

## EL FEMINISMO DE HENRI BEYLE: STENDHAL Y LAMIEL

CONCEPCIÓN PALACIOS BERNAL

Probablemente sea Stendhal uno de los pocos —de entre los mejores— escritores del siglo XIX que más goza del favor de la crítica de este cuarto de siglo último, a pesar de haber sido un gran desconocido en su época y ser redescubierto muchos años después como él mismo predijo. Ahí están para demostrarlo los trabajos de Richard, Durand, Genette, Didier, Crouzet, Starobinski, al lado de estudios más clásicos pero no por ello menos interesantes de Prévost, Blin, Victor del Litto, Martineau y un largo etcétera.

Y es que Stendhal se presta a cualquier tipo de crítica. Todas las corrientes tienen algo que aportar: estructuralistas, marxistas y qué decir de mitólogos y psicoanalistas. Estas diferentes interpretaciones son posibles porque por encima de todo sus historias continúan interesando, son historias imperecederas, de todos los tiempos y épocas y sus personajes escapan al protagonismo tradicional convirtiéndose en auténticos héroes.

A menudo se corre el riesgo, en ese deseo por parte del crítico por descubrir nuevos aspectos o modificar los ya existentes, de caer en ese metalenguaje en el que no se sabe bien qué lugar ocupa realmente la obra sometida a análisis. En el caso de Stendhal nos acercamos a cualquier novela suya condicionados por una cierta perspectiva y en esto es el propio autor el responsable junto a los historiadores de la literatura. Porque Stendhal, o Henri Beyle, se proyecta continuamente en la ficción, no crea un mundo imaginario a la manera de Balzac y por entero fuera de él. Por ello se hace difícil conocer su obra sin acercarse al hombre y a éste lo encontramos en su correspondencia y en sus múltiples textos autobiográficos, en particular en *La vie de Henry Brulard* que relata los años de su infancia hasta su huida de Grenoble para despegar de sus orígenes y estudiar en París. Este texto es considerado por muchos como clave para la comprensión de su narrativa. Si, como sabemos *La vie de Henry Brulard* es posterior a *Le Rouge et Le Noir* podría verse un deseo deliberado por parte de Beyle de acentuar en su confesión anécdotas y rasgos infantiles. Cabría preguntarse si Henri Brulard no es una creación más, un héroe a la manera de Julien o Fabrice y que sirve como justificación a estos últimos.

Todo novelista tiene el poder indiscutible de contar a través de un personaje por él creado una verdad que, a lo mejor, no osaría confesar de otro modo e inversamente una autobiogra-

fía puede estar repleta de errores voluntarios o involuntarios. Esta es la gran ambigüedad de Stendhal.

Todo aquél que se acerque a su obra conoce de antemano los orígenes “documentales” de *Armance*. *La Chartreuse* o *Le Rouge*; percibe la imposibilidad de separar en Stendhal la autobiografía de la novela o establece entre los distintos relatos una red de comparaciones de temas, motivos y héroes fácilmente descifrable.

*Lamiel*, la última novela del autor, es probablemente la menos estudiada de ellas porque la atención se centra más en *Le Rouge* o en *La Chartreuse*. *Armance*, su primera novela y *Lucien Leuwen* y *Lamiel* por inconclusas no cumplen todos los requisitos de creaciones completas de su autor.

Sin embargo, una lectura detallada de la misma nos muestra que *Lamiel* pertenece por entero al universo stendhaliano y en algún aspecto puede ser considerada como el canto del cisne de un Henri Beyle en plena madurez literaria.

*Lamiel* es una novela y lo que autoriza a designarla, a catalogarla como tal —aunque este término esté sujeto a arbitrariedades en su definición— es la propia elección del autor de su materia novelesca. Concebida entre el momento en que Stendhal acaba *La Chartreuse* y la fecha de su publicación, el primer plan, el primer borrador de 1839 y así el propio narrador (autor) lo expresa: “J’écris ceci en 1840”. En este proyecto inicial *Lamiel* nos contaría la historia de la educación de una huérfana pervertida y seducida por Sansfin, médico jorobado y que después de múltiples aventuras amorosas, descubre finalmente la felicidad y el amor con un bandido. Para vengar la ejecución de este hombre al que ama, incendia el Palacio de Justicia, muriendo en la acción <sup>1</sup>.

