Stendhal (1783–1842): ironía romántica

ANN JEFFERSON[1]

Stendhal fue el fundador de la tradición realista francesa, el primer novelista en retratar la Francia contemporánea en su realidad económica, social y cultural, pero sus horizontes llegan mucho más allá de Francia y lo francés, y sobre todo siempre fue decididamente europeo. Llegó a la novela relativamente tarde, cuando a la edad de cuarenta y tres escribió *Armance* (1827), que describe como un 'retrato' de los salones parisinos de la época. Le siguió tres años después *Rojo y Negro*, que se subtitula 'Crónica de 1830' y donde da su famosa definición de la novela como 'un espejo al borde del camino'. En 1835 abandona su inconclusa *Lucien Leuwen*, que relata la vida de un joven parisino acomodado, cuya comisión militar lo lleva a provincias (Nancy) antes de volver a la capital. *La Cartuja de Parma* (1839) describe la Italia contemporánea pensando en el lector francés contemporáneo; y la carrera de Stendhal como novelista termina con la inconclusa, y por muchos años inédita, *Lamiel*, que narra las aventuras de una valiente joven francesa que parte desde su Normandía natal a París y la aventura.

Si la Francia contemporánea era el tema literario principal del Stendhal novelista, el contexto y genealogía literaria de su escritura se extiende mucho más allá en el tiempo, espacio y género. Regularmente cita a Torcuato Tasso y a Ludovico Ariosto como sus modelos narrativos; sus lecturas infantiles incluyen las ediciones de Dante Alighieri que dejó al morir su madre, y *Don Quijote*, cuyo descubrimiento describe en su autobiografía como el momento más importante de su vida[2]. Los panfletos que escribió en apoyo al emergente romanticismo (*Racine y Shakespeare*, 1823 y 1825) defienden a William Shakespeare frente a la tradición local derivada de Jean Racine; consideraba a Lord Byron y a Walter Scott como los principales representantes de la modernidad literaria; y sostiene en uno de los artículos que escribió para los lectores ingleses de la *New Monthly Magazine* (enero de 1826) que la literatura francesa podría revitalizarse solo si tomaba como referencia los ejemplos anglosajones. Finalmente, la dedicatoria del *Rojo y Negro* y de *La Cartuja de Parma* al 'Happy few' (en inglés en el original) está tomada de *El vicario de Wakefield* de Oliver Goldsmith y hace eco al discurso del día de San Crispín en *Enrique V* de Shakespeare.

[1] Jefferson, Anne. "Stendhal (1783-1842): Romantic irony". En Bell, Michael [ed.]. *The Cambridge Companion to European Novelists*. Cambridge University Press, 2012: 159-175. Traducción, selección y notas adicionales por Matías Rebolledo Dujisin para uso interno del curso "Stendhal, Balzac, Flaubert", Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2021.
[2] Stendhal, *Henry Brulard*, cap. 9. Escrita en 1835, la autobiografía no fue publicada en vida.

Aparte las novelas, el resto de los escritos de Stendhal son igual de amplios en su alcance cultural y geográfico. Incluso su lenguaje se inclinaba a lo políglota, especialmente en su diario, donde uno puede encontrar constantemente frases como la que sigue, escogida al azar (5 de marzo de 1812), que contiene una mezcla característica de inglés, francés e italiano: "*The departure of his uncle* m'a empêché de voir une autre expérience. *Tears yesterday, a little serrement di bracchio*"[3]. Una de sus primeras obras publicadas fue una *Historia de la pintura en Italia* (1817); escribió las *Vidas de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Metastasio* (publicado en 1815, aunque mayormente plagiado de diversas fuentes italianas y francesas), así como de Gioacchino Rossini (1823) y Napoleón (permaneció inédita). Su *Roma, Nápoles y Florencia* (1817 y 1827) y la subsecuente *Paseos por Roma* (1829) son una combinación de diario de viaje y guía de turismo. Y su *De l'amour* (1822), aunque propone una teoría del amor y una noción que llamó 'cristalización', en gran medida deja claro que el amor toma diferentes formas en diferentes culturas, y asegura que la naturaleza de la pasión está determinada en gran medida por el momento histórico y la cultura nacional en las cuales se experimenta. Stendhal fue, en este sentido, uno de los primeros relativistas culturales, y la ironía que caracteriza tantas de sus obras se cimenta en su convicción de que incluso nuestras experiencias más personales e íntimas están modeladas por el lugar y tiempo en el que ocurren.

Esta postura irónica consiste principalmente en los deseos gemelos de trascender las limitaciones de las circunstancias particulares *estando* en otra parte (un deseo especialmente fuerte mientras está en Francia) y *viéndolas* desde otra parte (particularmente necesario cuando se refiere a Francia). Nacido en Grenoble en 1783, Stendhal odió el mundo en el que creció, y buscó escapar a la primera oportunidad, primero de Grenoble y luego de todo el país. Escapar no era, sin embargo, su única meta; puesto que algunos de los rasgos que menos le gustaban de la sociedad francesa no eran solamente su vanidad, su pacatería, su mezquindad y su preocupación por el dinero, sino su ceguera ante sus propias características, una ceguera que solo podía ser superada observando esa sociedad desde una posición externa a su propio sistema valórico. Para ponerlo en simple, la ambición realista que Stendhal tiene para la novela francesa contemporánea requiere un punto de vista que no es ni contemporáneo ni francés. Para conocer la Francia moderna, uno tiene que estar en un lugar otro que Francia –en un lugar diferente y, preferiblemente, en un tiempo diferente, sea pasado o futuro. Si Stendhal se imagina, a veces, a su lector ideal como Madame Roland, una partidaria de la Revolución Francesa, víctima del Terror y guillotinada en 1793, también dijo en varias ocasiones que su mayor oportunidad de ser comprendido estaba en el futuro: en 1885, 1900, 1935 o incluso en el 2000.

