

LA FUNCION DE ARMANCIA DENTRO DEL CORPUS NOVELISTICO STENDHALIANO

Juan Bravo Castillo

Juan Bravo Castillo es doctor en Filología, catedrático de la Escuela Universitaria de EGB de Albacete, director de la revista "Barcarola", escritor y autor de diversas traducciones de obras de Stendhal, Lévi-Strauss, Laforgue, Sartre, Prévert, René Char, Paul Eluard y D. H. Lawrence, entre otros autores.

Con la publicación de *Armanca*, en 1827, Stendhal iniciaba su quehacer como novelista, que habría de ser el que, con el tiempo, la proporcionara la inmortalidad literaria. Para entonces tenía cuarenta y tres años, había publicado seis obras ensayísticas puramente stendhalianas, y si había alcanzado cierto renombre dentro de algunos círculos intelectuales selectos, había sido gracias a la publicación, en 1817, de *Roma, Nápoles y Florencia* en su primera edición.

Se ha estudiado muy prolijamente los pasos previos al anclaje de Stendhal en la novela tras sus intentos baldíos como dramaturgo y sus felices realizaciones como diletante filosófico y ensayista, y, aunque este análisis no pretenda incidir en dicho aspecto, sí conviene apuntar de pasada que todo, absolutamente todo lo que Henry Beyle había hecho previamente en su vida, lo conducía directamente hacia la novela, y que si tardó bastante en hallar su fórmula fue porque está directamente inspirada en su propia existencia, enraizada firmemente en sus vivencias, en sus fracasos, en sus ilusiones, en sus lecturas y en sus entusiasmos, fórmula mágica hecha de carne y sangre, fórmula original, profunda y atractiva como la propia personalidad de Stendhal.

Lo que sí importa subrayar en este estudio es que, por primera vez, con *Armanca*, Stendhal concluye una novela, una novela que adolece de ciertos defectos fácilmente apreciables, de ciertas experiencias de composición, de ciertas lagunas respecto a la soltura y maestría puestas de manifiesto en las siguientes obras, pero una novela en la que, a pesar de todo, se nos muestra ya por momentos tal y como aparecerá en sus obras maestras. Beyle, de un modo casi intuitivo, ha encontrado su camino. Es natural que existan ciertos balbuceos, ciertas torpezas e indecisiones. El sendero estaba expedito. En el futuro asistiremos a sucesivas variaciones más o menos perfectas, más o menos atrayentes de este primer esquema. La fórmula estaba ahí, y detrás de la fórmula, íntimamente imbricado con ella,

el hombre, un hombre ya un tanto escéptico, un tanto desengañado, un tanto de vuelta de todo, bastante frustrado por el cúmulo de circunstancias que le tocaron vivir, pero con un caudal de experiencia del corazón humano como pocos de sus contemporáneos.

La fórmula no es fácil de analizar –no podía serlo si tenemos en cuenta lo dicho con anterioridad–, mas, con todo, trataremos de abordarla y de desglosarla en sus más mínimos elementos. Por primera vez, como escribe el crítico Grahame C. Jones,⁽¹⁾ Stendhal se entusiasma por el devenir de un ser excepcional, descubierto de una forma casual,⁽²⁾ y, fascinado, comienza a meditar acerca de la con-

(1) JONES, GRAHAME C.: *L'Ironie dans les romans de Stendhal*, Edition du Grand Chêne, 1966, p. 24.

(2) Una de las razones que movieron a Stendhal a escribir *Armancia* fue un suceso de escándalo acaecido durante los últimos días de 1825 y los primeros de 1826, anécdota muchas veces repetida, pero esencial para comprender esta primera novela de Beyle. La duquesa de Duras, novelista diletante de la época, se había dado a conocer con dos obritas –*Ourika* en 1824 y *Edouard* en 1825– que habían dado mucho que hablar, puesto que, como apunta Sainte-Beuve, “se había propuesto poner en escena todas las imposibilidades sociales: la unión de una negra con un joven de buena familia, la de un rústico con una gran dama”, e incluso una tercera posibilidad, un tema totalmente tabú en aquella época: el de la impotencia física, abordado en un libro que llevaba por título *Olivier ou le secret*, cuyo manuscrito leyó a algunos íntimos. Aquel manuscrito no llegó a publicarse, pero dio origen a todo tipo de comentarios. Lo picante del tema influyó poderosamente para que se divulgara entre la élite parisina. Poco después, a finales de 1825, apareció en París una novela, *Olivier*, sin nombre de autor, al igual que las otras dos anteriormente citadas, y aunque ésta no procedía del mismo editor que las primeras, la presentación, el formato y ciertos detalles de impresión inducían a pensar que se trataba del comentado libro de Mme. Duras. Como el asunto promovió un gran escándalo, la duquesa se apresuró a desmentir su paternidad. La indignación se fue convirtiendo en curiosidad. Poco a poco, los indicios apuntaron hacia un tal Hyacinthe Thabaud de la Touche –a la sazón autor de cuentos y narraciones breves de moda, y hombre distinguido en los salones mundanos por sus agudezas y chismes–. La Touche negó “por su honor” la paternidad de *Olivier*, pero, curiosamente, declaró conocer al auténtico autor y, por supuesto, no se trataba en absoluto de Mme. Duras. La Touche mintió sin duda porque el autor, casi seguro, fue él mismo. El *Olivier* de Mme. Duras, como escribe Martineau, fue descubierto, aún inédito, poco después de la Segunda Guerra Mundial, en el castillo de Chatellux. Y hasta ahí el escándalo de gacetilla.

Stendhal, que conocía a La Touche y que por aquellos tiempos andaba bastante metido en los círculos literarios parisinos, debió interesarse por aquella mixtificación. Ya el 18 de enero de 1826, envió al *New Monthly Magazine* un artículo en el que hacía una reseña detallada de *Olivier*, calificándola de obra original; en dicho artículo, Stendhal atribuía la autoría del libro a Mme. Duras. Sin duda, fue durante aquellos días cuando a él también se le ocurrió abordar dicho tema a su manera. Sabemos que escribió *Armancia* –que en un principio llevó también el título de *Olivier*– en dos etapas y con un intervalo de siete meses; una vez más, la rapidez inaudita de redacción fue la nota predominante –nueve días, del 31 de enero al 8 de febrero, en la primera etapa; y veintidós días, del 19 de septiembre al 10 de octubre del mismo año 1826–, un mes en total.

ducta de dicho individuo, esforzándose en adivinar las aspiraciones íntimas de su corazón y de desvelar los móviles secretos de sus acciones. Por otra parte, cuanto más se interesa por su personaje, más tiende a servirse de él para explorar las posibilidades no realizadas, y tal vez no realizables, de su propia alma. La vida del personaje se convierte para él en un drama personal; le ofrece la ocasión de llevar a su término las pasiones que por circunstancias se ha visto obligado a reprimir. Y es de esa meditación profunda y apasionada, de esa influencia recíproca que se establece entre Stendhal y el personaje, de donde nace la novela. Esta será la génesis, no solamente de *Armancia*, sino de todas sus demás obras novelísticas, excepción hecha de *Lamiel*. Será preciso, pues, que Beyle halle un personaje con quien conecte íntimamente, con quien sienta una gran afinidad, para que, de ese modo, su inspiración se desate, se ejerza un fenómeno de simbiosis con su propia vida, y la obra crezca y avance de modo rapidísimo, por lo general, hacia su final, final no siempre alcanzado, como es el caso de *Lucien Leuwen* y *Lamiel*, entre otras cosas porque, en estas dos novelas, Stendhal no trabajó con un cañamazo previamente establecido. Será, por tanto, normal encontrar en las novelas de Beyle, por un lado la anécdota previa, y, por otro, la vida del propio escritor que constantemente nutre la psicología del personaje y los elementos del entorno. Ahora bien, estos dos factores, como es natural, requieren la conjunción de un tercero fundamental, cual es la técnica novelística del escritor, íntimamente imbricada con lo anterior, una técnica, en este caso, originalísima y personal que proporciona a sus obras un sello distintivo, único en su género.

