

Las máscaras de la ficción en Stendhal

Graciela Mayet
Universidad Nacional del Comahue

Resumen: En la literatura coexisten dos mundos: una referencialidad reconocible y una remodelación de la misma. En dos grandes novelas de Stendhal, *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, también encontramos dos mundos: el ficcional y el sociopolítico, enmascarado éste en aquel primero. Como ocurre en la novela pastoril, en las novelas de Stendhal los personajes recurren al disfraz y a la máscara para atravesar límites geográficos y barreras político-sociales. Los héroes stendhalianos son rebeldes que saltan murallas y reglas en un ímpetu anárquico que se oculta tras la hipocresía.

Asimismo, la novela pastoril y la stendhaliana presentan una doble estructura en cuanto al proceso que implica utilizar el engaño para descubrir realidades escondidas. En los textos de Stendhal se esconde –bajo diversas máscaras- su verdadera identidad. En efecto, esas máscaras son los numerosos seudónimos literarios y los más de cien apodosos que utilizara en su correspondencia y papeles íntimos. Stendhal no era una personalidad múltiple sino una sola persona elusiva que disfrazaba así su timidez. No es extraño, entonces, que esta modalidad del autor se traslade a la propia narrativa ficcional que se hace evidente en los disfraces y máscaras que usan sus personajes.

El motivo de este recurso de ocultamiento de la identidad ha de buscarse en el espacio y tiempo donde los héroes se mueven: una sociedad estratificada que juzga a sus miembros por el nacimiento, la posición social y el dinero. En ese mundo, todo se juzga por las apariencias y la hipocresía esconde los móviles dictados por la pasión del amor y el dinero.

Palabras clave: Duplicidad - Máscara - Identidad - Hipocresía - Política

Abstract: In literature, two worlds coexist: a recognizable referentiality and a restructuring of the same. In two great novels by Stendhal, *Red and black* and *Parma charterhouse*, we also find two worlds: fictional and sociopolitical, this hidden in the first one. As happens in bucolic novels, in Stendhal novels the characters turn to disguises and the mask to go through geographical limits and sociopolitical barriers. Stendahl heroes are rebel and break walls and rules in an anarchic impetus that is hidden behind hypocrisy.

As well, the bucolic novel and Stendahl novels present a double structure in the process that implies to use tricks to discover the hidden realities. In fact, those masks are the numerous literary pseudonyms and the more of one hundred nicknames he will use in his mail and intimate papers. Stendahl was not a multiple personality but an elusive person that disguised his shyness this way. It is not strange, so, that this modality of the author is transferred to the fictional narrative itself which is evident in the disguises and masks that the characters wear.

The reason of this resource to hide the identity has to be seeked in the space and time where the heroes move: a stratified society that judges their members by their births, social positions and money: In this world, everything is judged by appearances and hypocrisy hides the mobiles dictated passion of love and money.

Key words: Duplicity - Masker - Identity - -Hypocrisy - Politics

La ficción novelesca implica una dualidad cuya naturaleza está determinada por el contexto. “Las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo”. (Iser, 1997: 44) El sobrepasar los límites constituye el rasgo propio de la ficcionalización. En la literatura se implican dos mundos: una referencialidad reconocible y una remodelación de la misma. Ambos mundos permanecen presentes y de ahí, pues, el carácter dual de la ficción que Iser demuestra con el análisis de la literatura pastoril renacentista.

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo en las dos grandes novelas de Stendhal, *Rojo y negro* y *La cartuja de Parma*, encontramos también dos mundos: el ficcional y el sociopolítico, enmascarado el segundo en el primero. Al igual que en la novela pastoril, los héroes de las novelas stendhalianas deben disfrazarse u ocultarse bajo una máscara para actuar y esconder quiénes son y lo que son. Si bien en la novela pastoril se trata de una tematización de la propia ficcionalización, consideramos que en las novelas en que nos detenemos ocurre algo semejante pues los héroes desempeñan un rol fingido a partir del uso de vestimentas no habituales y/o máscaras para desorientar a los demás personajes acerca de su propia identidad, especialmente cuando deben atravesar fronteras geográficas, como Fabrice del Dongo, o político-sociales, como Julien Sorel. Además, al igual que todo héroe, lo hacen para demostrar su valor y sus cualidades. Tanto Fabrice como Julien son dos rebeldes que quieren saltar las murallas y las reglas, respectivamente, experimentando lo que Jean-Pierre Richard (Richard, 1954: 25) llama “la tentación anárquica” la cual se manifiesta en una forma moderna de insumisión: la hipocresía.