Novela con proyecto, no un simple proyecto de Stendhal y novela inconclusa como lo son también otros textos del autor: cito *La Vie de Henry Brulard*, *Lucien Leuwen* o *Le Rose et le Vert* por ser los más conocidos.

En todas sus notas preparatorias Stendhal proyecta y concibe esta novela como una búsqueda del amor, reiteración narrativa de su tratado *De L’Amour* escrito en 1820 como respuesta a esa constante preocupación en lo concerniente a la problemática del amor. “L’amour a toujours été pour moi la plus grande des affaires, ou plutôt la seule” <sup>2</sup> y esta confianza la vive y la trasvasa a su novela. Todo en ella descansa en el esfuerzo perseverante de *Lamiel*, la heroína, por descubrir la felicidad, a ser posible bajo la forma del amor. Esta “chasse au bonheur” hacen ya que novela y heroína sean típicamente stendhalianas.

Al igual que ocurre en *Le Rouge* (Chronique de 1830), *Lamiel* se abre como una crónica <sup>3</sup> de un narrador-testigo que no pertenece a la ficción y que desaparece en apariencia al acabar el segundo capítulo para dejar hablar y actuar a los personajes de la historia. De hecho no se ausenta en capítulos posteriores y además este narrador tiene nombre, imaginario claro está, es el “fils et petit fils des bons M.M. Lagier, de tout temps notaires de la famille d’Albret de Miossens” (p. 879).

Una cuestión preliminar, sometida siempre a discusiones, en el acercamiento a un texto literario es la de establecer la separación entre hombre, autor y narrador. En Stendhal la frontera entre hombre y autor, autor y narrador, narrador y héroe aparece siempre difumi-

---

<sup>1</sup> Hemos utilizado la versión de la edición de HENRI MARTINEAU, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1977. Esta edición contiene un apéndice con notas, fragmentos y borradores de STENDHAL sobre *Lamiel*.

<sup>2</sup> *La Vie de Henry Brulard*, Paris, Gallimard, col. folio, 1973, cap. XXV, p. 244.

<sup>3</sup> P. 877 “ou s’est passée, il y a peu d’années, l’histoire de la duchesse de Miossens et du docteur Sansfin”.

nada. Como dice Genette todo en él es literatura. Vivir y describir lo vivido ya sea bajo forma novelesca o bajo forma autobiográfica.

Por ello la ambigüedad de la focalización narrativa, la indeterminación del narrador es propia de Stendhal para el que la novela se convierte en un vehículo de su propio yo; por esta razón el narrador de *Lamiel* no se ausenta en capítulos posteriores.

George Blin <sup>4</sup> muestra de manera magistral cómo las llamadas “restrictions des champs” y las “intrusions d’auteur” no son sino que traducen la visión que Henri Beile posee del mundo. Las primeras, apoyadas en el monólogo interior, contribuyen a que el lector se sienta forzado a una visión fragmentaria de hechos y sucesos. Las segundas traducen inevitablemente el egotismo stendhaliano.

En el caso de *Lamiel* esta técnica del punto de vista hace que el lector se sienta obligado a ver en múltiples ocasiones por los ojos de Lamiel, de Sansfin... En cuanto a las intromisiones del autor-narrador ya hemos mencionado la crónica que encabeza el relato. Este narrador, ausente de la ficción, se retira “literalmente” para dejar paso a los héroes de la ficción <sup>5</sup>. Y se interpone entre la heroína u otro personaje y el lector porque por encima de todo Stendhal-Henri Beyle no se olvida ni quiere hacerse olvidar del lector <sup>6</sup>. Esta razón es la que dificulta tratar por separado el aspecto exclusivamente narrativo de su obra. Stendhal es uno de esos hombres más claramente marcados por las impresiones de su infancia. Toda su vida la juzgará de acuerdo con los recuerdos del niño y del joven Beyle. Su padre, su tía Séraphie, su abuelo, el fantasma tan querido de su madre, sus primeros amigos, París, sus primeros amores, Matilde, todos ellos le sirven de tipos e inundan la ficción.