Vivió la mayor parte de su vida adulta en el extranjero, y planeó alguna vez ser enterrado en Milán bajo el nombre italianizado de *Arrigo Beyle*. Llamado, más

[3] Cursivas del original. Fragmento no traducido, para evidenciar el juego idiomático [N. del T.].

prosaicamente, Marie-Henri Beyle, es el hijo mayor de un abogado mediocre, a quien desprecia proporcionalmente a la adoración por su madre, quien murió cuando tenía siete; le gustaba creer que la familia por el lado materno descendía de un bandido que había cruzado la frontera luego de cometer un homicidio del tipo tan casual como el de *La Cartuja de Parma*. Nunca fue un escritor profesional, sino que se ganó la vida fundamentalmente como administrador, donde (en el ejército en el Imperio napoleónico) sirvió en diversas partes, como Milán, Brunswick, Viena y Linz, y participó de la retirada de Moscú[4] (durante la cual se perdió el manuscrito original de la *Historia de la pintura italiana*). El seudónimo Stendhal fue uno de los muchos concebidos por él, y es una mala transcripción de Stendal, el lugar de nacimiento del gran historiador del arte alemán Johann Joachim Winckelmann. A la edad de cincuenta y dos, sentado en una banca en el lago Albano (un poco al sur de Roma), y meditando sobre la autobiografía que estaba a punto de comenzar, recuerda el nombre de las doce mujeres que más amó en la vida: una era alemana, cinco italianas –incluyendo su gran pasión no correspondida, Métilde Dembowski. Pasó los últimos doce años de su vida como cónsul en Civitavecchia, y murió en París en 1842, mientras estaba con licencia.

La genealogía, tanto familiar como literaria, que Stendhal escogió para sí mismo –e incluso el nombre por el que es conocido– son decidida y muy estratégicamente cosmopolitas. La posteridad ha valorado esta ambición con un reconocimiento tan cosmopolita como transhistórico. Honoré de Balzac fue el primer escritor en valorar el talento de Stendhal en una larga reseña a *La Cartuja de Parma*, pero aun cuando describe el libro como uno en el cual "lo sublime irradia de capítulo en capítulo", también aprovecha de sugerir varias revisiones que transformaría la novela a una más parecida a las suyas. Émile Zola vio en Stendhal un gran observador de la psicología humana, pero él también inclina su retrato del novelista y lo presenta como un precursor de la ambición naturalista de describir las pasiones humanas como si ellas fueran "azúcar o vitriolo". Esta visión de Stendhal como el sutil analista de las emociones humanas fue defendida ampliamente a finales del siglo XIX, y Friedrich Nietzsche –que no tenía ninguna ambición novelística– describió a Stendhal como "el último gran psicólogo". Henry James fue tal vez uno de los primeros en apreciar el talento de Stendhal como novelista por sus propios medios, y en un escrito de 1874 en el periódico norteamericano *The Nation*, señaló a *La Cartuja de Parma* entre "la docena de mejores novelas que tenemos". Alabó al autor por su 'método', con lo cual se refería a la manera en que los personajes, que son todos "extremadamente inmorales, y la heroína… una especie de monstruo", son presentados con el cinismo del novelista de modo que parezcan amables, y de esta manera permitiendo a los lectores disfrutar de su "clara visión sobre el mecanismo del personaje, despejado de las nieblas del prejuicio". James nota, de paso, el rol de las "magníficamente sostenidas pausas narrativas" para producir este efecto, y cincuenta

[4] Se refiere a la retirada forzosa de las tropas napoleónicas en octubre de 1812, tras solo seis semanas de ocupación de Moscú. De los 300 mil soldados franceses que llegaron a Rusia no más de 60 mil lograron volver; la mayoría murió en la retirada. Fue el principio de la decadencia de Napoleón [N. del T.].

años después, André Gide destacó este aspecto del método narrativo de Stendhal cuando, escribiendo su única novela, *Los monederos falsos* (1926), buscó crear un modo narrativo moderno replicando la manera en que Stendhal constantemente interrumpe el flujo de los eventos, rechazando la continuidad narrativa. Un joven Jean-Paul Sartre declaraba que hubiese deseado "ser Spinoza y Stendhal"[5], una combinación de filósofo y novelista que sin duda consiguió, donde el rol de Stendhal (sobre el que nunca escribió Sartre en extenso) como modelo para el futuro autor de *Los caminos de la libertad* (1947-9) puede, tal vez, verse en su focalización sobre el momento histórico vivido y en la sistemática adopción del limitado punto de vista narrativo de cada uno de sus personajes. Esta habilidad para entrar en las mentes de otros llevó a que Simone de Beauvoir lo señalara, en *El segundo sexo*, como el primer escritor hombre en retratar a las mujeres como auténticas criaturas de carne y hueso. Ítalo Calvino, escribiendo sobre *La Cartuja de Parma* en 1982, la encuentra milagrosamente contemporánea, tal vez porque, tal como reconoce, él pertenece a una generación que vivió la guerra en carne propia. También encuentra un modo narrativo muy moderno en la ficción de Stendhal, y comenta sobre el carácter fragmentario de la novela, observando que, mientras uno va leyendo, la novela se va transformando en una novela diferente, "de hecho, en varias novelas, todas diferentes entre sí" (método que el mismo Calvino explota de manera particularmente radical en *Si una noche de invierno un viajero*, de 1979). Stendhal no fue nunca un estilista en el sentido en que lo fue Gustave Flaubert, por ejemplo, y de hecho Balzac señaló que *La Cartuja de Parma* era deficiente en ese aspecto, pero en el último ensayo que Roland Barthes escribió antes de morir (el manuscrito fue encontrado en su máquina de escribir tras su muerte), discierne en Stendhal un sentido del lenguaje muy del siglo XX, como un problema, y que no puede ser utilizado inocentemente. Para Barthes es este sentido del lenguaje como problema el que distingue al escritor del mero 'escribano', y en el caso de Stendhal, esta consciencia se demuestra en el hecho de que "No se consigue nunca hablar de lo que uno ama", para citar el título del ensayo. Es tentador el ver una conexión entre el tardío interés de Barthes por Stendhal y su propio deseo de escribir una novela, que exploró hacia el fin de su vida.