Una típica actitud stendhaliana es la huida para preservar el secreto, evitando así los testigos y los jueces. Es la mirada de los otros lo que hace huir al héroe. Una de las maneras de eludirla es la máscara; la otra, la huida:

Cette image à laquelle autrui veut le réduire, il la réfute en lui opposant une autre image, ou en se refusant à admettre aucune image par l'hypocrisie ou par la pudeur. (Richard, op.cit.)¹

Más adelante, Richard conceptualiza a ambas:

La (pudeur) es une “habitude de mentir”, un mensonge instinctif et souple. L'hypocrisie existe au contraire en un effort constamment soutenu pour ne jamais démentir un mensonge qui a été décidé avant tout acte, et que toute la conduite tente de systématiquement opposer aux regards qui l'explorent. (Richard, op. cit.)

De este modo, la dualidad en la identidad de los personajes corresponde a una estructura de doble sentido como la propia de los sueños en los que el significado manifiesto se refiere de un modo inevitable a los significados ocultos. (Freud, 1978: 258, tomo 2)² Esta estructura de doble significado es una matriz generadora de nuevas significaciones. La ficcionalización en muchos casos, como el mencionado de la novela pastoril y las novelas de Stendhal, también tiene una doble estructura puesto que el proceso que implica utiliza el engaño para descubrir realidades escondidas. ¿Qué “realidad” esconden las novelas de Stendhal? O quizá habría que preguntarse, ¿qué esconde Stendhal con sus propias máscaras? Los textos de este autor, quien usó numerosos seudónimos en sus libros, constituyen una serie de máscaras que dispersan su verdadera identidad. Tenía dos seudónimos literarios y más de cien apodos en la correspondencia y papeles íntimos. También, sus amigos más cercanos figuran con nombres supuestos, así Prosper Merimée es Clara y los lugares familiares son disimulados con otras designaciones: Milán es *mil ans* (mil años); Roma es Omar u Omer; Grenoble, Cularo. La afición al seudónimo, como otras técnicas de codificación preferidas por Stendhal (abreviaturas,

¹ Los números de páginas en las citas textuales correspondientes a las obras de Stendhal tratadas en el trabajo, corresponden a las siguientes ediciones:

Rojo y negro: Buenos Aires, Hyspamérica, 1983

La chartreuse de Parme, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

La traducción de las citas le pertenece a la autora del presente trabajo.

² Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1978, tres tomos. Freud distingue entre el contenido “manifiesto” o el sueño experimentado al nivel de la superficie, y los “pensamientos de sueño latentes”, no conscientes que se expresan a través del lenguaje especial de los sueños. Los sueños son realizaciones disfrazadas de deseos reprimidos los cuales, debido a la censura, producen una distorsión del contenido onírico.

anagramas, anglicismos), revela esta fuga permanente de denominaciones cuyo principio es el deseo constante de nombrar de otro modo lo que ha sido nombrado.

Jean Starobinski (Starobinski, 1974) ha descubierto el otro yo tímido a través de sus máscaras y Harry Levin dice también que los amigos de Stendhal afirmaban que “estaba siempre haciendo comedia.” (Levin, 1974: 135) Estas formas de ocultamiento del yo se acompañan también con otras maneras de esconderse, especialmente las aspiraciones idealistas por medio de la burla y la ironía. Stendhal no era una personalidad dual o múltiple sino una sola persona elusiva, oculta tras muchos disfraces. No es extraño, entonces, que esta modalidad del autor se traslade a la propia narrativa ficcional pues, como se dijo antes, es frecuente que sus personajes se valgan de disfraces y máscaras.