Pero volvamos a *Lamiel* desde sus primeras páginas en las que existe una situación espacio-temporal propia de Stendhal. Descripción del paisaje y el lugar donde va a situar la acción (Carville, localidad imaginaria, en Normandía). Paisaje amplio, vista panorámica. La atención se centra en esa visión de la naturaleza en la que la mirada juega un papel decisivo.

“Tandis qu’à peine en Normandie *le regard*, fatigué des symétries de Paris et de ses murs blancs, est acueilli par un océan de verdure...”

“...Si *l’oeil*, qu’éveille aux beautés des paysages le charme des lointains, cherche les détails, il voit que...”

“La *vue* dont je viens de parler est précisément celle qu’en venant de Paris et approchant de la mer, l’on trouve à deux lieues de Carville” (p. 877).

Todas estas frases sitúan el decorado. También las altas colinas y elevaciones de los alrededores.

---

<sup>4</sup> *Stendhal et les problèmes du roman*, París, Corti, 1983.

<sup>5</sup> P. 893. Final del capítulo segundo: “Toutes ces aventures, car il y en a eu, tournent autour de la petite Lamiel, adoptée par les Hautemère et j’ai pris la fantaisie de les écrire, afin de devenir homme de lettres. Ainsi, o lecteur bienveillant, adieu, vous n’entendrez plus parler de moi!”

<sup>6</sup> P. 905 “nous avouerons avec peine que ces histoires ne sont point écrites...”

P. 910 “mais au risque de paraître long au lecteur bienveillant...”

P. 917 “cette pensée si verbeuse effrayerait le lecteur...”

P. 937 “le lecteur pense peut-être que Lamiel va prendre de l’amour”. Y así muchos ejemplos más.

“Les tristes plaines grises restent du côté de Paris, la route pénètre dans une suite de belles vallées et de hautes collines, leurs sommets chargés d’arbres se dessinent sur le ciel non sans quelque hardiesse et bornent l’horizon de façon à donner quelque pâture à l’imagination” (p. 877).

O más adelante, cuando la narración cambia a la tercera persona gramatical, en la presentación del castillo de la familia Miossens.

“L’oeil du voyageur aperçoit en s’élevant les dernières petites allées sablées d’un jardin anglais fort soigné et par dessus les sommets de quelques arbrisseaux, destinés surtout a dérober la vue de la mer lointaine aux fenêtres du rez-de-chaussée du chateaux” (p. 894).

Es un paisaje aéreo en el que, a modo de pinceladas, el narrador resalta las líneas principales.

Con la utilización de la crónica, Stendhal se sitúa en su época, bajo la influencia de la novela histórica pero igualmente como descendiente de los novelistas del siglo XVIII. Es de sobra conocido el poder ejercido por el Siglo de las Luces en Beyle. En él nació y bebió de sus fuentes, gracias también a su abuelo Gagnon, volteriano convencido.

Quizá sea *Lamiel*, paradójicamente la más lejana en el tiempo, en la que más se deja sentir esta influencia porque sus personajes debaten sin cesar sobre el hombre, porque su heroína, Lamiel, “Amable Miel” o “la fille du diable” puede unirse con toda una tradición anterior que pasa por Moll Flanders, Manon, Marianne, Cécile hasta llegar a la propia Juliette de Sade.