Otros escritores han visto en Stendhal una presencia humana más que un novelista, y hay ciertamente algo en su obra que se presta a esta lectura, aunque más no sea por la misma disparidad de su obra, que invita a la compensación en la imagen de una sola figura autorial dominante. El más reciente ejemplo de esta tendencia viene de la pluma de W. G. Sebald, el autor alemán que, como Stendhal, vivió su vida adulta en un exilio autoimpuesto (Inglaterra, en el caso de Sebald). Su novela *Vértigo* (1990) abre con un retrato biográfico de Stendhal, 'Beyle o el extraño hecho del amor', que pone el énfasis en la idiosincrasia de la percepción, lo poco fidedigno de la memoria, y la fragilidad de la existencia física. Es el hombre más que la obra lo que le interesa a Sebald, quien basa su recuento principalmente en el diario de Stendhal y en su autobiografía –de ahí su preferencia por el nombre 'Beyle' en vez de

[5] Como recuerda varias veces Simone de Beauvoir en *La ceremonia del adiós* (1981).

'Stendhal'. Pareciera que la obra de Stendhal figura en las genealogías que muchos autores posteriores, sean franceses o no, han construido para su propia ficción.

Género y novela

Si Stendhal llegó relativamente tarde a la novela es porque no era un género por el que tuviera inicialmente ninguna atracción o inclinación. De joven, sus aspiraciones literarias se concentraban en el teatro, y su meta era "vivir en París y escribir comedias como Molière"[6]. Sin embargo, después de algunos intentos abortados, abandona este camino y, como la lista de obras citadas más arriba sugiere, se dedicó completamente a un espectro muy ecléctico de formas, desde la biografía a la historia del arte, guías de viaje, hasta la genéricamente inclasificable *Sobre el amor*. Ninguno de esos textos tiene altas aspiraciones estéticas (al menos en términos formales y estilísticos) y todas combinan sólidos elementos de análisis social y cultural con el comentario crítico personal, aunque muchas veces tras la máscara de un personaje ficcional, como Monsieur L., "un vendedor viajero de hierro", quien está al frente de las *Memorias de un turista* (1838). Fue solo gradualmente, durante la década de los 20, que los pensamientos de Stendhal viraron hacia la novela.

Las historias de la literatura francesa acostumbran afirmar que la novela había sido eclipsada por la Revolución Francesa y que le tomó todos los años que van desde *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos (1782) hasta el *Rojo y Negro* de Stendhal el absorber sus efectos. La poesía lírica fue el género dominante desde finales del 1810 y durante toda la década del 20, y el teatro constituyó el escenario donde se peleó públicamente la batalla entre el clasicismo y el romanticismo –literalmente en el caso de la famosa pelea durante la primera representación del *Hernani* de Victor Hugo en la Comédie française en febrero de 1830, justo cuando Stendhal comenzaba a trabajar en el *Rojo y Negro*. Stendhal nunca habló bien de las novelas de Madame de Staël *Delphine* (1803) y *Corinne* (1807), tal vez porque *Corinne*, situada principalmente en Italia, ocupa algo del territorio que Stendhal iría a hacer el propio. *René* de Chateaubriand (1802), que diagnosticó el *mal du siècle* de los primeros años del siglo, es desdeñado como el modelo pusilánime de los candidatos que Mathilde desprecia en el *Rojo y Negro*, mientras que el *Adolphe* de Benjamin Constant (1815) solo fue reconocida a regañadientes por Stendhal cuando se republicó en 1820.

Uno de los factores que determinó que Stendhal considerara a la novela para su propio proyecto literario fue el ejemplo de Walter Scott, que disfrutó de una reputación incontrarrestable en Francia, comenzando a mediados de la década del 10 y llegando a su apogeo a fines de los 20. Lo que Stendhal vio en Scott fue la ambición de describir una sociedad completa, una ambición que notó que podía trasladarse desde el pasado distante al mundo contemporáneo. Entre 1822 y 1829 Stendhal contribuyó con una serie de artículos

[6] *Henry Brulard*, cap. 16.

sobre la escena literaria y política contemporánea para dos periódicos ingleses (*The London Magazine* y *New Monthly Magazine*), en los que vuelve una y otra vez a la ausencia de cualquier retrato fiel y actualizado de la sociedad francesa en los escritores nacionales, y lamenta el anacronismo que encuentra en las novelas de sus contemporáneos (casi todos olvidados hoy en día). En un artículo del *New Monthly Magazine* de mayo de 1828, Stendhal comenta que "retratar esas particularidades y tenues diferencias en las costumbres es la tarea del novelista", lo que él mismo ya había comenzado a hacer.