Con respecto a estas últimas, Bajtín (Bajtín, 1987: 41) considera que el tema de la máscara es más importante que el grotesco, el más complejo y lleno de sentido de la cultura popular. La máscara manifiesta “la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único”. Es, también, expresión de las transferencias y violación de las fronteras naturales. Las máscaras permiten a lo grotesco manifestarse en su verdadera esencia. En el grotesco romántico, la máscara encubre, disimula, engaña. Suele ocultar el vacío, la nada. Este es el caso de la máscara de los héroes de Stendhal.

La máscara revela como así también esconde. La hipocresía del héroe Julien de *Rojo y negro* no es natural; es una lección de la vida que él impone a su temperamento apasionado. Las condiciones de vida de la sociedad del tiempo de la Restauración llevaban a sus miembros a valerse de algún disfraz y/o máscara si querían triunfar en la carrera de la vida. Por tal motivo, los individuos vivían imponiéndose el deber de ser hipócritas con los demás y fieles a sí mismos en la intimidad. Este conflicto es revelado por Stendhal a través de la técnica del punto de vista interno, técnica que aplica no sólo a Julien sino también a otros personajes como la señora de Rênal y, en menor medida, a la señora Derville, amiga de la señora de Rênal. A través de otra técnica, el monólogo interior, también penetramos en el alma de los personajes. Un ejemplo de los numerosos monólogos de la novela es el que aparece en el antepenúltimo capítulo, cuando Julien está en la prisión, próximo a su muerte. En ese momento, Julien no cesa de añorar a la señora de Rênal y se lamenta de que aún en prisión deba sostener la máscara de la hipocresía:

¿Y por qué seguir siendo hipócrita mientras maldigo la hipocresía? No es ni la muerte ni el calabozo ni el aire húmedo, es la ausencia de la señora de Rênal la que me abrumba (...) Estoy hablando sólo conmigo mismo, a dos pasos de la muerte y sigo siendo un hipócrita... ¡Oh, siglo XIX! (543)

Hipocresía y deber van juntos en *Rojo y negro* porque Julien se impone una meta que ha de alcanzar cumpliendo paso a paso su proyecto, construido sobre su sentido de lo que se debe a sí mismo y consolidado con la hipocresía. Desde el principio de la obra, puede verse la falsedad en los gestos, palabras y actitudes de los humildes con respecto a los poderosos. Así por ejemplo, el padre de Julien se conduce con hipocresía ante el alcalde cuando éste va a buscar al héroe para tomarlo como preceptor de sus hijos:

La respuesta de Sorel se limitó al principio, a un largo recitar de todas las formas respetuosas que conocía de memoria. Mientras repetía aquellas vanas palabras, con torpe sonrisa que aumentaba el aspecto de falsedad y casi de granjería naturales a su fisonomía... (22)

La hipocresía, a veces, es la máscara que los pobres y débiles deben usar ante los poderosos o más fuertes. Julien es también hipócrita con su terrible padre que lo maltrata y lo llama “maldito hipócrita” pues piensa que su hijo no es devoto como él lo quiere asegurar. En efecto, el héroe asegura a Sorel que en la iglesia “no ve más que a Dios” y, luego de hablar con él y sorprendido de no haber sido golpeado, considera conveniente visitar la iglesia. Entonces prosigue el narrador dirigiéndose al lector: “La palabra hipocresía, ¿les sorprende? Antes de llegar a convertirse en un hipócrita, Julien había tenido que recorrer mucho camino”. (29) Con

Bonaparte, era necesario intentar la carrera militar; con la Restauración, sólo aparecía en el horizonte la carrera eclesiástica.

