

Stendhal

Rojo y negro

Crónica del siglo XIX

Traducción, prólogo y notas de Consuelo Berges



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *Le Rouge et le Noir*

Primera edición: 1969

Cuarta edición: 2023

Diseño de colección: Estrada Design

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Fotografía de Javier Ayuso

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la traducción: Fundación Consuelo Berges, 1969

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1969, 2023

Calle Valentín Beato, 21

28037 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1148-325-4

Depósito legal: M. 10.092-2023

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

- 11 Prólogo
- 37 Primera parte
 - 39 1. Una pequeña ciudad
 - 43 2. Un alcalde
 - 47 3. El pan de los pobres
 - 53 4. Padre e hijo
 - 58 5. Una negociación
 - 67 6. El tedio
 - 76 7. Las afinidades electivas
 - 88 8. Pequeños acontecimientos
 - 97 9. Una tertulia en el campo
 - 106 10. Un alma grande en un marco pequeño
 - 110 11. Una velada
 - 116 12. Un viaje
 - 124 13. Las medias caladas
 - 130 14. Las tijeras inglesas
 - 134 15. El canto del gallo
 - 139 16. Al día siguiente
 - 145 17. El primer teniente de alcalde
 - 151 18. Un rey en Verrières
 - 166 19. El pensamiento duele
 - 176 20. Los anónimos
 - 181 21. Diálogo con un amo
 - 196 22. Modos de proceder en 1830

- 210 23. Las cuitas de un funcionario
226 24. Una capital
234 25. El seminario
242 26. El mundo, o lo que les falta a los ricos
253 27. Primera experiencia de la vida
258 28. Una procesión
266 29. El primer ascenso
283 30. Un ambicioso

303 Segunda parte

- 305 1. Los placeres del campo
317 2. Entrada en el gran mundo
326 3. Los primeros pasos
330 4. El hotel de La Mole
344 5. La sensibilidad y una gran señora devota
348 6. Manera de pronunciar
356 7. Un ataque de gota
365 8. ¿Cuál es la condecoración que distingue?
377 9. El baile
388 10. La reina Margarita
397 11. El dominio de una doncella
402 12. ¿Será un Danton?
409 13. Una conjura
419 14. Las dudas de una doncella
426 15. ¿Será una conjura?
432 16. La una de la madrugada
440 17. Una espada antigua
446 18. Momentos crueles
452 19. La Ópera Cómica
463 20. El tibor japonés
470 21. La nota secreta
476 22. La discusión
485 23. El clero, los bosques, la libertad

Índice

- 495 24. Estrasburgo
502 25. El ministerio de la virtud
510 26. El amor moral
514 27. Las mejores sinecuras de la Iglesia
518 28. Manon Lescaut
523 29. El tedio
527 30. Un palco en la Ópera Cómica
532 31. Que tenga miedo
538 32. El tigre
544 33. El infierno de la debilidad
550 34. Un hombre inteligente
558 35. Una tormenta
564 36. Detalles tristes
572 37. Un torreón
577 38. Un hombre poderoso
584 39. La intriga
589 40. Serenidad
594 41. El veredicto
602 42
609 43
615 44
624 45
- 633 Apéndices
- 635 1. Sinopsis autocrítica
655 2. Algunas observaciones escritas por Stendhal en los márgenes de un ejemplar de *Rojo y negro*
658 3. Algunos datos sobre las fechas de elaboración y de publicación de *Rojo y negro* (extractados de Henri Martineau)
661 4. Juicio de Antoine Berthet
- 683 Notas de la traductora

Prólogo

No me atrevo a decir, aunque buenas ganas se me pasan, que este libro que aquí presentamos, en edición más ambiciosa que todas las hasta ahora publicadas en lengua española, es la mejor novela del siglo XIX; pero sí diré –y no creo necesario explicar la diferencia de matiz entre lo uno y lo otro– que es la mejor obra novelística del siglo XIX y uno de los mejores libros que se hayan escrito en cualquier tiempo en torno a un personaje imaginado.