Formalmente, la similitud cronística de estas primeras páginas con las de *Moll Flanders*, *Manon Lescaut* o *La Vie de Marianne* es curiosa. Desde el inicio existe un narrador, ajeno a la ficción que resalta muy bien la inmoralidad de su historia, apareciendo como un simple transmisor de la verdad <sup>7</sup>, lo que nos conduce a reflexionar sobre la petición de permiso a sus lectores para “dire des horreurs, c’est-à-dire une partie de la vérité” (p. 878). El deseo de testimoniarse la verdad, esa “vérité, âpre vérité” que encabeza la novela más famosa de Stendhal está en consonancia con esos horrores y verdades expuestos en *Lamiel*. Hay detalles abundantes, precauciones de historiador para enraizar el relato en la realidad. Stendhal colocará como tela de fondo de sus novelas acontecimientos políticos de la época en la que hace transcurrir las mismas. *Armance* lleva como epígrafe “Quelques scènes d’un salon de Paris de 1827” o “Chronique de 1830”, subtítulo de *Le Rouge*. Si bien Stendhal escribió preferentemente sobre sí mismo, también lo hará sobre la sociedad en la que vivía. Por ello en su obra —entre 1820 y 1840— encontramos una cierta imagen continuada de esos años decisivos en la Historia de Francia.

Aunque en *Lamiel* no aparece explícitamente “Le coup de pistolet au milieu d’un concert” <sup>8</sup> son constantes las alusiones políticas bien como marco de la acción, con precisión de fechas: vers 1826, en 1830 o como desencadenantes de la misma: los sucesos históricos de Julio

<sup>7</sup> P. 894 “en 1826, car c’est vers cette époque que commence notre histoire fort immorale”.

P. 905 “nous avouons avec peine que ces histoires ne sont point écrites dans cette tendance morale et vertueuse que notre siècle moral place en toutes choses”.

<sup>8</sup> Aparece en *Racine et Shakespeare*, *Armance*, *Les Promenades dans Rome*, *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme*.

—la Revolución de 1830— precipitan la reacción de *Lamiel* y la hacen despegar de sus orígenes pueblerinos para conquistar otros mundos.

Esta conocida frase de Stendhal no es una mera fórmula destinada a ser transgredida. El autor pretende expresar los peligros evidentes de la política en el arte. Pero bien es cierto que en esta época —primera mitad del siglo XIX— existe una gran violencia de pasiones políticas en Francia. Esta ambigüedad traduce la dualidad del escritor que se siente obligado a hablar de política, a testimoniar la realidad cotidiana, a enraizar su relato en la historia, pero no quiere politizar la novela. Y son constantes por ello las interrupciones de la acción. Con todo, la política en *Lamiel* —como ocurre en *Le Rouge* o en *Armance*— no alcanza los extremos de *Lucien Leuwen*, la novela más politizada de Stendhal. Hemos de hablar de perspectiva temporal, de generalidades políticas pero sin llegar a los detalles o a un estudio de las fuerzas históricas.

La protagonista —Lamiel— es una típica heroína stendhaliana, heroína que permite comparaciones y variaciones con otros héroes. La diferencia más ostensible es el cambio de sexo. *Lamiel* será, por esta razón, la novela femenina por excelencia de Stendhal, con claros antecedentes en otros relatos en los que igualmente la mujer goza de este papel protagónico: *Vanina Vanini*, *Mina de Vanghel*, *Le Rose et le Vert* y en algunas de las *Crónicas italianas*.

Pero en conjunto, y aunque su papel no sea el de protagonista absoluta o incluso —como es éste el caso— le de nombre a la novela, Stendhal concede un valor primordial a la mujer hasta el punto de poder hablar de feminismo estendhaliano en el sentido más actual del término. Estas creaciones femeninas son mujeres superiores, nuevas, sensualistas y ardientes, modernas en una palabra.

Lamiel, la última heroína, se parece a sus antecesoras. Por su carácter, a Mathilde de la Mole de *Le Rouge*. A Mina Wanghen de *Le Rose et Le Vert* y a Mina Vanghel porque, como ellas, siente ese “ennui” que anuncia la presencia del alma. En concreto Lamiel guarda muchas semejanzas con Mina. Desde el artificio del “vert de houx” que aparece ya en este relato, pasando por el encubrimiento del nombre hasta el propio carácter de las dos protagonistas, huérfanas y capaces de todo —incluida la mentira y la crueldad— por conseguir la felicidad. Mina acaba con su vida porque “c’était une âme trop ardente pour se contenter du réel de la vie”<sup>9</sup>. El desenlace previsto para Lamiel era el de su muerte.