El primer paso en la carrera de la vida es dado por Julien al vestir el traje de preceptor que lo obliga, según le dice el señor de Rênal, a adoptar un aire serio por el cual ha de ser respetado por los hijos de la casa y los sirvientes. El traje de preceptor le resulta incómodo a un pobre campesino como él. No obstante, el protagonista no es el único que se pone la máscara de la hipocresía; también la señora de Rênal disimula su verdadera opinión sobre el joven preceptor cuando dice a su marido que en poco tiempo deberá echarlo por su impertinencia. El héroe llega a engañar al único que lo ama con amor de padre: el cura Chélan. En realidad, pretende hacerle creer que siente vocación religiosa mas el sacerdote ha adivinado que Julien tiene una gran ambición de triunfar al punto tal de llegar a calumniar a la pobre Elisa. Es entonces que el narrador omnisciente advierte cómo avanzaba su personaje por el camino del disimulo: “Inventaba correctamente las palabras que le dictaba una hipocresía cautelosa y prudente”. (54) El fuego que no puede disimular el joven ambicioso es el de hacer fortuna lo cual no se le escapa al cura Chélan.

En la carrera emprendida por Julien, deber e hipocresía son las dos caras de la misma moneda pues, para fingir, debe imponerse determinadas acciones que las vive como verdaderos combates consigo mismo. En esta situación, se sucede el episodio de besar la mano a la señora de Rênal, algo que hace porque puede resultarle útil, simplemente. En la siguiente oportunidad, Julien le toma la mano, haciéndose violencia a sí mismo y luego de cumplido este acto, siente la felicidad de terminar con un suplicio: “Había hecho su deber y un deber heroico” (63), manifiesta el narrador. Esta acción se repite una vez más pero en presencia del señor de Rênal, ayudado el joven por la oscuridad hasta que, en un cuarto combate consigo mismo, el héroe se dice: “Yo me debo a mí mismo ser su amante”. (87)

Luego del primer encuentro amoroso con la señora de Rênal, Julien no piensa en la emoción y remordimientos de ella sino en “la idea del deber”. Al entrar en el cuarto de la señora de Rênal, sólo había tenido presente esta idea sin estar atento a su amante. No obstante, hay momentos en que el joven se muestra según sus verdaderos sentimientos y cae así la máscara de la hipocresía. Tales momentos son, por ejemplo, aquéllos en que, al ver el afecto del padre Chélan, corre a ocultar sus lágrimas al bosque de Verrières. El héroe se siente libre sólo en contacto con la naturaleza. Su alma se expande con la emoción de la felicidad y el sentido de la libertad cuando sube a la montaña a ver a su amigo Fouqué. Sin embargo, ni siquiera en esos momentos cae la máscara de la hipocresía: “...su hipocresía no le permitía ser libre ni en casa de Fouqué”. (80) Esta situación de disimulo permanente se debe a que, embargado por la felicidad, Julien no deja de soñar y hacer planes para más adelante: triunfar en París y ser amado allí por una mujer más hermosa e inteligente que todas las que había visto en provincias.

Asimismo, también la hipocresía en el héroe stendhaliano tiene relación con algo afirmado por Iser (Iser, 1989: 183). En efecto, el teórico alemán sostiene que el texto de ficción se alimenta de los sistemas de estructuras de dominación vigentes y comparte con los sistemas la propiedad de ser un sistema de construcción de sentido. Además, dice también que el texto no reproduce los sistemas semánticos dominantes sino que se refiere más bien a lo que en ellos es virtual o negado y, por lo tanto, excluido. En efecto, en las dos novelas de Stendhal que nos ocupan, los textos compensan lo que los sistemas dominantes excluyen y que no puede ser introducido en el mundo cotidiano sino por la ficción. En el mundo de la Restauración monárquica de la Francia de 1830, no era posible otro camino que el del disimulo y la falsedad para poder hacerse de un lugar en la sociedad. Sólo la verdadera situación de entonces es exhibida a través del texto narrativo literario. La ficción, pues, se refiere a aquello que los sistemas sociales dominantes ponen entre paréntesis u ocultan. Por eso dice Iser: “Como quiera que la ficción constituye el contexto global de la realidad, no se opone a la realidad sino que se comunica con ella”. (Iser, op. cit., 184) Así, el texto de ficción posibilita la aparición de lo que se quiere ocultar. En este sentido, Franz Kernode también se manifiesta en forma similar: “La novela ofrece una reducción del mundo distinta de la del tratado. Tiene que mentir.”(Kernode, 2000: 138)