Porque Julien Sorel es uno de los más genialmente concebidos y trazados desde que existe el género, y sabido es que la categoría de una obra novelística la marcó siempre sobre todo la categoría de su personaje central, su modo de ser hombre –o de ser mujer–, de definirse y de producirse ante el mundo o simplemente ante su mundo. Así fue hasta que vino lo del «personaje colectivo» y hasta que, con la llamada «novela objetivista» y su desaforado eslogan «les objets sont les objets, l'homme n'est que l'homme», se llegó a decretar –creo que por poco tiempo– la extremada deshumanización de la novela.

Queda, pues, indicado que la excelencia de *Rojo y negro* radica principalmente en la genial creación que es su protagonis-

ta, tan mal entendido en muchos casos, incluso por algunos críticos de los que se podría esperar que calaran más hondo. Y hasta podríamos decir que este mal entendimiento, traducido en subvaloración, alcanza también al propio creador del personaje. Podríamos decirlo sin dudarlo si se pudieran tomar al pie de la letra –cosa siempre arriesgada tratándose de Stendhal– ciertas palabras sobre Julien Sorel que se leen en algunas cartas de Beyle a algunos de sus amigos y la sinopsis de *Rojo y negro*, escrita por el propio autor, que reproduzco en apéndice.

De esta especie de autocrítica se deduce –y no es el único caso en que esto se deduce y hasta se demuestra– no sólo que un gran libro puede nacer por pura casualidad y muy por encima del proyecto del autor –supuesto, claro está, el genio del autor–, sino que, una vez escrito, quien lo escribió no se da cuenta cabal de la magnitud de su creación.

Así parece haber ocurrido en este caso: cuando Stendhal emprendió *Rojo y negro*, lo emprendió, como sus otras obras, sin grandes pretensiones, y, una vez escrito y publicado, no parece que le diera nunca la importancia superexcepcional que tiene. Sin acabar de corregir las pruebas, se va a tomar posesión de su puesto consular y, en las cartas que desde Trieste escribe a los amigos que le hablan del libro –pocos, y no precisamente con elogio–, sólo de pasada y con irónico desgaire alude a él. Y, que sepamos, no vuelve a referirse a esta su segunda y primerísima novela, aparecida en 1830, hasta que, en 1832, escribe la aludida sinopsis como invitación y orientación para que el conde Salvagnoli, un abogado y escritor florentino, publique en la revista *Antología* un artículo sobre *Rojo y negro*. Estas páginas ponen de manifiesto la modestia autocrítica de Stendhal en la explicación de su novela, vista por él principalmente y casi únicamente como una crónica de las costumbres de la sociedad francesa bajo la restauración borbónica.

Después de sus andanzas en las campañas napoleónicas, después de sus veladas literario-políticas con los románticos

italianos, y de sus éxtasis de melómano en el teatro de la Scala, y de sus deliquios bajo la luna ante las celosías de la esquiwa Mathilde Viscontini, Stendhal lleva ocho años (1821-1829) viviendo en «la Francia grave, moral y triste que nos han legado los jesuitas, la congregación y el gobierno de los Borbones». Según Stendhal se ha perdido en las clases altas aquel «ambiente alegre, divertido, un poco libertino que, entre 1715 y 1789, es modelo de Europa), y ha muerto en las clases populares, por falta de oxígeno, aquel clima de heroísmo, aventura, entusiasmo y azar –*l'imprévu*, a que tanto alude en *Rojo y negro* como un gran valor perdido– que, en los primeros tiempos de Napoleón, ofrecía coyuntura a la energía –otra gran palabra stendhaliana– y a la genialidad individual para que el hijo de un labriego o de un artesano pudiera llegar a general a los treinta años. Y, en sustitución de todo esto, ha nacido el gris imperio del dinero asociado con el de las buenas formas y de la vanidad, un mundo –sigo glosando la crítica stendhaliana de la sociedad de su tiempo– sinuosamente y a la vez férreamente manejado por el espionaje del gobierno y del clero, especialmente de los jesuitas, gran *bête noire* de Stendhal.

Y Stendhal piensa que, en esta sociedad, la energía, la genialidad individual, la espontaneidad de los gestos –y de las gestas– son de mal gusto, y el genio, una inconveniencia, en el doble sentido de la palabra. Es lo que Stendhal llama una sociedad «*étiolée*»¹ y Ortega, con adjetivo español equivalente, una «cultura anémica, una cultura sin espuela, sin la espuela del ideal, símbolo de una cultura caballeresca («Ideas sobre Pío Baroja»).