Stendhal, en *Armancia*, por primera vez, inicia ese minucioso quehacer de bolillos, que consiste en describir con extremado esmero los movimientos del corazón humano, expresándolos con precisión suma, desmenuzándolos pacientemente y deleitándose, a fin de cuentas, en un realismo psicológico que, con el tiempo, alcanzará su máxima perfección. *Armancia*, como las demás novelas de Beyle, es la historia de dos corazones que, incesantemente, se buscan, dos corazones extremadamente sensibles, delicados, tímidos y susceptibles que, por falta de sinceridad o exceso de retraimiento, se acercan y se alejan constantemente en una especie de danza o justa amorosa, de la que el autor nos hará el más meticuloso de los análisis imaginable. Tales personajes —o héroes— se verán inmiscuidos en un determinado ambiente social —en el caso de *Armancia*, la nobleza francesa ultra de la Restauración—, en un determinado momento de la historia de una sociedad, que ejercerá una decisiva impronta en el devenir de los amantes. De ese modo, Stendhal, al tiempo que narra los amores de los personajes claves, nos describirá los diferentes entornos sociológicos de su época, esbozando una serie de cuadros y presentándo-

nos una galería de personajes secundarios de excepcional magnitud.

La justa amorosa en *Armancia* es sin duda demasiado compleja y artificiosa; ocupa gran parte de la novela e impide que la trama avance con la soltura característica de las restantes obras narrativas de Stendhal. Hay demasiadas reticencias, notoria falta de comunicación entre Octavio y Armancia, innumerables escrúpulos y prejuicios, lo que redundará en una excesiva premiosidad durante la primera parte de la novela. Todo el entramado narrativo se pone en marcha al constatar Octavio de Malivert la indiferencia de su prima Armancia ante el inesperado cambio de fortuna de éste, y las posteriores palabras –casualmente sorprendidas por el joven vizconde– de Armancia a su amiga Méry de Tersan: “¡Qué quieres, es como todos los demás! ¡Un alma que yo creía tan bella, trastornarse por la esperanza de dos millones!” (p. 54). Octavio, que tiene en Armancia su mejor confidente y amiga, aun sin pasarle ni tan siquiera por la imaginación la idea del amor –entre otras cosas, porque esa idea se la tiene por completo prohibida, sin que el lector sepa la razón–, se propone por todos los medios volver a ganar su estima; y será justamente al intentarlo cuando, sin parar mientes, caiga en su propia trampa y acaba enamorándose perdidamente de ella. Su ceguera amorosa será tal, no obstante, que habrá de ser la comparsa Mme. d’Aumale quien se lo haga ver, lo cual producirá una profunda crisis en Octavio. A partir de ese momento, nuestro héroe intentará huir y tan sólo un imprevisto duelo impedirá que emprenda su viaje. En el duelo, en el que Octavio busca la muerte, resultará herido de gravedad, y, creyéndose morir, declarará su amor a Armancia. Esa larga conversación junto al lecho de Octavio será prácticamente la única en que los amantes se sinceren casi por completo, abriendo las puertas a un nuevo período de felicidad que, una vez más, los prejuicios, los recelos y la mala fe de los envidiosos del entorno acabarán por truncar. Al final, tras un forzoso golpe teatral, el vizconde, con el fin de evitar la deshonra de Armancia, decide desposarse con ella, pero, en la creencia de que su prima ya no le ama, se suicida unos días después de la boda frente a las costas de Grecia, legando sus bienes a su esposa, por más que ésta y Mme. de Malivert, en un final típicamente stendhaliano, opten por tomar el velo y retirarse al mismo convento.

Ahora bien, estos puntos claves de la trama se hallan salpicados por todas partes de pequeños incidentes que hace que asistamos continuamente a una enorme serie de altibajos por parte de los amantes, acercamientos, alejamientos, instantes de intensa felicidad producto de la armonía y del amor platónico, seguidos de otros momentos de zozobra y desesperación promovidos por los celos más dispares, por los escrúpulos más exacerbados, por los prejuicios de toda índole. Y todo esto ante los ojos de un lector que ve que Octavio y Armancia se aman, que constata la falta de obstáculos materiales para la conse-

cución de un amor verdadero —pues Mme. de Malivert es la primera en tomar la iniciativa en el posible matrimonio, en tanto que su marido es uno de esos pusilánimes personajes stendhalianos sin voluntad—, y que no comprende, ni tan siquiera al final de la novela, el origen de las reticencias de Octavio y, lo que es peor, se queda con la miel en los labios al negársele conocer el terrible secreto del protagonista. El exceso de escrúpulos cegó, asimismo, a Stendhal, hasta el punto de eludir, como escribe André Gide,⁽³⁾ la apasionante escena en que Octavio confesaría a Armancia su enfermedad.

Mas, con todos sus defectos, asistimos en *Armancia* al primer gran encuentro amoroso entre dos grandes almas —al estilo de *La Princesa de Clèves*, pero con unas resonancias más puramente stendhalianas—, un “enfrentamiento” amoroso en el que Beyle pondrá en práctica, por primera vez, las teorías tan sabiamente expuestas en su ensayo *Sobre el amor*. Una pareja cuyos sentimientos oscilan a cada instante entre la atracción y el miedo, una atracción que poco a poco se torna irresistible, puramente romántica, exacerbada, dominante, total; un temor inmenso a dejar traslucir en exceso las propias emociones, a verse sorprendido en la intimidad, a demostrar “faiblesse”, a dejar de ser digno del gran amor de que se es objeto. Danza incesante llena de deleite y de pasión en que dos personajes, como en una mazurca, se buscan por la enorme sala de sus corazones sensibles, se acercan, intimidan, conocen instantes de éxtasis puramente platónico, gozan de las esencias del amor, para separarse poco después por el motivo más fútil, por el pensamiento turbio que viene a empañar el brillante sol de la gloria. Y así sucesivamente, en un juego típicamente stendhaliano, forjado por su imaginación calenturienta durante sus años de juventud cuando, incapaz de declarar la más mínima palabra referente a su “amor” a Victorine Mounier, se deleitaba escribiendo cartas al hermano de ésta en las que él imaginaba las sucesivas etapas de su pasión, con la esperanza de que ella las leyera.