Al mismo tiempo, consideró la misma existencia de la novela como un signo de todo lo que estaba mal en la sociedad francesa. El fenómeno por el cual las mujeres de provincia ahora leían cinco o seis novelas al mes (gracias a la creación de los nuevos salones de lectura), era un signo de que leer ficción se había convertido en el único recurso en un mundo donde el intercambio social se ha reducido al mínimo: los hombres salen de caza todos los días, mientras sus mujeres, vigiladas por sus pacatos vecinos, se sentaban en casa sin ninguna visita ni otra distracción que la provista por la ficción. Stendhal admira a los italianos por no tener necesidad del género, ya que la conversación en Italia y la ópera convierten en odiosa a la novela, como se demuestra en el mismo hecho de que el narrador de *La Cartuja de Parma* primero escucha la historia de la Duquesa Sanseverina en el transcurso de una junta en Padua antes de convertirla en novela para el público francés.

A pesar de su creciente popularidad, las novelas permanecieron en una jerarquía literaria relativamente baja en ese tiempo: el señor de Rênal se asegura de que el tutor que contrata para sus hijos no posea ninguna, y Julian halaga sus prejuicios sugiriendo que las novelas pueden corromper la moral de las criadas de Madame de Rênal, mientras esta afirma no haber leído ninguna novela, o solo unas pocas. Stendhal parece compartir este juicio sobre el género como moralmente corruptor, y sugiere que las novelas son responsables de promover algunas de las peores tendencias conformistas entre los franceses, al proveer de modelos de comportamiento que estos simplemente imitan: una joven enamorada inmediatamente se comparará con Julie, la heroína de *La nueva Eloísa*, de Jean-Jacques Rousseau (1761), y de este modo convirtiendo la pasión en un pretexto para la autocomplacencia. Si Julian y Madame de Rênal hubiesen sido lectores habituales de ficción, escribe Stendhal, hubiesen tenido una clave para interpretar su relación que rápidamente la hubiese reducido al estatus de una relación adúltera convencional, al etiquetar su situación, delineando para ellos "la parte a ser actuada" y entregándoles un "modelo que copiar"[7]. De hecho, es justo ese tipo de relación la que es descrita con horrible verosimilitud en la carta que Madame de Rênal le manda al señor de la Mole en la víspera del matrimonio de Julian con Mathilde, sobre su supuesta práctica de insinuarse a la mujer de la casa como un medio de promover sus propios intereses. Cuando Julian le dispara a Madame de Rênal en la iglesia

[7] *Rojo y Negro*, I, cap. 7. (Las citas del *Rojo y Negro* están tomadas de la edición de Penguin (2015) [N. del T.]).

de Verrières, podría haber dicho que se estaba vengando del tipo de escritura ficcional que hace que tal tipo de relato parezca creíble.

La novela, en la estimación de Stendhal, parece situarse entre las virtudes de la potencial precisión mimética, por un lado, y los vicios de imitación y banalidad por el otro. Sin embargo, la condición de la sociedad francesa en las décadas del 20 y del 30 era tal que, de todos los géneros literarios, solo la novela parecía ofrecer las posibilidades formales para adecuarse a ella. Stendhal tenía un profundo sentido de que los eventos históricos desde 1789 habían producido no solo un mundo muy inestable, sino uno muy fragmentado. La Revolución había establecido un nuevo orden social donde incluso se habían rebautizado los meses del año y los años comenzaron a contarse desde cero. Engendró el Terror de 1793, bajo el cual el rey y la familia real fueron guillotinados junto con miles de otros. Este fue seguido primero por el Directorio y luego por el Consulado, con Napoleón como Primer Cónsul, hasta que se autoproclamara Emperador en 1804. Durante los diez años siguientes (años en los cuales Stendhal sirvió como administrador en el ejército imperial), Napoleón creó muchas de las instituciones sociales, legales y educacionales que han sobrevivido hasta hoy. Forzado a abdicar a favor de Luis XVIII y la primera Restauración, Napoleón retornó del exilio por cien días antes de ser derrotado en la batalla de Waterloo, tan vivamente descrita en *La Cartuja de Parma*. La segunda Restauración fue presidida primero por Luis XVIII y luego por Carlos X, junto a diversos gabinetes, hasta la Revolución de 1830, que colocó en el trono al así llamado 'rey burgués', Luis Felipe.

Este medio siglo de incesante cambio político –desde la monarquía absoluta a la república al imperio y de vuelta a la monarquía, pasando por diversas versiones constitucionales– estuvo marcada por diversas facciones locales, por un lado, y por el otro, a pesar de la restauración de la monarquía y el retorno desde el exilio de la aristocracia, por un creciente aburguesamiento de Francia y una estructura de clase basada en el dinero en vez del nacimiento. Escribiendo sobre su propio tiempo para lectores ingleses, Stendhal repite constantemente la sensación de inestabilidad en la sociedad francesa, afirmando que "en este país nada está establecido de manera segura" y que "hoy todo es inestable en Francia"[8]. Sumado a esta precariedad política, Francia había perdido cualquier sentido de cohesión social, ya que los diferentes grupos sociales y las diferentes generaciones veían el mundo en sus propios términos y propia mentalidad y experiencia. Padres e hijos, aristócratas parisinos, como la familia de la Mole, e industriales provincianos, como el señor de Rênal, liberales y ultras, hombres y mujeres, todos tenían diferentes perspectivas. Como escribe Stendhal en su prefacio a *Armance*:

> Si uno pregunta por características del Jardín de Tullerías a las gaviotas que susurran en las copas de lo altos árboles, dirían: es una vasta llanura de vegetación donde uno

[8] Stendhal, "Tableau politique de la France", en *Lettres de Paris par le petit-fils de Grimm: Chroniques 1825–1829*, ed. José-Luis Diaz (Paris: Le Sycomore, 1983), vol. i, p. 278; y *New Monthly Magazine*, mayo 1826.