En esta sociedad que Stendhal quiere pintar en *Rojo y negro*, la vida toda está regida por la afectación y por la hipocresía, los caminos de la fortuna son oscuros y fríos, sinuosos y sin posibilidad de opción, y los caminos del amor –que suelen ser a la

1. Aquí mismo, en *Rojo y negro*, el conde Altamira habla de «sociedad envejecida».

vez los de la fortuna—, mediante el matrimonio calculado— excluyen el «amor pasión», se conciertan en los salones y acaban en el despacho del notario. En esta sociedad, un joven con genio y ambición, pero sin estirpe ni dinero, no tiene otra alternativa que adaptarse o perecer.

Y en esta sociedad, frente a esta sociedad, sitúa Stendhal al protagonista de *Rojo y negro*, creación suprema de su genio.

Creación suprema y supremamente stendhaliana, radicalmente stendhaliana, aunque, en sus circunstancias anecdóticas, este protagonista novelesco se identifique, casi punto por punto, con el protagonista real de un suceso real.

Ya apunté en mis prólogos a Luciano Leuwen y a Lamiel² que la invención de anécdotas y argumentos no es el fuerte de Stendhal. Ni siquiera lo es la invención de personajes en lo que pudiéramos llamar su figura externa. Por eso se ha dicho muchas veces que Stendhal carece de «invención novelística», y si por invención novelística se entiende imaginar el punto de partida y el desarrollo de una trama y las peripecias anecdóticas de sus personajes, la historia de las novelas de Stendhal —de todas las novelas de Stendhal, las que acabó, las que no acabó y las que dejó en boceto— confirma documentalmente que, en efecto, no tenía grandes dotes de inventor de fábulas. Gran pirata de caudales ajenos, de pequeños caudales ajenos que él transformaba en grandes tesoros propios, sacó siempre el punto de partida y las líneas generales de sus libros —a veces algo más, como en el caso del primero que publicó, *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*— de manuscritos y aun de libros publicados, de empolvados cronicones o de reseñas frescas de sucesos contemporáneos. Entre sus habituales fuentes, siente una especial predilección por los archivos judiciales, por los

2. Stendhal, *Luciano Leuwen*, pról., trad. y notas de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 19812; ídem, *Lamiel*, pról., trad. y notas de C. Berges, Madrid, Alianza Edit., 19903.

faits divers de que dan cuenta los periódicos, por todo documento, antiguo o contemporáneo, donde se registre la historia de lo que llamamos un «crimen pasional». La razón es obvia para quien conozca, más o menos, la vida y la obra de Stendhal, rezumantes una y otra de entusiasmo por las pasiones fuertes, por la energía indómita. Para él, un *beau crime* –un crimen por amor, por dignidad herida, por venganza– es la prueba suprema de la hombría, casi de la superhombría, y una condena a muerte, «lo único que no se compra» (*Rojo y negro*), «el único honor verdadero» (carta a Domenico Fiore).

Stendhal es, creo, el primero en plantear, insistentemente y a su modo, la lucha del individuo insumiso contra la sociedad, esa lucha que, después de él, ha dado tanto juego en la literatura –con particular y destacada importancia, aunque de modo más indirecto, en la gran novela rusa del XIX y principios del XX–. Y aquí se encuentra el significado profundo de esa afición de Stendhal a ciertas historias tenebrosas encerradas en los archivos –como las que sacó de los del Vaticano para sus tremebundas *Crónicas italianas*³–, a las gacetas de tribunales, a ciertas anécdotas curiosas, a todo un mundo muy caracterizado de tintes fuertes que, desde sus primeros libros, pulula en toda su obra.

