

LA BELLEZA COMO *PROMESSE DU BONHEUR* Algunas notas sobre su origen en Stendhal

ESTEBAN ALEJANDRO JUÁREZ*

Resumen

Por lo menos desde que autores como Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche o Theodor W. Adorno evidenciaron su riqueza significativa para la reflexión estética, filosófica y política, se ha vuelto un lugar común aludir al nombre de Stendhal cuando se piensa en la belleza como “promesa de felicidad”. Tomando principalmente las obras en las cuales Stendhal registró esta formulación, el siguiente artículo explorará los distintos momentos que gravitaron en torno a dicha noción de belleza. A partir de la reconstrucción de esos momentos, que denominaremos “erótico-sensual”, “crítico-negativo” y “utópico”, trataremos de descubrir las conexiones mediante las cuales esta noción de belleza adquiere en Stendhal una impronta política notable. Según nuestro hilo conductor, estas conexiones se establecen mediante la potencialidad de lo bello de cuestionar otras esferas no estéticas de los asuntos humanos.

Palabras claves: Stendhal, belleza, promesa, felicidad, arte, política, estética.

Abstract

Since authors such as Charles Baudelaire, Friedrich Nietzsche and Theodor W. Adorno showed its significant importance to aesthetic-philosophical-political

* Profesor asistente de la Universidad Nacional de Córdoba, Secretaría de Ciencia y Tecnología, Argentina, juarezeal@hotmail.com

reflection, it has become a commonplace referring to Stendhal when beauty is thought as a “promise of happiness”. Considering mainly the works in which Stendhal registered this formulation, the following article will explore different moments that gravitated towards this notion of beauty. Starting from the reconstruction of those moments, which we call “erotic-sensual”, “critical-negative” and “utopian”, we will try to discover the connections from which Stendhal’s notion of beauty acquires a significant political mark. According to our train of thought, these connections can be established by means of the potentiality of beauty to question other unaesthetic areas of human affairs.

Keywords: Stendhal, beauty, promise, happiness, art, politics, aesthetic.

Introducción

El nombre de Stendhal, otro de los tantos seudónimos de Henri Beyle, no sólo remite a la fama literaria de uno de los fundadores del “realismo trágico moderno”,¹ sino también a las desventuras de un viajero y *bon vivant* animoso, de fina sensibilidad, transido por infortunadas pasiones amorosas. Además, por lo menos desde Charles Baudelaire y Friedrich Nietzsche, es frecuente asociarlo a una célebre definición de la belleza. El 28 de octubre de 1816, según consta en su libro de viajes *Roma, Nápoles y Florencia*, Stendhal concluye sus impresiones sobre una reciente velada junto a un grupo de mujeres italianas con el siguiente epigrama: “La belleza no es nunca otra cosa que una *promesa de felicidad*”.²

El presente artículo desea explorar esta aserción de belleza como *promesa de felicidad*. Partiendo de la descripción de Stendhal del proceso de cristalización en la experiencia del amor, delimitaremos tres momentos significativos contenidos en aquella formulación de la belleza, a los que denominaremos erótico-sensual, crítico-negativo y utópico. La tesis orientativa que seguiremos sostiene que los diferentes momentos de la noción de belleza como promesa de felicidad se determinan y se articulan en relación con el contexto social y con la valoración stendhaliana de la política. Para pensar este último aspecto, utili-

¹ Cfr. Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pp. 430 y 438.

² Stendhal, “Roma, Nápoles, Florencia”, en *Obras completas*, Tomo I, Aguilar, México, 1955, p. 474. La formulación stendhaliana de la belleza como promesa de felicidad también aparece en “Historia de la pintura en Italia” y en “Del Amor”. Véase Stendhal, “Historia de la pintura en Italia”, *op. cit.*, p. 293, y del mismo autor, “Del amor”, *op. cit.*, pp. 724 y 738.

zaremos los aportes de Konrad Lotter sobre el giro político que opera en la idea de belleza de Stendhal, así como también nos apoyaremos en una tradición materialista de interpretación que se ha caracterizado por atender a las mediaciones de los productos estéticos con el contexto socio-histórico. Con ello pretendemos mostrar la potencialidad de esta formulación surgida en la esfera estética y artística para poner en cuestión otras dimensiones de los asuntos humanos, especialmente aquellas referidas al trato social y a la política.