Con *Armancia*, pues, comienza en serio esta pasión stendhaliana de describir con toda minucia psicológica los mínimos detalles de un proceso amoroso complejo —como toda auténtica pasión— y lleno de altibajos. Y así, de la misma manera que Julián Sorel, pretendiendo inspirar celos a Matilde de la Môle, consagrará largas jornadas a ganarse la estima amorosa de la mariscala de Fervaques —beata gazona de gran influencia social en el salón del marqués de la Môle—, Octavio de Malivert, con el único fin de acercarse a su prima y poder hablarle sinceramente en privado, no duda en soportar el verse catequizado por otra “iluminada”, Mme. de Bonnavet, que pretende convertir a Octavio a las teorías religiosas iluministas, derivadas de

(3) Prefacio de *Armance*, Editions Rencontre, p. 185.

la filosofía alemana. La idea del deber está tan enraizada en los personajes de Beyle, que no vacilarán en someterse a las más duras pruebas para conquistar el amor del ser amado, meta última de aquéllos.

La justa amorosa será el núcleo a partir del cual irán surgiendo los principales aspectos del sistema narrativo stendhaliano. El mundo de los amantes —eje fundamental de la obra— se verá unas veces perjudicado, otras favorecido por el entorno en que viven. Henri Beyle, al tiempo que nos describe las características de un grupo social determinado, nos presenta esa sociedad encarnada en una galería de tipos altamente significativos, por más que en el caso de *Armancia* tal retrato no dé una idea excesivamente clara de la sociedad ultra de la Restauración, por la sencilla razón de que el autor tan sólo conocía de oídas los salones del faubourg Saint-Germain, siendo sus puntos de referencia los salones liberales parisinos —el del conde de Tracy, el de los Ancelet o el del pintor Gerard—, tan diferentes de los anteriores. Con todo, si el cuadro de personajes secundarios expuesto por Stendhal en *Armancia* no es muy complejo y queda un tanto difuminado, no por ello resulta nada desdeñable. Presenta, no obstante, dicho cuadro —y de forma, quizás, mucho más patente que en otras novelas— un acentuado maniqueísmo y una excesiva supeditación a los intereses de la pareja de amantes. Los personajes secundarios —cual es el caso llamativo del caballero de Bonnivet— aparecen y desaparecen en función de las necesidades de la intriga, entran y salen cuando y conforme al autor le interesa, lo que redonda en una marcada impresión de carencia de vida y los convierte *ipso facto* en marionetas de la acción. Se podría decir que en la danza a la que aludíamos, Stendhal apaga las luces del salón, concentra un enorme y potente foco sobre los amantes y tan sólo permite que, de vez en cuando, una tímida figura se adentre en el halo luminoso para hacerla salir de inmediato. Beyle empleará este procedimiento con continuidad, si bien —y esto es lo esencial— lo irá perfeccionando hasta el punto de trazar a lo largo de su obra una impresionante galería de caracteres sintéticos pero desbordantes de vida y de gracia.

En cuanto al maniqueísmo, la oposición en *Armancia* frisa en lo radical. Por un lado, una serie de personajes bufonescos empeñados en perjudicar a los amantes, y a la cabeza de ellos el comendador de Soubirane, hombre que no sabe salir de la afectación, pelele tragicómico que se halla muy lejos del villano shakesperiano tipo Iago de *Otelo*, aunque también provoca sus pequeñas catástrofes, en especial cuando se alía con el jesuitismo del caballero de Bonnivet, hombre pérfido, figura odiosa perfectamente descrita por la frívola Mme. de Aumale, que en cierta ocasión le dice: “Me hace usted el efecto de un bicho venenoso que encontrara en un lugar solitario, en el fondo de un bosque. Cuanto mayor es su ingenio mayor poder

tiene para hacer daño” (p. 168). La galería se completa con las correspondientes damas maledicentes y murmuradoras tipo duquesa de Ancre, Mme. de la Ronze o la marquesa de Seyssins, cuyos comentarios, captados en medio de la barahúnda de los salones por algún oído furtivo, amargan de continuo los fugaces períodos de felicidad de los enamorados protagonistas.

Por otro lado, se inaugura en *Armancia* otro de lo que, en adelante, será rasgo típico de la novelística stendhaliana, me refiero a la presencia de los protectores, figuras simpáticas, afables, genios del bien, encargados de prestar su ayuda en los instantes difíciles a los desvalidos amantes, protección de todo punto necesaria si tenemos en cuenta la altura en que tales héroes se mueven, su visión idealista de la vida y sus escasas dotes prácticas; recordemos al respecto, como ejemplo modelo, el caso de la vivandera de Waterloo y su papel de ángel guardián de Fabricio en *La Cartuja de Parma*. A este respecto, en *Armancia* podemos señalar la presencia de Mme. de Malivert, perfecta concedora de su hijo, y consagrada a lograr su felicidad a toda costa. Mujer inteligente y bondadosa, no duda en hacer los mayores sacrificios de toda índole por Octavio, se da cuenta muy pronto de que éste y Armancia están locamente enamorados, pero, alarmada ante las reticencias de su hijo, se decide a intervenir en la trama amorosa apoyando siempre con honestidad y sin interés —pues Armancia no es precisamente un gran partido, al menos en un principio— las relaciones de los enamorados. Más tarde, cuando el temible comendador sorprende a Armancia junto a la habitación de Octavio, y ésta acude a Mme. de Malivert, hallará de inmediato en ella a la protectora ideal que toda huérfana desearía. Lo paradójico será que esta madre generosa que tanto se sacrifica por su hijo, lo único que conseguirá a fin de cuentas es abocarlo a la muerte. Mas no es Mme. de Malivert la única prefiguración del protector. De vez en cuando, y cuando menos lo esperamos, Stendhal —y es ésa otra prueba de su genialidad— nos asombra presentándonos —como ya quedó dicho— en cuatro pinceladas a personajes cargados de verismo, cual es el caso de Manuel en *Lucien Leuwen* o de Amanda en *El Rojo y el Negro*. Con ocasión de su duelo con M. de Crêveroché, Octavio constata que no cuenta con ningún ser de confianza para solicitarle que actúe como padrino. Por fin, se acuerda de un tal Dolier, oficial retirado, al que trata muy poco, pero que es pariente suyo. La elección, no obstante, no puede ser más justa ni apropiada. Su presencia en la novela resulta fugaz pero certera; nos lo imaginamos, perfectamente entre líneas, preocupado, nervioso ante el despego y la frialdad —casi alegría— con que el vizconde hace frente a su adversario; irritado, después, ante la afectación y el dandismo de Crêveroché —“Dolier se contenía a duras penas, y a Octavio le costó mucho trabajo calmarle” (p. 142)—, y siempre experto y eficaz. Al

final de la novela será precisamente a él a quien Octavio pida consejo sobre su obligación de confesarle a Armancia la verdad de su secreto.