No es un gusto trivial o malsano por lo pintoresco o por lo truculento: es una trascendental vocación de sociólogo –cuando todavía no se había inventado la sociología– y, sobre todo, de psicólogo. Ya veremos en su diario que, desde muy joven, se aplica con empeño persistente y casi obsesivo a la observación de los caracteres y de las reacciones del hombre en relación con el medio, empezando por las reacciones y el carácter del hombre que es él mismo. Fundamentalmente, por descubrir y analizar lo que él llama «los movimientos del cora-

3. Stendhal, *Crónicas italianas*, pról., trad. y notas de C. Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

zón humano»; prácticamente, por aplicar ese conocimiento a un teatro de caracteres que, durante sus primeros años de adulto, intentó escribir, y del que no escribió sino fragmentos, planes y esquemas. Y es que, para la obra teatral, le sobraba densidad «ideológica» y le faltaba soltura constructiva y dominio del verso, instrumento casi obligado entonces para la obra dramática –y por esto, entre otras razones, polemizó, especialmente en su *Racine y Shakespeare*, contra el teatro de su tiempo, que él no consideraba de su tiempo.

No fue trabajo perdido este trabajo suyo de futuro dramaturgo frustrado. A los cuarenta y tantos años, su temprana y nunca abandonada exploración de los caminos de la psicología –caminos nuevos, caminos que, en gran parte, abrió él– encuentra el campo abierto, hondo e ilimitado de la novela, no cultivada por los clásicos y libre por tanto del rígido corsé modelístico que una tradición ilustre y duplicada –la de los clásicos griegos y la de los clásicos franceses– imponía al teatro⁴.

La novela era, pues, el género de la nueva época. Y Stendhal, ya muy maduro, de años, de inteligencia y de experiencia, se lanza a este camino libre. Y después de *Armancia* (1827), su primera novela⁵ –una novela muy curiosa y ya diferente–, Stendhal, cuando, además de *Armancia*, ha publicado siete libros de biografía, psicología del amor, crítica de arte y viajes –que también, en su caso, son crítica de arte y sociológica–, logra su insuperable diana: *Rojo y negro*, esta novela escrita en 1829 y publicada en 1830.

Cotejando con ella la reseña del proceso judicial que damos en apéndice, salta a la vista la directa relación entre el suceso de la reseña y la novela en cuanto a la anécdota y a los perso-

4. «Imposibilidad del drama, reinado de la novela», escribe Stendhal en 1833 al margen de un ejemplar de su libro *Paseos por Roma*.

5. Stendhal, *Armancia*, pról., trad. y notas de C. Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1980.

najes principales. Antoine Berthet, como Julien Sorel, es un muchacho de humilde cuna, hijo aquél de un herrador y éste de un carpintero. Berthet, como Sorel, tiene una estampa delicada y frágil, finos los rasgos, esmerado el vestir, con unos grandes ojos negros que resaltan sobre la intensa palidez del rostro. Como Julien Sorel, Antoine Berthet tiene una inteligencia «superior a su posición» (!) que gana el interés protector del cura del pueblo, el cual «le adopta como a un hijo querido, le enseña los rudimentos de la ciencia» y le hace entrar en un seminario. Como Sorel, Berthet entra de preceptor en una familia distinguida y pretende, y al parecer conquista, el amor de la madre de sus discípulos. Berthet, como Sorel, tiene que salir de la casa porque una sirvienta descubre al marido lo que en la casa ocurre. Como Sorel, Berthet entra después al servicio de otra familia y la hija de esta familia se prenda del extraño empleado del padre. Y Berthet, como Sorel, viendo cortada su carrera —ya veremos después que no es éste el verdadero motivo, aunque lo parezca, del crimen de Sorel—, adquiere dos pistolas, se dirige a la iglesia en que está oyendo misa su examante, se sitúa detrás del banco que ella ocupa y, en el solemne momento del alzar, dispara dos tiros contra la señora, que se derrumba gravemente herida. Sólo ahora se acusa una diferencia, de detalle pero muy importante: Berthet vuelve el arma contra sí mismo y se hiere también gravemente. Sorel, no: cuando la recia garra de un gendarme le despierta de su estado de sonambulismo, Julien intenta, sí, recurrir a las pistolas, pero, dada la psicología del personaje y la violenta reacción de su orgullo ante el vejamen de la mano encima, es de suponer que requiere el arma para descargarla contra el gendarme y no contra sí mismo, lo que le habría parecido una cobarde huida.