Cristalización

Algunos años después de la publicación del registro de sus experiencias por Italia, Stendhal escribe un ensayo introspectivo titulado *Del amor*. En él detalla un curioso fenómeno basado en una observación realizada en Salzburgo:

En las salinas de Salzburgo se arroja a las profundidades abandonadas de la mina una rama de árbol despojada por el invierno; al cabo de dos o tres meses la retiramos cubierta de cristales brillantes; las ramillas más diminutas... aparecen guarnecidas de infinitos diamantes, estremecidos y deslumbradores; imposible reconocer la rama primitiva.³

Stendhal apela a esta imagen metafórica de la rama de Salzburgo para presentar el fenómeno de la cristalización. Con esta expresión, Stendhal designa un instante crucial en la experiencia del amor. Ese instante refiere a la actividad por la cual la fantasía descubre en las singularidades del objeto deseado o en los rasgos de la persona amada nuevos detalles deslumbrantes, los cuales a su vez provocan en el sujeto que lo contempla nuevos goces y otros nuevos descubrimientos.⁴ Esto es, al convertirse por medio de la capacidad de la fantasía, los detalles antes inadvertidos del objeto amado proliferan y pasan a desbordar el horizonte del aquí y ahora de la percepción del amante. A su vez, el goce que se produce ante los detalles transfigurados hace aparecer al objeto en nuevas facetas. Así, el objeto sometido a este proceso se vuelve bello, al mismo tiempo que recipiente de una expectación de un placer intensificado.

La asociación del proceso de cristalización con esta definición de la belleza ya es deslizada por el mismo Stendhal al esbozar, luego de referirse en un

³ Stendhal, "Del amor", *op. cit.*, p. 723. Véase también en esta obra, pp. 876-882.

⁴ Esta imagen resonará posteriormente en las exploraciones de Sigmund Freud sobre los mecanismos psíquicos del enamoramiento y del extravío narcisista del amor. Véase, Raymundo Mier Garza, "Stendhal y Freud: la transitoriedad, los tiempos del amor", en *Tramas*, México, N° 9, (junio 1996), pp. 77-101.

pasaje de *Del amor* a la cristalización, una lacónica nota al pie: “la belleza es una *promesse du bonheur*”.⁵

Visto desde la tradición estética, como percibió tempranamente Baudelaire, en la noción stendhaliana de belleza el énfasis puesto sobre este elemento contingente de los detalles transfigurados es hostil al discurso clasicista. Según la representación corriente de este discurso, los detalles evanescentes de un objeto sólo serían tenidos en cuenta si entran en relación con la totalidad armónica de su figura.⁶ Fuera esta relación, los matices cambiantes del objeto serían desdeñados como imperfecciones. Baudelaire indica que, si bien Stendhal “somete demasiado lo bello al ideal infinitamente variable de la felicidad” y “despoja con excesiva liviandad a lo bello de su carácter aristocrático”, su noción de belleza posee “el gran mérito de apartarse decididamente del error de los académicos”.⁷ En la oposición a lo que era considerado bello por sus caracteres invariantes y su conformidad con el todo, la belleza pasa ahora a ser definida por las expectativas de satisfacción de los impulsos del amor-pasión y la atención a los detalles (por cierto, además del amor-pasión distingue en *Del amor* otros tres tipos de amores —el amor-gusto, el amor-físico y el amor-vanidad—, aunque pareciera no sentirse atraído más que por el amor-pasión y, dentro de éste, por uno solo de sus momentos: el de las cristalizaciones).