> disfruta de la luz más clara. Nosotros los paseantes responderíamos: es un delicioso paseo oscuro, donde uno se protege del calor, y sobre todo de la brillante luz del día que es tan desalentadora en verano. Esto es, que lo mismo es juzgado por cada individuo según su propia posición; es en términos equitativamente opuestos que la equitativamente respetable gente habla del estado actual de la sociedad, y cada uno desea seguir un camino diferente para lograr llevarnos a la felicidad. Pero cada uno ridiculiza al partido contrario.

En su reseña inédita de su propio *Rojo y Negro,* Stendhal escribió que la ficción ha reemplazado al teatro en la Francia moderna fundamentalmente porque mientras el teatro supone una única y cohesiva audiencia, la novela es capaz de acomodarse a múltiples lectores, y de este modo reconoce la diversidad social y cultural de las 'igualmente respetables' personas de la época.

A pesar de que Stendhal hiciera numerosos comentarios sobre la novela, no fue en ningún sentido un teórico del género, y escribe en un tono más o menos defensivo una respuesta a la reseña de Balzac a *La Cartuja de Parma*: "nunca he dedicado mucho tiempo a pensar sobre el arte de construir una novela […] ni siquiera sospechaba que había reglas que seguir"[9]. Sus dos declaraciones más famosas sobre el género lo definen en términos muy diferentes: en una, la novela es "un espejo que se pasea al borde del camino" (se afirma dos veces en el *Rojo y Negro*), pero la otra es un arco que toca el violín del alma de su lector[10]. Ambas definiciones son aplicables a la propia ficción de Stendhal y, de hecho, todo en cuanto a la manera en que escribe sus ficciones parece sugerir que tenía una profunda conciencia sobre el potencial para lo múltiple ofrecido por el género, y es en este sentido que su obra es profunda y diversamente irónica.

La ironía stendhaliana

El término 'ironía romántica' no hubiese significado nada a Stendhal, pero se refiere a un fenómeno muy de su tiempo. Fueron los románticos alemanes, y Friedrich Schlegel (1772–1829) en particular, quienes delinearon el concepto de un nuevo tipo de ironía que, al contrario de su forma clásica (donde el significado puede ser decodificado de manera fidedigna de afirmaciones que parecen afirmar lo contrario), socava la posibilidad de cualquier interpretación certera de la intención. Una explicación de esta ironía moderna, romántica, la describe en una formulación que podría haber sido diseñada por Stendhal mismo: "Un autor irónico, en el sentido de Schlegel, no solo significa lo contrario de lo que parece decir; el significa más bien un poco más o un poco menos, o algo un tono diferente del sentido superficial de las palabras. Puede que incluso quiera decir exactamente lo que

[9] Stendhal, "Carta a Balzac", 16 de octubre de 1840.
[10] *Henry Brulard*, cap. 16.

dice; pero no es constante y completamente serio en cómo lo dice"[11]. Diré más sobre la persona autorial de Stendhal luego, pero sus mundos ficcionales se construyen a partir de alternativas, cada cual con su propia validez (como con las palomas y los paseantes en el Jardín de las Tullerías): rojo y negro, ejército e iglesia, rosado y verde (el título de una novela inconclusa comenzada en 1837), amor y política, épica y romance, conocimiento y emoción, provincias y París, Italia y Francia, amor de la cabeza y amor del corazón, energía y quietismo, una heroína mayor y una joven, y así. Stendhal mismo sugirió que había dos tipos de novela en Francia, la novela de recámara y la novela de salón, e incluso sus propios *Rojo y Negro* y *La Cartuja de Parma* son a veces igualmente consideradas como alternativas por sus lectores, como si la admiración por Stendhal los obligara a elegir a una por sobre la otra. Pero si las novelas de Stendhal parecen a veces sostener dichas preferencias (siendo el amor del corazón de Madame de Rênal elegido finalmente por Julian, por sobre el amor racional de Mathilde, y siendo el amor el mundo que Fabricio escoge por sobre la corte y sus políticas), el relato requiere ambas, en particular por la perspectiva desde la cual la otra puede ser vista, si bien a menudo con total incomprensión.

Autores

Stendhal apenas discute *Las relaciones peligrosas* de Laclos –aunque en su autobiografía asegura haber conocido el modelo para Madame de Merteuil[12] en su infancia– pero esta ofrece un ejemplo de una novela compuesta justamente de tal sistema valórico múltiple que probablemente haya animado a Stendhal a explotar los aspectos del género. Compuesta completamente de las cartas escritas por sus protagonistas, y con dos prefacios mutuamente contradictorios sobre la veracidad de la novela por un compilador y un editor[13] respectivamente, la novela de Laclos también propone el enfrentamiento de dos ideologías mutuamente incompatibles a través de las figuras de sus dos heroínas, Madame de Merteuil y Madame de Tourvel, una representando los méritos de la mente y la otra las virtudes del corazón. La pusilánime incapacidad de Valmont para elegir entre ellas enfatiza la imposibilidad de reconciliar estas alternativas. Frente a esto, las novelas de Stendhal, con su narrador parlanchín, parecen haber sido concebidas de manera diferente a la novela epistolar sin narrador, pero la persona de su narrador es una creación casi a la par de la de sus héroes y heroínas de su ficción. Incluso el autor 'real' de las novelas de Stendhal –diferenciado del