En el proceso Berthet encontramos, además del «argumento» de *Rojo y negro*, sus principales personajes y aun algunos de los secundarios, pero sólo en sus líneas y circunstancias exteriores —sólo en la «anécdota», pues la «categoría» la pone

Stendhal-. Además de la ecuación Sorel-Berthet, el matrimonio Rênal tiene su contrafigura en el matrimonio Michoud, el cura Chélan en el cura de Brangues –aunque, en cuanto al carácter e incluso en el nombre, superpuso Stendhal a éste el recuerdo de un buen cura, «juramentado» de la Revolución, que él conoció en su infancia–; Mathilde de La Mole tiene un leve parecido inicial con mademoiselle de Cordon; madame Marigny, la amiga de madame Michoud, a la que socorre cuando cae herida por los disparos de Berthet, nos recuerda a madame Derville, la prima de madame de Rênal que, en *Rojo y negro*, auxilia a ésta en parecido trance...

Sobre la armazón de una anécdota histórica y de unos personajes reales levantó, pues, Stendhal esta novela que permanece viva como ninguna otra de su tiempo, que Taine leyó –nos dice sesenta veces que casi todos los que la hemos leído la hemos leído más de una, que nos conmueve más cuanto más la leemos.

Y es que a la historia del asunto Berthet le puso Stendhal su propia enjundia, todo lo esencial y mucho de lo accesorio de lo que después se ha llamado el *beylismo*, su penetrante visión de la vida, de los hombres y de la sociedad de su tiempo a través de su propia experiencia. Se puso, en fin, él mismo, todo él mismo. Se ha dicho muchas veces, pero hay que repetirlo: Julien Sorel, más que Fabrizio del Dongo y que Lucien Leuwen, es una transposición del propio Stendhal, es ese biombo tras el que los novelistas de poderosa subjetividad acostumbran a esconder el cuerpo para enseñar el alma. Y lo que Stendhal dice de Byron –«Lord Byron no supo nunca pintar más que un hombre, él mismo»– se podría decir de Stendhal si éste no hubiera sabido pintar en sus novelas, además de los protagonistas, en cuya piel se metió siempre él, otros muchos personajes de muy varia vitola, aunque también partiendo de modelos reales, metiendo en la farándula novelesca a gente muy conocida suya, a veces sin cambiarles siquiera el nombre –como aquí

ocurre con el cura Chélan, con el geómetra Gros, con el seminarista Chazel, con el impresor Falcoz...

Se pudiera pensar que una novela construida con tan diversos y al parecer incongruentes materiales como son una causa criminal por homicidio, los tipos observados en distintas épocas y lugares, los recuerdos de la propia lucha de infancia y adolescencia con el medio hostil –la ciudad, la familia y la gente de Grenoble–, los *partis pris* de unas ideas muy personales sobre el hombre, sobre los hombres y sobre las mujeres, tenía que resultar un edificio sin consistente trabazón. Se pudiera pensar esto y se ha pensado. Y se ha dicho.

El primer desconcertado por *Rojo y negro* fue Mérimée, cercano amigo de Stendhal que le decía crudamente lo que pensaba de sus libros, como Stendhal se lo decía a Mérimée de los de éste. Mérimée la toma especialmente con el carácter de Julien Sorel. «¿Por qué –apostrofa a Stendhal en una carta cuando aparece *Rojo y negro*– ha elegido un carácter que tiene un aire imposible? ¿Por qué, una vez elegido ese carácter de apariencia imposible, le ha adornado con detalles de su propia invención? [...]. Yo, que, según Gall, tengo la facultad de la sagacidad comparativa, creía haber entendido a su Julien, y no hay uno solo de sus actos que no contradiga el carácter que yo le atribuía...»

Pese al autodiagnóstico frenológico *d'après* Gall, la verdad es que Mérimée acusa aquí poca sagacidad, «comparativa» o no. Porque nada hay en los actos de Julien Sorel que resulte no ya imposible, pero ni siquiera fundamentalmente contradictorio con su carácter –no con el que le «atribuía» Mérimée–; nada que no esté dentro de la lógica más rigurosa en relación con la psicología del personaje en sus planos profundos; nada, por otra parte, que no esté perfectamente explicado en la novela misma, y no sólo implícitamente, sino muy a las claras. Lo último que se le puede negar a Stendhal es precisamente el em-

peño y el arte de explicar hasta los últimos entresijos las motivaciones psicológicas de los actos de sus personajes.