La orfandad, los encubrimientos, nos llevan a hablar lógicamente de una serie de temas y motivos que ocupan un lugar de elección en la obra de Stendhal y *Lamiel* no es indiferente a ello. Es de sobra conocida esa constante temática, esa monotonía coherente del escritor. Novela de significaciones simbólicas y el símbolo nos acerca al psicoanálisis. Cualquier interpretación psicoanalítica pasa por la problemática del símbolo. Es ese otro sentido de un signo el que constituye el trabajo de interpretación. La repetición de uno o varios símbolos es un índice de inconsciente del autor. Y más allá del símbolo está el mito. Gilbert Durand se ha acercado a la obra de Stendhal<sup>10</sup> analizando los temas recurrentes más importantes: soledad del héroe y acentuación de su destino por la incertidumbre de su nacimiento. Pruebas

<sup>9</sup> P. 1.174 *Romans et nouvelles*, vol. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

<sup>10</sup> Para más referencias a las teorías mitocríticas de DURAND. Léase del autor:

*L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1984.

*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

*Le Décor mythique de La Chartreuse de Parme*, Paris, Corti, 1961.

*Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Paris, Berg International, 1979.

y oráculos. Dualidad femenina y oposición simbólica. Finalmente, conversión del héroe y paso a la intimidad del amor. En realidad en la tesis de Durand, tan sólo *La Chartreuse* ofrece una estructura pura de lo que él denomina el decorado mítico, la unión perfecta de lo épico con lo místico o cortés como ya ocurría en la propia leyenda de Tristán o en la lírica provenzal porque esa fidelidad cortés que se opone al matrimonio y a la misma satisfacción del amor, es la que encontramos en Stendhal, en *Le Rouge* o en *La Chartreuse de Parme* con los adulterios y el desenlace fatal porque el amor no puede triunfar <sup>11</sup>.

La idea de Durand es el resultado de la labor de muchos investigadores anteriores —mitólogos y antropólogos en su mayoría— que han intentado dilucidar las causas de esas amplias analogías que se tornan aún más enigmáticas por la coincidencia de ciertos detalles y su reaparición en la mayoría de los grupos míticos. Rank <sup>12</sup> realiza un estudio de diferentes mitos heroicos para corroborar esta interdependencia. Tras una rápida reseña de estos héroes saca a la luz ciertos rasgos comunes a todos y a partir de ellos se podría elaborar una leyenda patrón.

Durand constata que casi todos los héroes épicos y novelescos de Occidente tienen un nacimiento misterioso-maravilloso y esto obedece a una intención literaria: atmosferizar el destino heroico diferenciándolos de los simples personajes. Pero también en Stendhal hay otros motivos —biográficos y psicoanalíticos— en ese misterio del nacimiento del héroe. Lamiel no escapa a esta constante: recogida por los Hautemare de un hospicio, nada sabemos sobre sus verdaderos padres. Situación stendhaliana y soledad de esta heroína desde su infancia. Soledad en casa de sus padres adoptivos, en el castillo de la duquesa e inclinación a la ensoñación que se traduce en ese gusto por los libros prohibidos y las historias de amor.

Estas lecturas le proporcionan la huida de la realidad. Son relatos de amor sí, pero sobre todo de heroísmo como esa *histoire des quatre fils Aymon* que “fit des ravages incroyables dans l’âme de la petite fille” (p. 905). A partir de este momento deborará los libros del maestro con un “plaisir fou”. Pero la historia que más le apasiona es la de Mandrin y Cartouche: “Bientôt Lamiel ne pensa plus qu’à Monsieur Mandrin, à M. Cartouche et aux autres héros que ces petits livres lui apprenaient à connaître. Leur fin, qui arrivait toujours en lieu élevé et en présence de nombreux spectateurs, lui semblait noble; le livre ne vantait-il pas leur courage et leur énergie?” (p. 905).

Decíamos líneas atrás que *Lamiel* presenta una única acción: la búsqueda de la felicidad por la heroína, felicidad que, de ser posible, es sinónimo de amor. Ya en el capítulo cuarto, siendo niña aún, percibimos esa inclinación por saber qué es el amor: “Qu’est-ce que c’est que l’amour” es la pregunta que ininterrumpidamente se hace Lamiel.