También hallamos ya en *Armancia* —aunque asimismo de forma larvada— otra de las características habituales de la novelística de Beyle y aun de libros que, sin estar catalogados dentro de esta parcela, cual es el caso de *La vida de Henry Brulard*, presentan numerosos rasgos distintivos relacionados con la pura ficción. Me refiero a la presencia de dos tipos de mujeres antagónicas; una de ellas de carácter maternal, afectuosa, amable, acogedora, concreción de la madre que Henri Beyle perdió a los siete años, y también de aquella celeste italiana, Matilde Dembowski, cuyo fracaso amoroso —junto al más reciente de la condesa Curial— será factor desencadenante de la inspiración de *Armancia*. La otra, un carácter altivo, impregnado de lo que Stendhal denomina “espagnolisme”, corneliano, un tanto viril, la mujer seductora que a todo Don Giovanni le gustaría conquistar por encima de todo, y cuya primera prefiguración surge asimismo en *La vida de Henry Brulard*, al presentarnos a una tía abuela suya, la tía Elisabeth, que, al parecer, desempeñó junto a su abuelo Gagnon un papel preponderante en los primeros años de su educación. El personaje stendhaliano fluctuará entre una y otra, Julián Sorel entre Mme. de Rênal y Matilde de la Môle; Fabricio entre Clélia Conti y la duquesa Sanseverina; Lucien Leuwen entre Mme. de Chasteller y Mme. Grandet; y, en el caso de *Armancia*, entre Armancia y la condesa de Aumale. En todos los casos, el héroe se inclinará finalmente por el amor límpido de naturaleza maternal —preferencia siempre anhelada por Stendhal, muy por encima del amor vanidad—, que es como un retorno a las raíces primigenias, una reintegración al útero materno, el paraíso perdido después de andar extraviado por el mundo de espejismos de los hombres. El prototipo más perfecto de esta estructura será, una vez más, *El Rojo y el Negro*. Aquí sí habrá una auténtica disyuntiva solamente aclarada al final de la novela. En los demás casos apenas hay opción posible. La figura de la Sanseverina es gigantesca —tal vez la más perfecta prefiguración del modelo corneliano y español, según la concepción beylista—, pero, por un lado el parentesco, y por otro la diferencia de edad, y, especialmente, la enorme fuerza del amor de Clélia inclinan muy pronto la balanza del lado de esta última. Ahora bien, en los casos de Mme. Grandet —en *Lucien Leuwen*— y de Mme. de Aumale —en *Armancia*—, las pinturas resultan demasiado desequilibradas; ninguna de las dos representa una tentación notoria para los respectivos héroes y su presencia es meramente coyuntural aunque importante en el desarrollo de la trama. Son mujeres brillantes y seductoras en medio de la sociedad en que se mueven, mas cuando los héroes se acercan a ellas lo hacen impulsadas por móviles bien diferentes del verdadero amor. En el caso de Mme. de Aumale, en *Armancia*, su

función amorosa —como muy bien reconoce M. Georges Blin— se diluye aún más hasta el punto de quedar reducida a un mero papel de diversión efímera y transitoria, papel semejante al desempeñado por Mme. de Hocquincourt en *Lucien Leuwen*, tal y como quedó apuntado anteriormente.

Igualmente, está ya presente en *Armancia* otra idea que resultará una constante en toda la novelística del autor, quizás la idea más puramente romántica stendhaliana. Se trata del concepto beylista de la imposibilidad de toda felicidad duradera en esta tierra. Concepto romántico, desde luego, pero que en Stendhal adquiere singularísimas resonancias como todo lo que pasa por su original crisol. El héroe stendhaliano está condenado a morir joven y sin haber satisfecho plenamente su ideal de amor —nos referimos en concreto a las tres novelas concluidas: *Armancia*, *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma*—. Es aquí donde sus novelas adquieren un profundo sentido romántico: la muerte, el más allá es una posible puerta abierta a las almas demasiado puras, demasiado sensibles para aceptar el juego que la vida conlleva; la muerte, en lo que tiene de renuncia y de plenitud (los amores más famosos son los trágicos, los interrumpidos bruscamente en plena floración, como es el caso de *Tristán e Isolda* o de *Romeo y Julieta*). Más que una idea romántica prestada, me inclino a pensar que Stendhal llegó a ella de un modo unilateral, a partir de sus propias experiencias amorosas frustradas —en especial la de Matilde Dembowski, de quien se separó en 1821 y cuya súbita muerte acaeció seis años más tarde—, sin olvidar las posibles influencias shakesperianas, muy perceptibles en todas sus novelas.

Ahora bien, por más que Stendhal deje en la muerte un hipotético resquicio a una más que discutible felicidad ultraterrena, lo propiamente stendhaliano es, por un lado, los fugaces instantes de dicha hurtados al destino adverso, y por otro, el paradójico reducto donde a veces halla el héroe la felicidad: la prisión. Tales instantes de ventura resultan particularmente emotivos en las novelas de Beyle, y es normal, dada la intensidad vital de los amantes. Son compensaciones que el autor proporciona a sus personajes tras las diversas tribulaciones por las que sin cesar atraviesan. Y, aunque Beyle sabe de su precariedad, no por ello deja de deleitarse en el solaz de aquéllos. Podemos considerarlos como pequeños manantiales rodeados de exuberante vegetación a los que llegamos tras dilatados periplos por desiertos, serranías y simas profundas. Los enamorados, tras largos desvaríos en los que son incapaces de comunicarse, alcanzan un ligero paréntesis de plenitud en el que se sienten íntimamente unidos. En el capítulo XVI de *Armancia*, Octavio por fin logra abrir plenamente su corazón a su prima. Stendhal escribe: “Fue uno de esos momentos fugaces que el azar otorga algunas veces, como reparación de tantos males, a las almas hechas para sentir con energía. La

vida se precipita en los corazones, el amor hace olvidar todo lo que no es divino como él, y se vive más en unos instantes que en largos períodos" (p. 119). Paréntesis como éste, preciso es reconocerlo, no son demasiado frecuentes en las novelas de Beyle, pero resultan inolvidables; es como si los amantes, en esos momentos, alcanzasen el éxtasis, producto de la armonía total establecida entre dos almas. Tras la larga convalecencia de Octavio a consecuencia de las heridas habidas en su duelo con el marqués de Crevêroche, una vez establecida la entente cordial con Armancia, aclarados ya todos los malentendidos, y generadas las bases para una convivencia "amorosa" sin compromisos serios —es decir, lo que ambos, en el fondo, desean—, Stendhal escribe: "El amor propio de Octavio ya no guardaba secretos para Armancia, y estos dos corazones jóvenes habían llegado a esa confianza ilimitada que constituye acaso el encanto más dulce del amor. No podían hablar de nada sin comparar interiormente el encanto de su confianza actual con el estado de forzada reserva que se imponían unos meses antes al hablar de las mismas cosas. Y hasta aquella reserva, cuyo recuerdo era tan vivo y a pesar de la cual eran ya tan felices en aquella época, constituía una prueba de antigüedad y de la viva entraña de su amistad". (p. p. 161, 162).

En cuanto a la paradójica felicidad hallada en la prisión, sus más perfectas plasmaciones las encontramos al final de *Rojo y Negro* y, especialmente, durante los largos meses de cautividad de Fabricio en la Torre Farnesio, en *La Cartuja de Parma*. Por lo que respecta a Armancia, si bien no aparece todavía explícitamente expresado este mito, ya es típico de los personajes principales la tendencia al aislamiento para entregarse con deleite a sus propias ensoñaciones. La presencia de los demás, por lo general, resulta molesta a los amantes. Existe, por lo demás, en esta primera novela un aspecto directamente relacionado con lo que aquí analizamos y en lo que conviene insistir. La única vez en que Octavio deja de constreñirse y se manifiesta con plena autenticidad es en el preciso instante en que tiene conciencia de la precariedad de su salud. Tras el duelo, al constatar el peligro que corre —y aun más cuando el doctor Duquerrel se lo confirma—, la conducta de Octavio se modifica sustancialmente —algo semejante le ocurre a Julián Sorel al oír de labios de sus jueces su sentencia de muerte—. Primero declara de forma velada su afecto a Armancia en una carta escrita con su propia sangre, y después directamente cuando ésta, acto seguido, acude a verlo. Enseguida, en unos instantes de total sinceridad, los amantes ponen sus cartas sobre la mesa, explicando Octavio las verdaderas causas de su conducta y de su proyectado viaje, y Armancia las razones de su supuesto compromiso. Esta, que se mueve en un mundo de prejuicios y de falta de confianza en sí misma, exige a Octavio el juramento de no pedirla nunca en matrimonio y de no abandonarla jamás sin antes explicarle

todos sus posibles motivos. Derribadas las barreras, la felicidad se instaure de inmediato, una felicidad que se ajusta como anillo al dedo a las exigencias del vizconde, y sólo los nuevos imbroglios y —como escribe el narrador— en especial la envidia de una sociedad incapaz de ver a dos enamorados dichosos, vienen a complicar la situación y a precipitar su trágico desenlace.