[11] Raymond Immerwahr, "The Subjectivity or Objectivity of Friedrich Schlegel's Poetic Irony", *The Germanic Review*, 26.3 (1951): 173–91 (p. 184).
[12] Uno de los personajes de *Las relaciones peligrosas*, que se caracteriza por su seducción, manipulación, y sobre todo su libertinaje [N. del T.]
[13] En realidad, el texto dice *editor* y *publisher*, y ambos pueden traducirse en español por "editor". Para evitar el equívoco, traduzco *editor* por "compilador" y *publisher* por "editor", en la medida en que el *editor* es el encargado de compilar, organizar, revisar (etc.) los textos, y el *publisher* el que se encarga de la publicación (impresión y difusión), que en español se suele nombrar como, precisamente, editor (a falta de "publicador"). En algunas traducciones aparece como "editor" y "redactor" [N. del T.].

narrador o el autor implícito– aparece en una serie de más o menos flagrantes identidades falsas que regularmente adoptaba para sus obras. La *Historia de la pintura italiana* aparece en 1817 firmada por 'M. de Stendhal, oficial de caballería', el nombre que subsecuentemente usará para todas sus novelas. Su autobiografía –aunque nunca publicada durante la vida de Stendhal– es presentada como la vida de 'Henry Brulard', y los artículos para la prensa inglesa están atribuidas a 'el nieto de Grimm'. En una veta más cómica, la reseña de su propia *Rojo y Negro* es firmada por un tal 'D. Gruffot Papera'; en otros lugares aparece como William Crocodile, Louis-Alexandre-César Bombet (el supuesto autor de las *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*), o con burlescas pretensiones aristocráticas como Barón de Cotonnet y (este con tonos obscenos) Barón de Cutendre. Hay alrededor de doscientos de estos alias, en los que uno puede leer el deseo de Stendhal de no ser hijo de su padre, o un deseo por evadir la estricta censura del periodo y la ira del lectorado cuya vanidad había sido ofendida. Pero, por sobre todo, ellos le permiten hablar desde una posición otra que la propia, construir un punto de vista provisional desde el cual hacer un comentario en un modo no del todo serio sobre la acción o el argumento de sus textos.

El principio es también el del autor-persona[14] propiamente, cuyos comentarios son urdidos en la trama. Es aquí donde encontramos al ironista schegelianio que quiere decir 'un poco más o un poco menos', o algo 'un matiz diferente' del significado explícito de sus palabras. La función del autor-persona de Stendhal es antes que nada el orquestar las diferentes perspectivas de las que se compone su novela, pero también contribuir a su propia perspectiva. Él es presentado tanto como un testigo de, cuanto un participante en, el mundo que retrata. Se describe a sí mismo en las páginas iniciales del *Rojo y Negro*, situando su propio presente en el tiempo real de la novela mientras introduce a los habitantes de Verrières: "Desde 1815 [al Señor de Rênal] le avergüenza ser industrial"; él detalla los valores que sustentan la vida en el pueblo: "He aquí las palabras sacramentales que en Verrières lo deciden todo: *ser rentable*"; y se retrata a sí mismo como un turista parisino admirando el escenario local: "¡Cuántas veces, mientras pensaba en los bailes de París abandonados a la víspera, con el pecho apoyado en aquellos grandes bloque de piedra de un bello color gris azulado, ha vagado mi mirada por el valle del Doubs!" (I, cap. 1 y 2). Esto tiene el efecto de asegurar la afirmación del subtítulo de ser una crónica de la realidad contemporánea.

Un efecto similar se produce en *La Cartuja de Parma*[15] con el relato preliminar de la tarde en Padua donde asegura haber escuchado originalmente la historia de la Duquesa

[14] En las siguientes páginas la autora del artículo habla de "autor-persona" para referirse a ciertos comentarios y/o actitudes del narrador en tanto se configura como autor del texto. Aun cuando me parezca discutible este uso del concepto de autor, mantengo la traducción literal (y no "autor personal" o "autor implícito", por ejemplo, que tampoco coinciden del todo con el uso que se le está dando acá, incluso cuando dice simplemente 'autor' en vez de narrador) en beneficio del efecto que pretende demostrar. [N. del T.].
[15] Para las citas de *La Cartuja de Parma* uso la edición de Alianza (2015).

Sanseverina, y por la alusión ocasional al conocimiento de primera mano de los eventos narrados: "como me contara el teniente Robert", o "como ella me ha contado cien veces desde ahí" (cap. 1). En otras partes da cuenta de su familiaridad con los lugares descritos, mientras confirma que el encantado paisaje alrededor del Lago Como no tiene parangón en el mundo, o que las tormentas allí son "terribles e inesperadas" (cap. 2). Habitualmente, sin embargo, cuando el autor llama la atención sobre su propia presencia en el texto es para introducir una posición contrastante: al reportar que el Señor de Rênal había ampliado en seis pies la avenida principal de Verrières, contrario a los deseos del concejo municipal, el autor comenta gratuitamente que "aunque él sea ultra y yo liberal, no puedo menos que alabarle por ello" (I, cap. 2). Este posicionamiento político por parte del autor no está diseñado para construir un marco ideológico de interpretación, sino que simplemente introduce, casi como una cuestión de principios, una perspectiva diferente, e internamente, con el mundo descrito: el alcalde en desacuerdo con el concejo, el autor liberal de acuerdo con el ultra (derecha) Señor de Rênal.