A Julien no le es fácil sostener la máscara de la hipocresía. No puede evitar amar a Mathilde pese a que siempre está acuciado por el deber. Al observar a la joven, ésta lo mira y de

inmediato el héroe se dice: “Mi deber me llama”. (307) En otro momento ella lo abraza pero “al instante, la mano de hierro del deber agarró su corazón”. (460) Durante el juicio, en él domina la idea del deber y no habla. En la prisión se dice que la idea del deber lo acompaña siempre: “El deber ha sido como el tronco de un árbol fuerte en el que me apoyaba durante la tormenta”. (543)

La razón del deber es mantener firme la máscara de la hipocresía para poder cumplir con los objetivos que el joven se ha propuesto en su carrera de ascenso en medio de una sociedad muy prejuiciosa por las condiciones de nacimiento y fortuna. Por eso se dice Julien: “Mi vida no es más que una serie de hipocresías por culpa de no tener mil francos de renta que me aseguren el pan”. (328)

Hacia el final de su vida, la hipocresía se vuelve actitud sublime, en el segundo viraje del relato: la “prisión dichosa”. Es entonces cuando se reprocha el héroe su egoísmo para con Mathilde y se llama al silencio, como dice en la carta desde su celda a la joven:

A partir de este momento, me prohíbo a mí mismo escribirle ni pronunciar para nada mi nombre. No hable nunca de mí ni siquiera a mi hijo: el silencio será la única forma con que podrá honrar usted mi memoria”. (490)

Un componente que coadyuva al enmascaramiento en las dos novelas de Stendhal es la utilización de diferentes trajes por los personajes. Los trajes constituyen parte del sistema de enmascaramiento que es propio de *Rojo y negro*. El primer traje que usa Julien es el de preceptor y es el señor de Rênal quien se lo facilita. Se trata de un traje negro con el que debía asumir esa función y, además, adoptar un aspecto serio y circunspecto en la casa de sus patrones para merecer el respeto de los niños y de los sirvientes.

El segundo traje, también le es dado y, por lo tanto, no es elegido por el personaje el cual lo usa con motivo de la visita del rey a Verrières. En este caso, es la señora de Rênal quien le facilita la vestimenta, luego de pedir permiso a las autoridades para que el joven preceptor se ponga el traje de oficial de la guardia de honor. Este uso de diferente ropa no cambia la condición interior de Julien para quien el único héroe y modelo a imitar es Napoleón. Efectivamente, en su interior sigue fiel a sus ideas pues en el colmo de su alegría se sentía un héroe napoleónico: “Era un oficial de Napoleón cargando la batería”. (112)

En París usa dos trajes; uno azul, regalado por el marqués de la Mole con el cual se parece, según el marqués, al hijo del conde de Chaulnes. El héroe lo alterna con el traje negro con el cual es recibido “a la manera antigua”, en la mañana, para tratar acerca del trabajo. Con el azul, por la tarde, es recibido con cortesía. De este modo, el traje es un signo de plebeyez o de distinción, más allá de la verdadera condición social del protagonista. Esta costumbre manifiesta la importancia que revestía la vestimenta en la época en la cual se sitúa *Rojo y negro*, condicionando totalmente la manera de ser tratado. Así se invierte el conocido refrán “El hábito no hace al monje” pues, en realidad, sí hace a la condición del personaje el traje que usa.

Como empleado de la Mole, Julián debe realizar tareas para las cuales su habilidad para el disimulo y la memoria son fundamentales. El marqués de la Mole le encomienda una misión secreta a Londres donde debía recitar una información de memoria. En esta ocasión, viaja disfrazado de subalterno, con una vestimenta antigua de aspecto grosero. En lo más alto de su gloria, en Estrasbourg, Julien usa el uniforme de teniente de húsar, cargo obtenido por el marqués de la Mole. Es en esa ocasión y en ese lugar que el príncipe Korasoff le aconseja al héroe: “...recuerde el gran principio de su siglo: sea justo lo contrario de lo que se espera de usted” al ver la tristeza de Julien causada por Mathilde. Asimismo, le dice también que debe cortejar a otra mujer y actuar como un comediante, sin hacer ver que es todo una farsa. Además, Julien tampoco es sincero con su amigo ruso ya que le oculta el verdadero nombre de la joven de la Mole con el falso nombre de señora Dubois.