Y es que no podemos olvidar en ningún momento, cuando leemos *Armancia*, los convencionalismos románticos que dicha novela comporta. No solamente los personajes son incapaces de ver la realidad tal y como realmente es, sino que su lenguaje, a menudo, parece más extraído de una tragedia de Racine o de un drama de Corneille que de una narración del siglo XIX. A menudo, *Armancia* habla de su “fatal amor” sin ninguna base sólida y como si se tratase de una heroína raciniana. En cuanto a Octavio, su lenguaje por momentos se asemeja al de René; “pasión horrible”, “la esperanza de la muerte”, “la dicha de morir”, “la escuela del infortunio”, son términos frecuentes en su boca. Pero es su conducta en bloque a todo lo largo de la novela, ese sentimiento de *sehnsucht* que el romanticismo alemán había puesto tan en boga en aquella época, ese culto de las pasiones irrealizables que por todas partes se convirtió en signo distintivo de este movimiento, lo que desdora un tanto las cualidades estéticas de *Armancia* con respecto a las demás obras narrativas de su autor. No obstante, en el futuro, las novelas de Stendhal, por más que eliminen ciertos aspectos convencionales románticos como los anteriormente señalados, seguirán invariablemente mezclando el realismo psicológico con abundantes y diseminados rasgos tributarios de un cierto romanticismo exaltado, al que Beyle siempre será fiel, como en el caso en que Matilde de la Môle conduce en una extraña comitiva la cabeza de su amante a la gruta de las montañas del Jura para allí enterrarla en medio de un fausto ceremonial; o las condiciones frisando lo fantástico en que se desarrollan los amores de Fabricio y de Clelia Conti. Estamos ante elementos habituales de la novela romántica pura, comunes a Walter Scott, Alejandro Dumas o Victor Hugo, por quienes Stendhal siempre sintió gran predilección. El realismo por el que él siempre abogará será aquel que se centra en los detalles psicológicos, el realismo de la conducta, y es en ese aspecto donde sus novelas son obras maestras. El romanticismo de *Armancia*, por otra parte, además de incidir en algunos rasgos exaltados —como la citada carta escrita con sangre—, en los que, justo es reconocer, siempre hay implícita una cierta ironía por parte del autor, presenta un matiz interesante, y es la frecuente alusión byroniana —personaje a quien Stendhal conoció en Milán y por quien sintió una particular admiración⁽⁴⁾—. Ya en el momento de su más grave crisis, Octavio, intentando emular las hazañas de su antepasado Enguerrando de Malivert, decide partir hacia Grecia con el fin

de ayudar a los patriotas griegos en su lucha por la libertad –proyecto byroniano por excelencia– y, aunque no sabemos si Octavio decide un viaje tal movido por impulsos de la moda, porque desea una muerte pronta o por puro capricho, lo cierto es que, si su proyecto de huida queda reducido a la nada por culpa del duelo citado y los sucesos posteriores, el vizconde jamás lo olvidará, y, llegado el momento, acudirá a morir frente a las costas de la patria de Sócrates: una muerte poética descrita brevemente en una prosa nueva que probablemente fuera el mejor fragmento narrativo escrito por Beyle hasta ese instante: “Un grumete gritó desde lo alto de la atalaya: ¡Tierra! Era el suelo de Grecia y las montañas de Morea lo que se dibujaba en el horizonte. Un viento fresco empujaba el navío con rapidez. El nombre de Grecia estimuló el valor de Octavio: ¡Yo te saludo, pensó, oh tierra de héroes!”. Y a la media noche del 3 de marzo, cuando la luna asomaba detrás del monte Kalos, una mezcla de opio y de digital liberó dulcemente a Octavio de aquella vida que fuera para él tan atormentada. Al apuntar el alba, fue hallado inerte sobre el puente, tendido en unas cuerdas. Una sonrisa a floraba en sus labios, y su rara belleza impresionó a los marineros encargados de darle sepultura” (p. 207).

A todas estas características comunes a la casi totalidad de las novelas de Stendhal, convendría añadir una más puesta de relieve por Consuelo Berges en su prólogo a *Armancia* de la colección Alianza Editorial. Me refiero al planteamiento, a través de Octavio, por primera vez, del problema de una juventud sin bandera, una juventud postnapoleónica educada para gobernar un imperio y que, de la noche a la mañana, ve restringido su marco de acción a las estrechas fronteras de la Francia salida del Congreso de Viena, una Francia, por lo demás, desprovista ya de todo impulso heroico y dominada por la mesocracia burguesa mercantil y por un clero de limitadas y decadentes miras. El joven héroe de Stendhal es un ser que aspira al absoluto y que se ve obligado a constreñirse al plano de la mediocre realidad en la que casi siempre acaba por zozobrar, de ahí que se refugie en el amor. Como consecuencia de esta incapacidad para adaptarse al mundo que le ha correspondido vivir –mundos muy diferentes, reconozcámoslo, y que van desde las esferas privilegiadas

(4) Stendhal, en carta a Luisa Sw. Belloc, escrita en 1824, escribe que conoció a Byron durante el otoño de 1816, en el teatro de la Scala de Milán, precisamente en el palco de M. Luis de Brême. Su admiración por él fue grande, tal y como manifiesta en este escrito y en otros semejantes. Byron no solamente era ya para entonces el símbolo apasionante del romanticismo europeo, sino que, por lo que respecta a Stendhal, existían entre ambos concomitancias dignas de reseñar, en particular el hecho de haber renunciado ambos a sus respectivas patrias naturales por otras de adopción: Grecia en el caso de Byron, Italia en el caso de Beyle.

en que viven Octavio de Malivert, Lucien Leuwen y Fabricio del Dongo, al duro entorno que deben afrontar Julián Sorel y Lamiel—, el héroe stendhaliano, por una u otra razón, es un ser nostálgico que contempla la extinta era napoleónica como un período en que el hombre podía hacerse a sí mismo, sin tener que malgastar la mayor parte de sus energías en pérfidas argucias y trapacerías, y por eso admira a Bonaparte, no al tirano emperador de los franceses, al terrible y despótico Napoleón, sino al joven general Bonaparte, que lleva, al principio de *La Cartuja de Parma*, la libertad a Italia. Este ideal napoleónico aparecerá plenamente arraigado en Julián Sorel, que hace del *Memorial de Santa Elena* su manual de conducta, o en Fabricio del Dongo, que acude con todo el fuego de su primera juventud a defender la causa del emperador en Waterloo; pero, ya en *Armancia*, hallamos una primera alusión que nos permite atisbar la posterior influencia napoleónica en las próximas novelas de Henry Beyle. Alusión posiblemente un tanto postiza y que no deja de sorprender al lector advertido, que sin duda se pregunta cómo es posible que Octavio de Malivert, a quien la Revolución y el Imperio no han traído más que calamidades familiares traducidas en confiscaciones, admire a Napoleón hasta el punto de que el narrador, en el momento de contarnos el paso de la embarcación del vizconde por la patria de Bonaparte, camino de Grecia, se exprese en estos términos: “El barco costeaba la isla de Córcega. El recuerdo de un gran hombre que murió tan desventurado se le apareció a Octavio y vino a devolverle la firmeza. Como pensaba en él constantemente, le tomó casi por testigo de su conducta...” (p. 206).