Y las motivaciones psicológicas de los actos de Julien Sorel, por muy extravagantes, por muy incongruentes que a veces puedan parecer estos actos, resultan claras como el agua. Quien encuentre los actos de Sorel en desacuerdo radical con lo que él preveía es que había previsto mal porque había visto mal la estructura psicológica del personaje, aunque, desde el principio al fin, se manifieste con impecable consecuencia; es que, sin pasar de la «apariencia» del personaje, se ha encastillado en el supuesto erróneo de que Julien Sorel es un simple escalador de las cimas sociales, un simple Tartufo, un frío ambicioso, un hipócrita nato, cuando es en realidad un impulsivo que se refrena –cuando se refrena– con terrible esfuerzo, un sentimental casi neurótico, un ansioso de heroísmos complicados –porque, nacido para héroe, encuentra ya cerrados los caminos de los heroísmos fáciles–, con un tortuoso sentido caballeresco que, «por deber» hacia sí mismo, se impone un duro, un difícilísimo aprendizaje de la hipocresía como único medio de triunfar sobre la hipocresía que rige y domina el mundo de su tiempo⁶.

En su prólogo a la edición Champion de *Rojo y negro*, dice Paul Bourget que «el punto íntimo de esta novela, su significado general y típico» radica en que Julien Sorel es un plebeyo en *transfert de classe*. Su significado general y típico, sí, por supuesto, pero no su punto más íntimo. Si Julien Sorel fuera solamente eso o principalmente eso, un plebeyo en ascenso de clase, no tendría esta novela la profunda originalidad que la distingue. El conflicto sería casi corriente, casi tópico, a fuerza de repetido. En todos los estadios sociales –no sólo en la democracia, como afirma Bourget– se ha dado el individuo que

6. «¡Qué inmensa dificultad –se dice Sorel a sí mismo– esta hipocresía de cada momento. Deja chicos todos los trabajos de Hércules!...».

pugne por ascender de los patios del castillo a la torre del homenaje.

El «punto íntimo» de *Rojo y negro*, más aún que la lucha del protagonista con la sociedad adversa, una lucha muy patente y declarada —«era el hombre desgraciado en guerra con la sociedad entera», dice el autor—, es el entrecruzamiento —y aquí la complicación del personaje y la aparente incongruencia de sus actos— entre esta lucha individuo-sociedad y la mucho más compleja y difícil que, cada minuto, libra Sorel consigo mismo dentro de sí mismo: el conflicto entre su voluntad trabajosamente cultivada y su impulso espontáneo, entre su técnica y su inspiración, entre su fuerza mental y su debilidad —o su fuerza sentimental—, entre la dignidad y la ambición, entre la tentación y el deber, entendiéndolo por deber no las consabidas normas morales, sino la obligación, en cierto modo deportiva, de la victoria. Julien Sorel, como su creador, excluye de la vida el código moral convencionalmente establecido y lo sustituye por una especie de moral estética. Para él, el triunfo es una creación, es como realizar una obra de arte. (Pero entonces —se lee también en este libro— adiós carrera, adiós porvenir *para su imaginación*⁷.) Julien Sorel pone su ambición, mucho más que en las ventajas económicas y sociales subsiguientes al triunfo que pretende, en el goce artístico de librar la batalla y de ganarla. Hasta tal punto lleva este sentido «deportivo» de la lucha, que cuando, sin buscarlo ni pensarlo, se encuentra con el amor en la persona de madame de Rênal, conquistar la mano de ésta, simplemente la mano, en el sentido más inmediato y literal, es para él como conquistar un reino. Y no por la mano misma, no por la dueña de la mano, que no ha llegado aún a interesarle el corazón, sino como ejercicio de su propio poder y como triunfo de su honor. «En el instante mismo en que den las diez cumpliré lo que durante todo el día de hoy me he pro-

7. El subrayado es mío.

metido hacer esta noche [cogerle la mano a madame de Rênal y que ésta se la deje] o subiré a mi cuarto a pegarme un tiro.» ¿No es ésta la reacción del honor superpundonoroso de un capitán antiguo que pierde una batalla o un barco? En todo caso, nada más lejos de la psicología de un trepador, de un plebeyo «en *transfert de classe*».