Esto se extiende parcialmente a los comentarios del autor sobre sus personajes, tanto positivos como negativos: describe a Gina como cometiendo "una enorme imprudencia de la que daremos cuenta en el lugar oportuno" (cap. 20), o 'admite' en cierto punto sobre Fabricio, que "nuestro héroe era muy poco héroe" (cap. 3). En el *Rojo y Negro* el autor comenta de un modo similarmente ambiguo sobre la furia silenciosa de Julian frente al trato del Señor Valenod hacia los inquilinos de la casa de caridad: "confieso que la debilidad de que Julien da muestras durante este monólogo me hace tener muy pobre opinión de él" (I, cap. 22). Es imposible saber cuán seriamente hay que tomarse estos juicios, ya que a veces aparecen apoyando la perspectiva que podría ser la de la opinión pública que tanto detestaba Stendhal. En otra parte, sin embargo, se sale de esta forma para contrarrestar tales opiniones, como cuando dice de Madame de Rênal que "era una de esas mujeres provincianas a quienes se puede tomar por tontas los primeros días que se las trata" (I, cap. 7). Frecuentemente usa su posición para revertir los juicios de su lector presupuesto, como cuando, habiéndonos recordado de que Julian es solo "un joven campesino" y recordando su inhabilidad para pedir un café en Besançon y su torpeza para responderle a la seductora mesera detrás del mostrador, el autor termina castigando al lector que compadece la ineptitud provinciana de Julián:

> ¿Qué compasión no inspirará nuestro provinciano a los jóvenes estudiantes de París, que a los quince años ya saben entrar en un café con porte tan distinguido? Pero esos muchachos, tan desenvueltos a los quince años, a los dieciocho caen en lo vulgar. La timidez apasionada que se encuentra en provincias puede ser superada, y entonces enseña a desear. [*R & N* I, cap. XXIV]

La perspectiva parisina aporta una mirada sobre la provinciana, y brevemente se reconoce su valor antes de ser condenada en una suerte de perspectiva doble, donde las deficiencias de la provincia demuestran ser una fuente de cualidades –aquí, deseo– de las que la parisina queda

excluida gracias a su supuesta superioridad. El punto, sin embargo, no es defender los valores de provincia frente a los de la metrópolis, sino que traer la perspectiva de cada uno de estos dos mundos frente a frente.

Este tipo de confrontación se vuelve casi sistemática en *La Cartuja de Parma*, donde desde un principio el autor reitera en numerosas oportunidades las diferencias entre los italianos de su relato y los franceses que comprenden sus lectores:

> Como los personajes son italianos, acaso le interesen menos, porque los corazones de aquel país difieren no poco de los corazones de los franceses: los italianos son sinceros, gentes sencillas, y no timoratos, dicen lo que piensan; solo accidentalmente se sienten tocados de vanidad, y entonces llega a ser una pasión y toma el nombre de *puntiglio*. Además, entre ellos la pobreza no es ridícula. [*LCP*, "Advertencia"]

Y continúa:

> censuro con el más moral de los reproches muchos de sus actos. ¿Por qué había de atribuirles la alta moralidad y los dones de los caracteres franceses, que aman el dinero por encima de todo y rara vez pecan por odio o por amor? Los italianos de esta novela son aproximadamente lo contrario.

La crítica es explícita; pero el sistema de valores con el cual claramente se sitúa el autor frente a sus lectores franceses afirma, de manera desconcertante, combinar la certera censura moral con la defensa de la capacidad de pecar a partir de los motivos del odio o del amor.

Dejando de lado los valores morales, el autor le recuerda varias veces al lector de su propia ignorancia sobre el mundo que se describe en la novela, ya sea en materia de títulos eclesiásticos o el uso de la forma 'tú' en el intercambio social. El autor se presenta como un mediador entre las culturas francesas e italianas, pidiendo disculpas por una frase traducida del italiano (cap. 6), o por el corazón italiano de Fabricio (cap. 8). Él anticipa las respuestas de su lector francés, pretendiendo aceptar que un episodio pudiera haberse eliminado del relato (cap. 8), y reconociendo que los lectores podrían fatigarse de las descripciones de todas las maquinaciones de Gina y Mosca para lograr la absolución de Fabricio por el asesinato de Giletti. Pero la perspectiva cambia nuevamente en este punto cuando el autor, sugiriendo que la moraleja que se desprende de todo el asunto es que "el hombre que se acerca a la corte compromete su felicidad, suponiendo que sea feliz, y en todo caso hace depender su porvenir de las intrigas de una camarera", y luego inmediatamente le resta importancia a las consecuencias de esta visión nortina de estos jueguitos mediterráneos, al continuar: "Por otra parte, en América, en la república, hay que aburrirse todo el día haciendo seriamente la corte a los tenderos de la calle y volverse tan bruto como ellos; allí, no hay ópera" (cap. 24).

La frase "Por otra parte" sintetiza muy bien la estrategia del autor-persona de Stendhal al intervenir en su propia narración o sabotear sus propias inferencias. Esto es así ya que casi

siempre hay más de una manera en que los eventos y comportamientos pueden ser vistos. Esta invocación sistemática de alternativas es también evidente en el hábito del autor de informar a sus lectores de que los mismos eventos podrían haberse desarrollado de manera diversa. La narración se interrumpe regularmente por relatos de otros posibles resultados. Uno de tales episodios ocurre cuando Julian, furioso con Mathilde por afirmar que se horrorizaba de haberse entregado al 'recién llegado', agarra una espada medieval que se conservaba como una curiosidad en el muro de la biblioteca y hace como que la va a matar. Primero, las reacciones de los dos amantes son polos opuestos: mientras Mathilde, "encantada, solo pensaba en la dicha de haber estado a punto de morir" por el único hombre que conoce capaz de "semejante arranque de pasión", Julian, "encerrado con doble llave en su cuarto, era presa de la más violenta desesperación" ante la idea de haber perdido su derecho sobre el corazón de Mathilde (*R&N* II, cap. 18). Es aquí donde se hace un breve bosquejo del escenario alternativo por comparación: "Si en vez de estar oculto en un lugar apartado hubiese vagado por la casa y el jardín, al acecho de la primera ocasión que se presentase, quizá su horrible desgracia se habría trocado en un momento en la más completa felicidad". Sin embargo, el autor continúa detallando la doble posibilidad, según la cual "la habilidad que echamos de menos en él hubiera excluido, en cambio, el sublime impulso de coger la espada, que en aquel momento le hacía tan atractivo a los ojos de la señorita de La Mole". La trama alternativa muestra que la miseria de Julian es innecesaria, pero con la misma prueba demuestra que su ausencia hubiese pertenecido a la historia de alguien que carece de las cualidades distintivas de Julian.