Pero el amor en esta novela es un amor social y no “escondido”. No hay verdadero amor —al menos en la versión utilizada— sino búsqueda del mismo. Por esta razón no existe en *Lamiel* toda la simbología del amor que encontramos en sus otras novelas y que se traduce en una serie de motivos tales como lugares elevados y cerrados que simbolizan la intimidad, la plenitud del amor.

El tema de la “tour-prison” es otra de las obsesiones de la obra stendhaliana <sup>13</sup>. Es el torreón gótico en el que Julien es encarcelado y vive momentos de auténtica felicidad al lado de Mme

<sup>11</sup> Sobre este aspecto sigue siendo altamente interesante el libro ya clásico del hace escaso tiempo fallecido DENIS DE ROUGEMONT *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1981 (2ª ed.).

<sup>12</sup> *El mito del nacimiento del héroe*, Barcelona, Paidós, 1981.

<sup>13</sup> La torre simboliza para los mitólogos el lugar de la fiesta interior, de la intimidad total, de la victoria del héroe, la torre-cárcel para los psicoanalistas supone una regresión al seno materno. Y es también un condiciona-

de Rênal o esa torre-cárcel de *La Chartreuse*, símbolo de la intimidad amorosa entre Fabrice y Clélia. También aparece la torre en *Lamiel*, torre que hace construir Mme de Miossens y en la que se refugia la heroína. Lugar elevado, símbolo de aislamiento, de soledad y refugio al abrigo del mundo exterior.

En esa búsqueda de la felicidad lo que diferencia a Lamiel de otras heroínas —Mme de Rênal o Mme de Chasteller— es que estas últimas deben recorrer un camino más arduo por cuanto sus papeles en la sociedad están ya determinados. Por el contrario Lamiel elige su vida y por ello se acerca a otras heroínas como Mathilde o Mina que pasan a la acción directa.

*Lamiel*, sin embargo, presenta en la concepción de la heroína una cierta ambigüedad y renovación respecto a sus predecesoras. Hasta el episodio de Rouen, los primeros capítulos en Carville nos presentan a una jovencita dulce por su gracia y belleza —rubia, de ojos azules— en la que impera la curiosidad; el tema del amor está planteado por curiosidad con esas repetitivas preguntas y por curiosidad lee lo prohibido o estudia posteriormente geometría.

Desprecia la vulgaridad y se muestra natural y sencilla, odiando todo lo que representa lo artificial, como el propio Beyle que llega a estudiar matemáticas por el odio que siente hacia la hipocresía <sup>14</sup> y que adora el carácter italiano porque no es ni afectado, ni artificial, ni vanidoso como sí lo es el francés <sup>15</sup>. Es esta la causa que le hace menospreciar “trois choses pour elle de l'ennui le plus exécrable: la haute noblesse, la grande opulence et les discours touchant la religion” (p. 962). Y por esta misma razón no amará a Fédor aunque gracias a él puede abandonar Carville e ir en busca de su libertad: “Je ne vous aime pas, vous n'avez pas l'air vrai et naturel; vous avez toujours l'air de jouer une comédie” (p. 981).

Esa constante preocupación de Stendhal por la mujer, ese feminismo que hace ser libres a muchas de sus heroínas y muy especialmente a Lamiel ya está recogido en el libro *De L'Amour* que representa un avance en lo concerniente a la concepción de la mujer, su educación, el matrimonio, el papel que ha de desempeñar en la sociedad <sup>15</sup>. Lamiel cumple esos requisitos sociales como también cumple con ese feminismo más pasional que se halla en otras novelas y en las que la heroína por amor —no olvidemos que para Stendhal el único amor válido es el amor-pasión— es capaz de rebelarse contra la autoridad familiar y/o social.