Y más tarde, cuando por segunda vez se le ofrece, también sin que él lo busque, el amor de una mujer infinitamente por encima de su clase, no ve en Mathilde de La Mole un magnífico medio de escalar la cumbre social –aunque, sin pretenderlo, a esto habría llegado de no traicionarle precisamente su sensibilidad de artista–, sino un enemigo fuerte y orgulloso con el que hay que luchar y al que hay que vencer, a riesgo de dejar la vida en la batalla. Y pone en juego las complicadas reglas de aquel barroco arte militar de conquistar mujeres que tantas veces formuló él con originalidad en sus escritos y practicó sin éxito en su vida amorosa. Y llegado a la meta, a punto de ser yerno del poderoso marqués de La Mole, ennoblecido y capitán, como soñó en su infancia, el supuestamente frío estratega de la ambición y de la hipocresía, que habría podido fácilmente consolidar su formidable victoria superando el incidente de la carta de madame de Rênal al marqués de La Mole, sobrepone a todo otro interés la venganza de su honor y de su verdadero amor, y cambia el triunfo por la guillotina.

Este desenlace, que a tantos ha parecido incongruente con el carácter de Sorel someramente visto, está en la cima de la más profunda lógica dramática. Es el quiebro supremo, magistral, en un camino que de otro modo habría sido la ruta consabida del ambicioso típico y tópico. Julien Sorel no sería Julien Sorel y *Rojo y negro* no sería *Rojo y negro* si el hijo del carpintero de Verrières hubiera acabado su tránsito con los entorchados de coronel de húsares y la ejecutoria de marqués.

Julien Sorel –personaje contradictorio, sí, pero como todo ser humano y no más que todo ser humano de alguna enjundia–

muere sin contradecirse, aunque, miradas por encima las cosas, parezca que se contradice; muere de acuerdo con la más rigurosa lógica de su verdadera psicología, vencido, más que por la sociedad contra la que se rebela y a la que se había impuesto ya, por su propia sensibilidad exacerbada –al principio de su historia, Stendhal advierte que fue «traicionado por la súbita irrupción del fuego que le devoraba el alma»–, una sensibilidad casi psicopática, más fuerte que su fuerte inteligencia⁸, obnubilada ésta en el último tramo por la carta de madame de Rênal.

Y cuando el carcelero le lleva la noticia de que madame de Rênal ha sobrevivido a las balas que él le disparó, la inteligencia y la sensibilidad, antes en colisión durísima y sin tregua, resurgen ahora en prodigioso acuerdo: la sensibilidad y la inteligencia ya no son en él enemigas a muerte, sino amigas sobre la muerte, y la inteligencia, esta lucidez de ahora, plenamente humana, le sirve, no para domeñar la sensibilidad, sino para recrearse en ella.

Nunca Julien Sorel fue tan libre como ahora, encerrado en el húmedo calabozo de Besançon a la espera de la guillotina. Nunca tampoco tan feliz, liberado de aquel férreo «deber» de triunfar que se había impuesto, encontrada la pura verdad del amor de madame de Rênal y entregado a la dulce orgía de la *rêverie*, ya sin miedo de traicionar al honor. «La ambición había muerto en su corazón y otra pasión había nacido de sus cenizas [...]. Nunca pensaba en sus éxitos de París: le aburrían [...]. ¿Qué me importan los demás? Mis relaciones con los demás han quedado cortadas bruscamente [...]. En realidad, parece que mi destino es morir soñando [...]. Es curioso que no he conocido el arte de gozar de la vida hasta que he visto tan cerca el término de la misma...».

8. «Pero tengo un corazón fácil de impresionar –se dice en su últimos momentos–; las palabras más corrientes, pronunciadas con acento sincero, pueden enternecer mi voz y hasta arrancarme lágrimas.»