El autor-persona frecuentemente se introduce de esta manera para llamar la atención sobre las limitaciones del punto de vista de los personajes. Al hacer esto, simultáneamente valida aquellas perspectivas limitadas, pero de un modo tal que al lector se le presentan como imposibles de respaldar. Movida por la música de la ópera una tarde, Mathilde se imagina que ha vencido su amor por Julian luego de una noche de lo que el autor describe como "locura". Pero incluso si él implícitamente está acusando a Mathilde de autoengaño, el autor también se muestra a sí mismo como habiendo dañado su imagen ante los ojos de sus lectores al sugerir que las jóvenes de la época pueden ser susceptibles del tipo de pasión que brevemente le ha atribuido a su heroína. Desde una irónica indulgencia con los prejuicios de estos lectores, admite que ella es "totalmente imaginaria", mientras que el mismo lector se figura como el defensor del comportamiento prudente y egoísta de las jóvenes que "brillan en los salones de París", ninguna de las cuales puede acusarse de "despreciar con exceso una fortuna brillante, caballos, hermosas propiedades y todo lo que pueda asegurar una posición agradable en el mundo" (*R&N* II, cap. 19). Es aquí donde el autor se dirige directamente al lector como miembro de aquella sociedad ("Caballero") e informa que "la novela es un espejo que se pasea a lo largo de un camino". Autor, personaje y lector son todos atraídos al texto, cada uno con visiones mutuamente incompatibles sobre el mundo, dejando que lector ideal

de Stendhal –o incluso sus lectores reales– se orienten lo mejor que puedan en relación con estas diversas perspectivas.

No solo es el lector ficcional el que tiene estas partidas en falso, ya que los mismos personajes normalmente malinterpretan los motivos de cada uno, y ninguno más que los amantes, como queda bien ilustrado en el ejemplo de Julian y Mathilde en el episodio discutido más arriba. El caso más concreto del punto de vista limitado es el de Fabricio en la batalla de Waterloo, donde su experiencia de combate es tan peculiar –encarcelado como espía, rescatado por una serie de mujeres, demasiado borracho como para reconocer a Napoleón cuando pasa al galope al lado suyo– que él mismo siente la necesidad de leer el reporte de la batalla en el periódico para darse cuenta de si realmente había participado en ella o no. Stendhal le da monólogos a sus personajes en los que expresan por extenso sus perspectivas, hasta que otra perspectiva interfiere en ellos. Esto se potencia por el foco en el mismo presente narrativo, comúnmente modelado por las erróneas interpretaciones de las circunstancias por los personajes: oculto en el campanario del abate Blanès, al ser despertado por un "tremebundo estruendo" Fabricio imagina que ha "llegado el fin del mundo" y luego "pensó que estaba preso". El lector no se da cuenta antes que Fabricio de que el ruido tremebundo es en realidad "la campana grande que cuarenta campesinos ponían en movimiento en honor del gran santo Giovita" (cap. 9); y ni el autor ni el personaje comentan nunca los indiscutibles paralelos con la celda de Fabricio en la Torre Farnesio.

La ironía del autor tiende un silencio en numerosos temas aparentemente claves. La verdadera paternidad de Fabricio se queda en la conjetura, y su creencia en la astrología, que muchos de los eventos por venir parecen confirmar, es sin embargo una pregunta abierta. El silencio autorial más evidente aparece cuando Julian dispara sobre Madame de Rênal en la iglesia de Verrières: el evento se anticipa muy al principio de la novela cuando Julien entra en la iglesia camino a tomar su puesto como tutor en la casa de Rênal. Ve un pedazo de papel impreso reportando la ejecución de un cuasi homónimo, piensa ver sangre en la pila de agua bendita –aunque es solo la luz de los cortinajes rojos reflejados en el agua salpicada en el suelo– y responde a su terror secreto llamándose a sí mismo "¡A las armas! (*R&N* I, cap. 5). Ningún comentario autorial explica la última acción de Julien –él mismo no da ninguna interpretación– y nadie conecta el disparo ni con la escena del principio en la iglesia o con el impulso de Julian con Mathilde en la biblioteca. Se le deja al lector el establecer estas conexiones y hacer lo que quiera con ellas.

Si tales respuestas presuponen un grado de conocimiento imposible y finalmente algo repulsivo por parte del lector, la ironía de Stendhal puede verse al proveer su propia salida estratégica en la forma de un tipo de respuesta completamente diferente. Se disfraza el mismo entre dos formas de narración: la 'filosófica' (que favorece la ironía) y la 'narrativa', de la

que se ausenta el autor[16]. Es esta última forma la que permite al lector sumergirse irreflexivamente en los eventos a medida en que se desenvuelven, y sentir los placeres que Stendhal recuerda de sus lecturas de infancia. Junto a sus múltiples ironías, la ficción de Stendhal también permite una lectura completamente no irónica que hace posible decir, como él lo hace en su autobiografía, que "la novela es como un arco, y el violín que produce el sonido es el alma del lector".

[16] En una nota a sí mismo en el manuscrito de su novela inconclusa *Lamiel*, Stendhal escribe: "Para cada evento pregunta a ti mismo: ¿debiera contarse esto filosófica o narrativamente, de acuerdo con la doctrina de Ariosto?".