autobiográfico está en esta implícita declaración de intenciones que comprende la secuencia escritura/publicación/lectura de un discurso íntimo eminentemente abierto y amistoso, *comme une lettre à un ami* (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: 536).

Una vez establecida la vectorialidad del discurso y determinadas las características deseadas del destinatario, una vez descartados los inevitables receptores no destinatarios —*n'allez pas plus loin messieurs les bâtards* (*Journal* 9-III-1811; Stendhal, 1981, t. I: 658)— Stendhal establece con su futuro lector un constante diálogo que se entrelaza con el fluir de los recuerdos. Más que proyectarse imaginariamente al momento de la lectura, lo que hace es trasladar al futuro lector al presente, al tiempo de la escritura, a la dinámica de la obra *en train de se faire*, y ya se sabe que Stendhal escribía rápida y espontáneamente. El resultado es una serie de interpelaciones presididas por una relación de complicidad, un monólogo/diálogo

⁶ Esta imagen de la obra literaria como un billete de lotería aparece igualmente en *Souvenirs d'Égotisme* (cap. VI) y en una carta a Mérimée.

⁷ La veneración de Stendhal por este profesor que despertó en él la afición por las matemáticas es verdaderamente singular. No sólo le menciona como el prototipo de su lector ideal, sino que se hace acompañar imaginariamente por él en *Promenades dans Rome* y le hace figurar como personaje en *Le Rouge et le Noir*. En todo caso, esta veneración corrobora la pregunta de Barthes con relación a los tópicos de la autobiografía: *Pourquoi les professeurs sont-ils de bons conducteurs du souvenir?* (1975: 113).

vivo en el que el autor proyecta en el lector las reflexiones y las reticencias que se hace a sí mismo (reticencias bien leves, muy lejos del enfrentamiento dialéctico característico de Rousseau). Así le ruega frecuentemente que le perdone sus digresiones y sus paréntesis, que no le malinterprete como narcisismo la abundancia de *je* y de *moi* que la escritura autobiográfica conlleva y que en todo caso imponga su propio criterio de lectura:

Le lecteur peut se rassurer sur le récit de mes malheurs, d'abord il peut sauter quelques pages, parti que je le supplie de prendre (*Vie de Henri Brulard*; Stendhal, 1982, t. II: 597); Le lecteur sait à quoi s'en tenir (*ibid.*, p. 467).

Otras veces la invocación va acompañada de guiños humorísticos, como si se aviniese a descubrir sus trucos de seducción o como si compadeciese al lector del sacrificio que le impone:

Quelle patience il vous faudra, ô mon lecteur! (*ibid.*, p. 547); Mais que diable est-ce que cela fait au lecteur? (*ibid.*, p. 600).

La evocación presente de un lector futuro constituye para Stendhal una coartada y un estímulo para emprender una obra autobiográfica que en principio —sólo en principio— parece repugnarle.

Esta coartada y estímulo que en Stendhal se da de forma tan patente aparece en mayor o menor medida en casi todos los escritores autobiográficos. Si toda escritura es de por sí una actividad problemática, la escritura autobiográfica lo es aún más en cuanto que el autor no conoce muy bien al destinatario de sus escritos y a causa de la naturaleza tan personal de dichos escritos. Designando un destinatario —explícito o implícito—, inventándose si es preciso, estableciendo un diálogo con él, el escritor íntimo encuentra y desarrolla el recurso privilegiado para vencer sus inhibiciones, para expresar sus cautelas y vacilaciones, para tener la certeza —o la ilusión— de que su voz más íntima va a ser escuchada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIEL, H. F. (1976): *Journal*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- BARTHES, R. (1975): *Roland Barthes par Roland Barthes*. París: Le Seuil.
- BENREKASSA, G.: «L'énigme, le secret, l'oubli», *Romantisme* n.º 56.
- CABALLÉ, A. (1996): «¿Una escritura intransitiva?», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universidad de Barcelona.
- CHANFRAULT-DUCHET, M. F. (1983): «L'énonciation et les ruses du sujet», *Revue des Sciences Humaines* n.º 192.
- CHATEAUBRIAND (1976): *Mémoires d'Outre-Tombe t. I*, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- CIORAN, E. M. (1956): *La tentation d'exister*. París: Gallimard.
- DEL LITTO, V. (1978): «Stendhal: Journal élaboré, Journal brut», *Le Journal intime et ses formes littéraires*. Ginebra: Droz.

- DIDIER, B. (1976): *Le Journal intime*. París: PUF.
— (1983): *Stendhal autobiographe*. París: PUF.
- GREEN, J. (1975): *Oeuvres Complètes* t. IV, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GUÉRIN, M. de (1947): *Oeuvres Complètes*. París: Les Belles Lettres.
- JOUBERT, J. (1938): *Carnets*. París: Gallimard.
- LEJEUNE, Ph. (1986): *Moi aussi*. París: Seuil.
- MADÉLÉNAT, D. (1989): *L'intimisme*. París: PUF.
- MONTAIGNE, (1967): *Oeuvres Complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ROMERA CASTILLO, J. (1980): «La literatura autobiográfica como género literario», *Revista de Investigación*, n.º 1, Colegio Universitario de Soria.
- ROUSSEAU, J. J. (1959): *Oeuvres Complètes* t. I, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ROUSSET, J. (1986): *Le lecteur intime*. París: José Corti.
- STAROBINSKI, J. (1970): *La relation critique*. París: Gallimard.
— (1983): «Le pacte autobiographique (bis)», *Poétique*, Noviembre 1983. Incluido en Ph. Lejeune (1986): *Moi aussi*. París: Seuil.
- STENDHAL (1981): *Oeuvres Intimes t. I*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
— (1982): *Oeuvres Intimes t. II*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- ZAMBRANO, M. (1995): *La confesión, género literario*. Madrid: Siruela.