Las cartas anónimas son otra forma de enmascaramiento que adoptan los personajes. La primera carta anónima la escribe la señora de Rênal, aparece en una transcripción directa, haciéndole creer a su marido que ha sido escrita por M. Valenod, dándole cuenta de su relación con Julien. La carta es escrita con letras tomadas de un libro. Con ella, la señora de Rênal piensa presentarse ante su marido y hacerle ver su inquietud por la calumnia.

En el seminario de Besançon, Pirard intercepta las cartas que le escribe al héroe la señora de Rênal. El protagonista piensa que ella lo ha olvidado. El sistema de enmascaramiento funciona aquí porque las cartas llegan al seminario con nombre de alguien de Dijon, cartas en las que, “a pesar de un estilo muy recatado, se trasparentaba una encendida pasión”. (192) Julien mismo escribe cartas falsas a la señora de Fervaques, mostrándose enamorado para dar celos a Mathilde.

Asimismo, en relación con las cartas, aunque ya no en el contexto del enmascaramiento, Mathilde envía una carta a Julien para declararle su amor. Mencionamos esta misiva por ser, para Hauser, la clave de la novela. (Hauser, 2006: tomo 2, 281)³ El héroe se encierra con llave en su cuarto para leerla y luego la envía a su amigo Fouqué para que la resguarde en su casa. Hauser hace hincapié en esta intervención del narrador: “Hay que reconocerlo; la mirada de Julien era atroz, su fisonomía odiosa; respiraba el crimen...Era un hombre desgraciado en guerra con toda la sociedad.” (352) Mathilde aparece en el umbral y arroja una segunda carta por la puerta de la biblioteca, luego huye. En el amor stendhaliano se intercambian signos por medio de la criptografía, los códigos telegráficos (*La abadesa de Castro*) o señales luminosas (*La cartuja de Parma*). Luego habrá una tercera carta de Mathilde. Se trata de una carta dirigida al padre, en transcripción directa, donde le da cuenta de su situación.

A nivel del relato, el desplazamiento de los acontecimientos a través de la elisión de acciones nucleares, acentuándose, por el contrario, las circunstancias accesorias, es producto de la intención de esconder o simular algunos hechos. El recurso más adecuado, a tal efecto, es sin duda el procedimiento metonímico. Así, por ejemplo, el adulterio es nombrado de tres formas distintas: cita, felicidad, delirio. El narrador presta mayor atención a las circunstancias, aparentemente, menos importantes pues es en los detalles donde se inscriben las verdaderas intenciones y acciones. De este modo, los encuentros amorosos son mencionados elípticamente para detenerse el narrador en otras circunstancias que resultan mucho más significativas. Luego del primer encuentro, se pregunta Julien: “¿No habré faltado en nada a lo que me debo a mí mismo? ¿Habré desempeñado bien mi papel?” ¿Y qué papel (se pregunta el narrador intrusivo) El de un hombre acostumbrado a ser brillante con las mujeres”. (97)

La cartuja de Parma es una gran novela política sobre la imposibilidad de hacer política la cual tiene como resultado una amarga tragedia de neurosis, de alienación y final catastrófico. En efecto, la novela trasunta la tragedia por la terrorífica negrura de la realidad política que deja adivinar. Por primera vez en la literatura se describe a un país donde predomina el doble discurso y la mala fe. Parma no es un simple ducado despótico sino una reacción que, por serlo, no declara lo que es. Stendhal transmite los abusos de la propaganda y el empleo del lenguaje para esconder y desnaturalizar la verdad. (Coe, 1967)