Mas, si por algo se distingue *Armancia* dentro del conjunto de las novelas de Stendhal es por su notable carga autobiográfica —aspecto también frecuente en los demás libros, aunque probablemente no en igual grado—, de ahí que, en un estudio como éste, resulte fundamental consagrarle algunas páginas. Beyle plasma en su héroe Octavio de Malivert abundantes rasgos y actitudes personales suyas, hasta el punto de convertirlo a menudo en su portavoz. Podemos decir que, en cierto modo, el autor se retrata espiritualmente en su personaje, comportamiento hasta cierto punto lógico en quien escribe su primera novela. Y así vemos cómo Octavio practica lecturas semejantes a las de su creador —Alfieri, Helvetius, Bentham, Bayle, Shakespeare, etc.—, goza escuchando la misma música que tanto adoraba éste —“Luego, tecléo en el piano todo un acto de *Don Juan*, y los acordes, tan tristes, de Mozart, le devolvieron la paz del alma” (p. 44)—, se muestra tan tímido como él en los momentos claves de su vida —“Según parece, una desdichada timidez me hace triste, poco atractivo, cuando deseo apasionadamente gustar” (p. 203)—, detesta de igual modo la afectación, en especial con las mujeres, cual es el caso de la marquesa de Bonnivet —“...tenía la desgracia de ver un poco de afec-

tación en sus maneras, y en cuanto vislumbraba en alguna parte este defecto, ya su ánimo estaba dispuesto a burlarse” (p. 63-64)—, se complace, al igual que él, en velar celosamente su intimidad —“Que no vaya (no importa quién) a adivinar mis pensamientos por la elección de mis libros y a sorprender lo que escribo para guiar mi alma en sus momentos de locura” (p. 67)—, cayendo, incluso, a veces, en sus mismas manías y exageraciones —“Entró en un restaurante, y, fiel al misterio que subrayaba todos sus actos, pidió una bujía y un caldo; servido éste, Octavio se encerró con llave, leyó con interés dos periódicos que acababa de comprar, quemólos en la chimenea con el mayor cuidado, pagó y se marchó” (p. 52)—, siente idéntica atracción por los disfraces,⁽⁵⁾ e incluso experimenta las mismas debilidades o extravagancias que su creador.⁽⁶⁾

Por otra parte, el comportamiento de Octavio en los salones reaccionarios de la Restauración es hasta cierto punto comparable al que solía poner de manifiesto Stendhal en los salones liberales parisinos. Tanto el héroe como su creador inspiran habitualmente un miedo instintivo entre los necios, temerosos de sus reacciones y de sus puyas. Si, por lo general, la conducta de ambos resulta un tanto incongruente, pasando de un silencio obstinado a una locuacidad inmoderada y a veces absurda, a menudo se debe al deseo de llamar la atención de una determinada persona. Tal es la causa del súbito cambio de actitud del vizconde de Malivert en el salón de Mme. de Bonnivet: “Atento a no parecer desconcertado por el odio de mademoiselle de Zohiloff, Octavio no se distinguía ya en sociedad por su silencio invencible y por su traza de aburrido. Hablaba mucho y sin que le importaran nada los absurdos a los que podía verse arrastrado” (pp. 68-69). Una vez más —y en eso apreciamos de nuevo el para-

(5) Stendhal siempre reconoció que éste era uno de sus principales anhelos. Y así, por ejemplo, vemos cómo en sus *Souvenirs d'Egotisme* insiste sobre la dicha que para él suponía el pasearse por una ciudad extranjera donde acababa de llegar para no ser reconocido por nadie, añadiendo: “Con gusto llevaría una máscara...” En cuanto a *Armancia*, Octavio de Malivert no sólo se disfraza de mago en el bosque de Andilly, sino que expresa su deseo de cambiar de personalidad y acaba haciéndole a su prima la siguiente confesión: “Mi imaginación es tan boba en ciertos momentos y se exagera de tal modo lo que debo a mi posición, que, sin ser rey, necesito el incógnito (...) Siento la necesidad imperiosa de ver actuar a otro vizconde de Malivert” (p. 115).

(6) Y así, si *Armancia* le reprocha a Octavio el hecho de que, a media noche, al salir del salón de Mme. de Bonnivet, acabe la velada en unos “salones especiales”, que no son otra cosa, sobre poco más o menos, que casas de juego, la condesa Curial censuraba en Stendhal, en carta del 11 de octubre de 1825, su hábito de vivir en sociedad con mujeres de vida airada; e incluso antes, tenemos constancia de que Matilde Dembowski, en Milán, fustigaba en Beyle sus costumbres de frecuentar cada noche la casa de Nina Vígano, lo que demuestra lo arraigado de esta práctica en nuestro autor.

lelismo entre Stendhal y su héroe—podemos ver aquí que el elemento fundamental que siempre rigió la conducta de Henry Beyle fue el amor. En otras ocasiones, Stendhal, después de armar todo el revuelo posible, optaba por el más absoluto silencio, complaciéndose en la pura observación, aptitud que adoptaba después de—en sus propias palabras— haber pagado su “billet d’entrée”. Semejante conducta observa Octavio, el cual “algunas noches se permitió la suprema felicidad de no hablar y de contemplar a Armancia actuar en su presencia” (p. 165). Como vemos, el paralelismo es sorprendente. Ahora bien, donde mejor podemos constatar dicha semejanza no es precisamente en su actuación más o menos extravagante, sino en su manera de expresarse: Stendhal, según Martineau,⁽⁷⁾ desdénaba presentarse en un salón si no era para manifestarse con soltura, desechando todo “esprit appris”, y llamando la atención por su ingenio y su agudeza, cualidades que adquirirían mayor vigor conforme Beyle detectaba la aprobación en los ojos de sus amigos. Paralelo, asimismo, es el comportamiento habitual del vizconde de Malivert—a pesar de su juventud—, según le refiere el príncipe R. a su madre en una estancia fugaz de aquél en el castillo de Andilly: “¿Ha observado usted como yo, señora, que su señor hijo no dice nunca una frase de ese “ingenio aprendido” que es el lado ridículo de nuestro tiempo? Desdeña presentarse en un salón con su memoria, y su ingenio depende de los sentimientos que los demás le suscitan. Por eso los tontos están a veces tan descontentos con él, y le niegan sus sufragios. Cuando se logra interesar al vizconde de Malivert, el ingenio parece brotar súbitamente de su corazón y de su carácter, y este carácter me parece de los más destacados. ¿No piensa, señora, que el carácter es un órgano gastado en los hombres de nuestro siglo? Su señor hijo me parece llamado a un papel singular. Tendrá precisamente el mérito más raro entre sus contemporáneos: es el hombre más sustancial, y más claramente sustancial, que conozco” (p. 160). Palabras éstas que, si no retratan con toda evidencia el modo de actuación stendhaliano, sí, al menos, expresan con claridad meridiana lo que él siempre pretendió al hacer acto de presencia en público.