Y ahora el heroísmo le parece intempestivo cuando las heroicas visitas de Mathilde vienen a perturbar su dulce estado de *rêverie*, de ensueño, de deliquio. Verdad es que, de vez en cuando, aún viene a interrumpir esta especie de estado de gracia –el estado de gracia de los incrédulos– algún rebrote del orgullo, que le impone un último «deber»: ir a la muerte, pública y espectacular, como a una última batalla de previsto final, con impecable apostura de hombre de valor. Este demonio del orgullo, disfrazado de dios del «deber», había sido su única compañía de solitario sin remedio –«era demasiado diferente»–, y no puede abandonarle del todo en esta hora de la definitiva soledad. «¡Vivir solo! ¡Qué tormento!... Me estoy volviendo loco o injusto. Estoy solo aquí, en este calabozo, pero no he vivido solo en el mundo: tenía la poderosa idea del deber. El deber que yo me había prescrito, con razón o sin ella, ha sido el tronco de un árbol fuerte en el que me apoyaba durante la tormenta. Vacilaba, me sentía sacudido –después de todo no era más que un hombre–... Pero no me arrastraba la tormenta...»

¡Julien Sorel, inmenso personaje, personaje clarísimo y fidelísimo a ti mismo, qué malparada dejas la «sagacidad comparativa» de Mérimée, escritor discreto y, por lo visto, crítico menos que discreto! Sí, pero y tu creador, tu padre Beyle, ¿por qué, en aquella carta a su examante Albertine de Rubempré, admite, aunque sólo sea como supuesto táctico, que eres un *coquin*⁹ –algo así como un tunante–, y por qué, en su larga sinopsis de *Rojo y negro*, no te da importancia mayor? Sólo una explicación plausible encuentro a que tu creador te negara como San Pedro negó a Cristo –y son, curiosamente, muy frecuentes las alusiones

9. «Hace tres días recibí una carta como la suya y peor aún, pues, en vista de que Julien es un *coquin* y es mi retrato, se enfadan conmigo [...]. El recurso de la envidia cuando un pintor pinta un carácter enérgico y, por consiguiente, un poco *coquin*, es decir, el autor se ha pintado. ¿Qué queréis que se conteste a esto?...» (Carta a Albertine de Rubempré, fechada en Trieste el 19 de febrero de 1832.)

de Stendhal a este episodio evangélico, que hasta da título a un capítulo de *Rojo y negro*—. Sólo una explicación: el cuidado que Beyle tuvo siempre, según dice, de no descubrirse —«*cache ta vie*» era su lema—, de no revelar su íntimo ser, y desvelar el íntimo ser de Julien Sorel a los que no supieron verlo habría sido como descubrirse él mismo a los amigos que, ya que no otra perspicacia crítica, tuvieron la de ver a Henri Beyle en Julien Sorel.

La personalidad deslumbradora de Julien Sorel suele empalidecer y relegar a muy segundo plano la de las otras dos protagonistas, magníficas figuras novelísticas, sobre todo la de Mathilde de La Mole, y que me perdonen los enamorados, muy mayoritarios, de la fácilmente enamoradora madame de Rênal.

En mi prólogo a *Lamiel* escribí que Stendhal noveliza habitualmente, y contrapone de manera eminente en *Rojo y negro* y en *La Cartuja de Parma*¹⁰, dos diferentes tipos de mujer. Y planteé la cuestión de cuál de estos dos tipos prefería él. Alguien, zanjando la duda con muchas menos palabras que yo, me dijo: «Las dos». Y esta respuesta, que parece una humorada, encierra una gran enjundia: expresa nada menos que la consabida dualidad entre el corazón y la cabeza —pase esta tan gastada simplificación—, dualidad que vemos dramáticamente encarnada y actuante en Julien Sorel.

Si hemos de creer una explícita declaración del propio Stendhal que se verá en apéndice, él, en sus relaciones amorosas vividas, prefería lo que Jean Prévost llama «la divina simplicidad de madame de Rênal», el tipo de mujer que, tradicionalmente, ha considerado el hombre que debe ser la mujer ideal: bella, tierna, muy maternal... e intelectualmente inferior a él.

Los stendhalistas hemos repetido muchas veces que Stendhal, siempre más o menos obsesionado —el más o menos se re

10. Stendhal, *La Cartuja de Parma*, pról., trad. y notas de C. Berges, Madrid, Alianza Editorial, 2020 [1978].