Y audaz y feminista por el derecho que le asiste a disponer de su propio cuerpo, a pagar si es preciso por conocer qué es el amor aunque el resultado “comment, ce fameux amour, n'est que ça” sea descorazonador; es el sueño que sobrepasa a la realidad, común a muchos héroes estendalianos y al propio Beyle. Esta libertad le hace exclamar: “Ne suis-jé pas maîtresse de moi? A qui est-ce que je fais tort?”. Está incluso por encima del amor: “J'aime mieux ma liberté que tout”. Es fácilmente comprensible lo que siente cuando se libera de Fédor “il serait difficile de peindre les transports de bonheur qu'elle sentit au moment où sa diligence partit pour Paris” (p. 991). No se trata de esos arrobamientos sentidos por Mme de Rênal o Clélia Conti.

Desde su infancia presenta un carácter altivo, orgulloso y fuerte que hace ya presentir su emancipación: “Lamiel avait trop de vivacité et d'énergie pour marcher lentement et les yeux

---

miento biográfico: soledad del escritor en su vida y ese deseo que aparece en el Diario (1801) de querer construir una torre...

<sup>14</sup> Cap. XXV “Mon enthousiasme pour les mathématiques avait peut-être eu pour base principale mon horreur pour l'hypocrisie; l'hypocrisie à mes yeux était ma tante Séraphie, Mme de Vignon... Suivant moi, l'hypocrisie était impossible en mathématiques et dans ma simplicité juvénile, je pensais qu'il en était ainsi dans toutes les sciences ou j'avais ouï dire qu'elles s'appliquaient”.

<sup>15</sup> *De L'Amour*, Paris, Garnier, 1959. Cap. LV y ss. En la p. 219: “Il n'y a qu'un seul moyen d'obtenir plus de fidélité des femmes dans le mariage, c'est de donner la liberté aux jeunes filles et le divorce aux gens mariés”.

baissés” (p. 913). O la exclamación de Sansfin “Déja la vanité, déja l’orgueil de son sexe!” (p. 932). Y que la convierte en una de las llamadas amazonas estendalianas, mujeres “garçonnières”. Esta agresividad femenina, este “feminismo viril”, se encuentra en *Lamiel* más que en ninguna otra heroína, convirtiéndola en una especie de D. Juan-hembra que elige siempre a su presa, que es provocativa, fría y hasta un poco demoniaca.

Y por su energía e inteligencia natural, por sus deseos de conocimiento —llega a estudiar geometría—, por esos enmascaramientos que esconden su belleza natural, es digna de los mejores héroes stendalianos y encarnación femenina en particular de Julien Sorel.

De entre todos los personajes de *Lamiel*, hemos de destacar a Sansfin, que le debe mucho a Henri Beyle ya en su vejez. Este Don Juan jorobado y poco triunfador “Fait comme je suis, s’était-il dit de bonne heure, sur 100 femmes que j’attaquerai, je ne puis guère compter que sur deux succès” (p. 928), es víctima de una caída del caballo “ce mouvement brusque et sec opéra la séparation du docteur et de la selle; le docteur qui se penchait en avant tomba net dans le boubier, la tête la première; mais la boue avait bien un demi-pied de profondeur, et le docteur n’eût d’autre mal que celui de la honte, mais cette honte fut entière” (p. 998), en la que se puede apreciar otro leitmotiv de Stendhal, incidente de origen biográfico contado y descrito en *La Vie de Henry Brulard* y que igualmente aparece en *Le Rouge* y en *Lucien Leuwen*. Como el propio Beyle que se hace novelista para compensarse y conocerse a sí mismo “il s’était fait médecin pour se soigner”. Pero donde mejor se demuestra esta encarnación es en los aspectos ideológicos convirtiéndose en un auténtico “porte-parole” del autor: por sus escarceos amorosos, por ese gusto de los detalles y por esa idea de la felicidad que le lleva a exclamar: “l’on se donne du plaisir, ce qui est le seul objet pour lequel la race humaine est placée ici-bas”, transcripción de esa otra de Stendhal en su Diario de 1801: “Hâtons-nous de jouir, nos moments nous sont comptés”.