Mas no se limita únicamente Stendhal a introducir en *Armancia* comportamientos concretos, hábitos propios derivados de su modo de ser, gustos o aficiones, acontecimientos precisos de su vida,⁽⁸⁾ o

(7) MARTINEAU HENRI, *Armance*, Notes et variantes, p. 1.452.

(8) Merece la pena subrayar a este respecto el accidente de que es objeto el joven vizconde en el capítulo II, cuando éste, absorto en sus ideas, está a punto de sucumbir aplastado por un carruaje. Algo semejante le sucedió al propio Beyle un día yendo a casa de Mélanie Gilbert, y aun posteriormente, en más de una ocasión, cuando marchaba perdido en sus ensoñaciones por las calles de París (cf. *Journal*, II, 70, y *Vie de Henry Brulard*, II, 191).

parajes entrañables como el bosque de Andilly,⁽⁹⁾ o incluso detalles muy concretos como la visita que los protagonistas de la novela hacen al cementerio de Père-Lachaise;⁽¹⁰⁾ en su afán por “contarse” en su obra, Beyle no duda en aprovechar circunstancias coyunturales de su vida, cual es el caso de su ruptura con Mme. Curial –acaecida, como ya quedó dicho, poco antes de iniciar la redacción de su libro–. Aunque ya en el capítulo II el autor se sirve de su propio estado deprimido para describir el alma y el comportamiento excéntrico de su personaje, y aun cuando toda la obra exhala ese espíritu desengañado y escéptico, que es el del propio Stendhal en esa época de decaimiento –por mucho que adquiera tintes románticos a lo René o a lo Byron–, donde mejor podemos analizar el hondísimo estado de postración que produjo en él dicha ruptura –y que no hizo sino ahondar mucho más la herida anteriormente producida por su separación previa de con Matilde Dembowski y su posterior muerte– es en el capítulo XVII. La transposición es total, si bien, como es habitual en Beyle, la vía oblicua a la que alude Victor Brombert se pondrá allí una vez más de manifiesto en el sentido de que los sentimientos experimentados por el autor a la hora de su lamentable fracaso amoroso le servirán para expresar el estado de ánimo de su protagonista al darse cuenta, después y por culpa del comentario de Mme. de Aumale, de que está enamorado de su prima Armancia. Es decir, lo que fue una frustración amorosa desdichada, se transforma, para asombro del lector –incapaz de comprender por falta de datos–, en una íntima y paradójica tragedia del protagonista, que siente que ama, y ese amor le destroza. En efecto, como en el caso de Stendhal –siempre celoso de ocultar su propia intimidad–, el primer gesto de Octavio es disimular la verdad a los ojos de los indiscretos y murmuradores, hacer ver que el comentario de Mme. de Aumale es pura y simplemente un error:

“¡Yo enamorado! –dijo a Mme. de Aumale–. ¡Pobre de mí!; es un don que, al parecer, el cielo me ha negado” (p. 121).

Tratando a continuación de persuadir a esta dama de que es precisamente a ella a quien desaría ante todo agradecer, habla con elo-

(9) Tal y como nos refiere Martineau, sabemos, sobre todo por sus *Souvenirs d'Egoïsme*, de la predilección que Stendhal sentía por Andilly. En 1811 pasó en aquel lugar instantes entrañables con la condesa Daru. Posteriormente, volvió allí a corregir las pruebas de *De l'amour*. En 1828, escribía al respecto a su amiga Mme. Jules Gauthier: “les bois d'Andilly (...) sont toujours pour moi ce qu'il y a de mieux aux environs de Paris”. E incluso llega, en un determinado momento, a desear ser enterrado en su cementerio.

(10) El autor cuenta que Octavio “vio el lugar en que reposa la joven B., y le ofreció unas lágrimas” (p. 82). Detalle oscuro dilucidado una vez más por Martineau, el cual nos explica que se trata de Bathilde Curial, quien, con aproximadamente 12 años, había muerto en 1827 y había sido enterrada en el citado lugar.

cuencia, se muestra osado, y, gracias al tumulto de su conversación, “pudo esperar que nadie pensaba ya en las palabras demasiado verdaderas que acababan de escapársele a Mme. de Aumale” (p. 121). Sin ningún tipo de rodeos, pasa entonces a la acción directa:

“...por primera vez en su vida se permitió con Mme. de Aumale las medias palabras casi tiernas; ella se quedó desconcertada” (p. 121).

La locuacidad a la que se entrega le hace olvidar por unos instantes el drama que le aguarda cuando se enfrente a sí mismo. Octavio, como su creador, se conoce y sabe que, en cuanto haya confundido a los demás y se quede solo, comenzará su auténtico calvario:

“Al final de la velada, Octavio estaba tan seguro de haber alejado toda sospecha, que comenzó a tener tiempo de pensar en sí mismo. Temía el momento de la separación, porque entonces estaría en libertad de enfrentarse con su desgracia. Comenzó a contar las horas que marcaba el reloj del castillo; hacía ya tiempo que habían dado las doce, pero la velada era tan grata que invitaba a prolongarla. Dio la una, y Mme. de Aumale despidió a sus amigos” (pp. 121, 122).

Todavía se concede unos breves instantes de tregua, lo justo para ir a buscar al criado de su madre y comunicarle que se va a dormir a París. Se interna entonces en el bosque y comienza su delirio. Lo que para otro hombre hubiera podido constituir el culmen del éxtasis, para Octavio es un martirio. Stendhal, sirviéndose de la vía oblicua, comienza a dar rienda suelta a su incontenible sufrimiento: “...nos faltan expresiones para dar una idea del dolor que se apoderó de este desdichado” (p. 122). Octavio se horroriza porque constata que ama, pero la descripción física de este dolor la extrae el autor de su propia experiencia de desolación, y si nos queda alguna duda, veamos la riqueza de matices de la narración correspondiente: “Y con el corazón oprimido, contraída la garganta, los ojos fijos y levantados hacia el cielo, permaneció inmóvil, como sobrecogido de horror; al poco rato echó a andar con paso precipitado. Incapaz de sostenerse, dejóse caer sobre el tronco de un viejo árbol que interceptaba el camino, y en ese momento le pareció ver más claramente aun todo el alcance de su desgracia (...) La confesión de su amor —léase el fracaso del amor de Beyle— que se hacía a sí mismo con toda claridad y sin hallar ningún medio de negarlo, fue seguida de arrebatos de rabia y de gritos de furor inarticulados. El dolor moral no puede llegar a más” (p. 122). Detalles y detalles que, como es lógico, sólo pueden ser descritos con tal minuciosidad por quien los ha vivido.