También aquí se utiliza el disfraz para esconder la verdadera identidad. Fabrice, amando como nadie a la duquesa Sanseverina, se disfraza para encontrarse con Marietta, joven actriz de teatro. No es sólo esta aventura amorosa lo que lo lleva a casa de Marietta, también es el temor de volverse tan malo como la corte de Parma: “Tous les intérêts si compliqués de cette petite cour méchante m’ont rendu méchant...”, se dijo (228) Y más adelante: “La petite Marietta me distrayait des pensées méchantes que me donnait le voisinage de cette tour”. (229) Al igual que Julie, Fabrice se cubre con la máscara de hipócrita en sus conquistas amorosas. Así ocurre cuando se encuentra con una joven a orillas del lago de Como: “...l’hypocrisie me glace même en amour et nos grandes dames visent à des effets trop sublimes”. (230)

Fabrice vuelve a disfrazarse para estar cerca de otra amante, la cantante lírica Fausta a la que va a ver con disfraz a una función pues el amante de ella la había llevado a un pueblito cercano a Parma. Asimismo, en esa oportunidad, el protagonista se presenta con traje de cazador y vistiendo una librea en casa de la duquesa Sanseverina para gran alegría de ella la cual pronto se trocó en dolor al saber que estaba loco por la Fausta, según le había dicho el conde Mosca.

³ Hauser expresa que, si bien Stendhal se solidariza con Julien, lo sigue con mirada crítica. No obstante su admiración por el genio y la integridad del joven, Stendhal no aprueba su desconfianza morbosa de plebeyo acuciado por su sentimiento de inferioridad. Sin embargo, Stendhal aprueba el desprecio del protagonista por la sociedad y por su hipocresía.

Un ejemplo de cómo el lenguaje esconde la verdad lo constituye el epígrafe del libro segundo que dice: “Par ses cris continuels cette république nous empêcherait de jouir de la meilleure des monarchies”. Inmediatamente, menciona el capítulo XXIII con el que se relaciona. En efecto, el conde Mosca y la duquesa Sanseverina conversan acerca de que en el salón de su enemiga, la marquesa Raversi, se ha dicho que él es un liberal furioso que quería hacer firmar una constitución. Respecto de estas acusaciones, el conde Mosca dice, retomando, con ironía, las palabras del epígrafe: “Avec ses propos de république, les fous nous empêcheraient de jouir de la meilleure des monarchies”. (540) expresión que esconde un sentido totalmente opuesto a los dichos de la marquesa Raversi.

Hacia el desenlace de la novela, la duquesa favorece la huida de Fabrice de la torre Farnese, haciendo aparecer un falso Fabrice para que se hiciera detener mientras el verdadero escapaba, última forma de ocultamiento de la identidad de la novela.

Conclusión

En ambas novelas, los héroes se enmascaran o disfrazan para esconder su verdadera individualidad en medio de una sociedad estratificada que desconoce los valores personales y juzga a todos según el rasero del nacimiento, de la posición social o el dinero. La política es el medio para satisfacer las ambiciones personales de los jóvenes ambiciosos, política que se manifiesta a través de las intrigas personales, de grupo o de estado. Stendhal plasma en sus novelas el difícil mundo donde todo se juega en unas apariencias que ocultan la verdadera identidad de seres dominados por la pasión del amor o del dinero.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 1987

COE, Richard N., “La chartreuse de Parme. Portrait d’une réaction” en “Ommagio a Stendhal, Aurea Parma. 1967.

FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, Madrid: Alianza. 1978, tres tomos.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, Buenos Aires: Debate. 2006, tomo 2.

ISER, Wolfgang, *La realidad de la ficción en Estética de la recepción*, Madrid: Visor. 1989

-----, “Dimensión antropológica de la ficción” en *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco libros 1997, VVAA

KERMODE, Franz, *El sentido de un final*, Barcelona: Gedisa. 2000

LEVIN, Harry, *El realismo francés*, Barcelona: Laia. 1974, p.135

RICHARD, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*, Paris: du Seuil. 1954

STAROBINSKI, Jean, *La relación crítica*, Madrid: Taurus. 1974