Sansfin va a ser el encargado de orientar, de iniciar a *Lamiel* en la vida. Sus discursos son en cierto modo iniciáticos por cuanto pretende convertirla en una criatura sin piedad y cuyo único fin sea el placer aunque la duda siempre esté presente en *Lamiel*. Por eso esa perversidad de Sansfin en el episodio del pájaro hacen aflorar su sensibilidad e incluso en las últimas páginas del texto inconcluso sigue preguntándose por el problema que siendo niña le agobiaba y perdura con toda su fuerza en el fondo de su corazón: “l’amour dont tous ces jeunes gens parlent existe-il en effet pour eux, en sa qualité du roi des plaisirs, et suis-je insensible à l’amour?” (p. 1.019).

De igual modo existe en *Lamiel* dualidad y oposición simbólica en este caso masculina. Es Fédor en la primera parte, figura débil, amante inconsolado, colmado de bienes y dubitativo que nos ofrece algo del propio Stendhal en su juventud, “il s’était réellement beaucoup occupé de géométrie et de chimie... il était timide devant le ridicule” (p. 974). Como él y como otros héroes —Octave en *Armance*, Lucien, Fédor o Léon en *Le Rose et le Vert*— es alumno de la escuela politécnica. Y por sus otros atributos encarnación masculina de Mme. de Rênal y Mme de Chasteller.

Y el cambio de héroes —igual ocurre en *Le Rouge* y en *Lucien*— se corresponde con un cambio de acción. En París, es el conde de d’Aubigné (Nerwinde posteriormente) de carácter fuerte, casi insultante e hijo de un héroe famoso como Mathilde es descendiente de Boniface de La Mole.

Otros motivos pueden ser mencionados en estas consideraciones sobre *Lamiel*. Por ejemplo el tema del dinero, que va a separar a esta heroína de Julien y de Fabrice, emparentándola con Lucien. El oro y la riqueza constituyen otra obsesión de Stendhal en sus obras y en



la que se puede ver de nuevo un motivo biográfico: los constantes problemas económicos sufridos por Henri Beyle. Pero es más, el dinero y el amor son dos fuerzas complementarias a veces, antagónicas otras, de toda la narrativa realista y aparece, con sus correspondientes diferencias, en Balzac, Flaubert o Zola.

Fabrice y Julien van a rehusar la fortuna para buscar ambiciones más nobles. Por el contrario, en *Lucien* y *Lamiel* el dinero se convierte en parte esencial de la acción y son repetidas las alusiones —particularmente en la primera de ellas— a gastos, compras y mundo financiero de la familia Leuwen. Lamiel llega a pagar en su primera experiencia amorosa.

Y el motivo, repetitivo en Stendhal, de confiar siempre a la escritura los motivos decisivos de la comunicación: confesiones, rupturas. Sus novelas suponen un constante ir y venir de cartas y correos secretos. En “le plus grand secret” Mme de Miossens hará venir a su hijo a Carville. Lamiel le escribirá una carta a Fédor en el momento de abandonar Rouen y marchar a París.

La importancia de los árboles “ce chemin la conduisait aux tilleuls, dont elle voyait de loin la cime touffue s'élever par-dessus les maisons, et cette vue lui faisait battre le coeur” (p. 903). Igualmente aparecen los tilos en *La Vie de Henry Brulard* o los naranjos y castaños en otras novelas; la figura de Napoleón, por dos veces mencionada en *Lamiel* y los nombres que se repiten de una a otra novela: el marqués de La Vernaye o Miossens. Y si se analizan las marcas formales, *Lamiel* no se aparta en absoluto de las características estilísticas del autor, siendo la tonalidad de esta novela semejante a las otras. Los sustantivos “mot”, “amour”, “bonheur”, “ennui”, “frémissement”, “étonnement”... Adjetivos como “horrible”, “terrible”, “affreux” afluyen sin cesar.

Todas estas consideraciones nos hacen concluir que *Lamiel* es una novela que responde a los mismos condicionantes que el resto de la producción de Stendhal y cuya heroína es el prototipo de mujer deseado por Beyle, a la vez que representa el compendio de esa dualidad femenina presente en su obra.