Surge entonces un recurso profundamente stendhaliano, una auténtica obsesión —muy de carácter romántico— del propio autor y de sus personajes:

“En seguida se le ocurrió una idea, recurso ordinario de los desgraciados que son valerosos; pero se dijo: «Si me mato, Armancia

quedará comprometida; toda la sociedad inquirirá curiosamente durante ocho días las más pequeñas circunstancias de esta velada; y cada uno de esos señores que estaban presentes se creará autorizado a dar una versión diferente» (p. 122).

Siempre habrá algo o alguien que detenga la mano del desesperado, llámese Armancia, llámese débil esperanza de un porvenir, o de un amor que venga a compensar las amarguras del presente. Es a una especie de autocomplacencia en la desgracia a lo que asistimos en este análisis introspectivo. La reacción siguiente será la aversión hacia sí, el autodesprecio y la vergüenza que le impiden compadecerse de sí mismo. Y, una vez más, como un *leit-motif*, acude a su mente la idea del suicidio: “¡Ah —exclamó en uno de esos instantes crueles— si pudiera acabar!. Y se concedió el permiso de saborear *in mente* la dicha de dejar de sentir. ¡Con qué gozo se hubiera dado muerte en castigo de su flaqueza y como en una reparación de su propio honor!” (p. 123). Octavio se lamenta de haber caído en la trampa del amor, pero el propio autor también lo hace a través de su personaje, él, que ya había conocido el acíbar de la derrota amorosa y que de nuevo se había ilusionado, asiste otra vez al derrumbamiento de su edificio amoroso, derrumbamiento tanto más cruel cuanto que tal hecho acaece cuando ya su vida frisa la cincuentena. Con horror, tanto autor como personaje comprueban que no pueden pasar sin el objeto de su amor: “...una pasión poderosa, evidente, y que desde hace mucho tiempo ha destruido todo el interés que antes ponía yo en todas las cosas de la vida. Todo lo que sea no hablarme de Armancia es para mí como si no existiera” (p. 123).

Es tal el apego y la fuerza de ese amor prohibido, que nada fuera de él tiene valor:

“La voz del deber, que comenzaba a hacerse oír, prescribía a Octavio huir de mademoiselle de Zohiloff al instante; pero lejos de ella no podía ver ninguna acción que valiera la pena de vivir. Nada le parecía digno de inspirarle el menor interés. Todo le parecía igualmente insípido, así la acción más noble como la ocupación más vulgarmente útil: marchar en socorro de Grecia e ir a hacerse matar al lado de Fabvier, como emprender oscuramente experimentos agrícolas en lo más remoto de una provincia” (p. 123).

Y, por mucho que su mente recorre el elenco de posibilidades de acción, su dolor, incapaz de dejarse atraer por el señuelo, acaba de nuevo imponiéndose en este combate feroz minuciosamente descrito. La idea de la inmólación como único consuelo viene por tercera vez a irrumpir: “¡Ah, qué agradable hubiese sido la muerte en aquellos instantes!” (p. 124). Y así, en un rosario inacabable, prosigue la cadena de lamentos, alternados con fugaces instantes de proyectos de huida y acción: “¿Cómo es posible —se dice—, que ayer, a las diez de la noche, no haya visto una cosa que unas horas más tarde me

parece de la mayor evidencia?”, y el lector se pregunta, ¿quién habla, el autor o el personaje? ¿Octavio o Stendhal? La ambigüedad no puede llegar más lejos cuando conocemos las circunstancias de la vida de Beyle.

Tras una serie de nuevas imprecaciones contra sí mismo —“A cada paso que daba su mente, descubría un nuevo matiz, una nueva razón para depreciarse” (p. 124)—, el proceso alcanza su clímax cuando, a costa de un supremo esfuerzo físico, intenta eludir su obsesión:

“El instinto de bienestar que existe siempre en el hombre, hasta en los momentos más crueles, hasta al pie del cadalso, hizo a Octavio tratar de no pensar. Se apretaba la cabeza entre las manos y parecía hacer esfuerzos físicos para extinguir el pensamiento” (p. 124).

El plan de conducta queda de inmediato trazado: “Alejarse de Armancia y no permitirse jamás volver a verla; soportar así la vida un año o dos, hasta que ella se casara o la sociedad le olvidara. Después de esto, como ya no pensaría más en él, podría acabar” (p. 125). Y, una vez más, no sabemos si es el propio Stendhal u Octavio quien habla. Lo esencial, no obstante, es que el suicidio, de nuevo, queda de momento relegado: temor a los prejuicios por parte de Octavio, ¿temor a los prejuicios también por parte de Beyle? ¿Un resquicio abierto a la esperanza? Probablemente lo segundo.

El esfuerzo ha sido tan arduo que, cosa frecuente en los personajes stendhalianos, Octavio cae desvanecido. Viene luego la escena con el campesino que le atiende. Para comprar su silencio —otra vez los prejuicios—, Octavio toma su bolsa y le ofrece unas monedas a su benefactor, mas entonces, en otra intervención puramente stendhaliana, surge el recuerdo como un agujijón inspirado por el simple objeto:

“Octavio, el lugar de escuchar, miraba su escarcela. Un nuevo dolor, porque era un regalo de Armancia; se recreaba en sentir bajo sus dedos cada una de las cuentecitas de acero engarzadas en un tejido oscuro” (p. 126).

Y entonces, en un rasgo heroico también típicamente stendhaliano, el vizconde corta una ramita de castaño, abre con ella un hoyo en el suelo, besa la escarcela y la entierra en el mismo lugar donde cayó desmayado: “Esta es, se dijo, mi primera acción virtuosa. ¡Adiós, adiós para siempre, mi adorada Armancia! ¡Dios sabe lo que yo te he amado!” (p. 126). Detalle éste ante el que cualquier buen lector no puede permanecer indiferente, pues denota por parte del narrador un conocimiento exhaustivo de la realidad que describe. En efecto, refiriéndose a la totalidad de este capítulo, el propio Stendhal, el 25 de febrero de 1828, en su propio manuscrito, escribe: “En revenant du concert de M. Wesla je relis ce chapitre qui me semble vrai, et pour l'écrire *il faut l'avoir senti*”. Con lo que no hace sino confirmar toda nuestra argumentación.

Hasta aquí, sin embargo, las semejanzas, puesto que, por más que Stendhal se sirva del joven vizconde, incapaz de amar, como símbolo para reflejar su propia esterilidad amorosa, no hay que olvidar, como muy bien apunta Grahame C. Jones,⁽¹¹⁾ que tal paralelismo autor-personaje, entraña un alcance bastante irónico, dado que la situación de Octavio es, de hecho, la inversa de la del narrador. Bello, noble, rico, inteligente, el vizconde de Malivert posee todas las cualidades precisas para hacerse amar: es su enfermedad lo que desvaloriza todas sus ventajas. Por el contrario, por más que Stendhal esté dotado de una naturaleza ardiente, y por más que experimente con gran ardor la necesidad de amar y de buscar en el gozo sensual la realización de su amor, carece de las cualidades excepcionales de su héroe, de modo que, a fin de cuentas, su vida amorosa apenas es más afortunada que la de dicho ser impotente. Con lo que podemos deducir, como lo hace el citado crítico, que el propio Stendhal ejerce, en esta primera novela, un juicio oblicuo impregnado de ironía sobre sus propias insuficiencias.

NOTA.- *Todas las citas de la novela Armancia, han sido extraídas de la traducción al castellano de Consuelo Berges, publicada en Alianza Editorial, Madrid, 1980.*