Con la entronización del placer por el detalle, Stendhal también socava la delimitación clásica de lo bello como opuesto a lo feo. El interés del amante abarca también a la fealdad. Ésta, al ser absorbida inconscientemente en una red de múltiples correspondencias, se desprende de su tradicional carácter repulsivo. Con ello se sacude la constitución de la belleza entendida como perfección formal o armonía de la forma. Stendhal lo expresa, en un registro similar al relato que un siglo más tarde esbozará Walter Benjamin en *Calle de dirección única*, del siguiente modo:

Hasta los pequeños defectos de su rostro, una marca de viruela, por ejemplo, entenece al hombre enamorado y le sumerge en profundo éxtasis cuando la ve en otra mujer, ¡qué sucederá, pues, cuando se trata de su amada! Y es que experimenta mil sentimientos en presencia de esa marca de viruela, que esos sentimientos son en su mayoría deliciosos, todos del más alto interés, y que, cualesquiera que sean, resurgen increíblemente vivos a la vista de aquella marca, aun en el rostro

⁵ Stendhal, *op. cit.*, p. 738.

⁶ Véase, Hans R. Jauß, “Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff in der Theorie Romans von Diderot bis Stendhal”, en Hans R. Jauß (ed.), *Nachahmung und Illusion*, Wilhelm Fink, Múnich, 1969, especialmente pp. 174-178.

⁷ Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Alción, Córdoba, 2005, p. 19.

de otra mujer. Si se llega, pues, a amar la *fealdad*, es porque en este caso la fealdad es belleza.⁸

Como se desprende de este pasaje, Stendhal considera que al abismarse en los detalles del objeto amado, al mismo tiempo el amante acrecienta el propio universo de sensaciones presentes. La belleza pone así en movimiento un mecanismo de la fantasía que exacerba la energía del propio sujeto hasta el límite de desdibujar el objeto percibido.⁹ El propio universo subjetivo del enamorado se conmueve y se abandona a sí mismo al éxtasis de las sensaciones. Este abandono le permite también descubrir toda una suerte de matices y diferenciaciones en el objeto amado, imperceptibles antes de sumergirse en el proceso. En virtud del amor de quien se detiene ante lo bello, lo antes no visto en el objeto entra en el ámbito de lo experimentable. Con ello, la imaginación del sujeto sumido en el ciclo de la cristalización más que sólo producir arbitrariamente proyecciones irreales sobre el objeto, ocultándolo, o reflejarlo tal cual según la mecánica percepción cotidiana, le devuelve “a lo real la multiplicidad de sus dimensiones”.¹⁰

A su vez, esta experiencia se puede extender en la ausencia del objeto, por obra del recuerdo involuntario que desencadena la percepción de rasgos semejantes a los del objeto amado encontrados en otros objetos. Esta imbricación de estratos conscientes e inconscientes en la construcción del objeto dentro del proceso de cristalización hace que, en Stendhal, la delimitación entre lo ilusorio y lo real se vuelva oscilante.¹¹

Esta oscilación se expresa en el proceso evocativo al que Stendhal apela para referirse a la belleza. Prefigurando la técnica que sería explotada luego por la narrativa proustiana, Stendhal conecta en la noción de lo bello diversos estratos de la temporalidad con la experiencia erótica:

⁸ Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 738. Dice Benjamin: “Y nadie, al pasar, podrá adivinar que es justamente aquí, en lo imperfecto y reprochable, donde anida la arrebatada emoción amorosa del amante”. Walter Benjamin, “Einbahnstraße”, en *Gesammelte Schriften*, Tomo IV.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991, p. 92.

⁹ Según Ortega y Gasset, el amor en Stendhal es visionario en el sentido de que “no sólo no ve lo real, sino que lo suplanta”. José Ortega y Gasset, “Estudios sobre el amor”, en *Obras completas (1933-1941)*, Tomo V, Revista de Occidente, Madrid, 1951, p. 564.

¹⁰ Para un desarrollo de este punto desde otra perspectiva, véase Roland Barthes, “Prefacio a Stendhal, Paseos por Roma/Los Cenci”, en *Variaciones sobre la literatura*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 135.

¹¹ Cfr. Michel Guérin, *La política de Stendhal. ‘Los bandidos y el zapatero’*, Fondo de Cultura Económica, México, 1985, pp. 30 y 44.

La vista de todo aquello que es extremadamente hermoso, en la naturaleza y en las artes, trae a la memoria, con rapidez fulmínea, el recuerdo del ser amado... Es por ello que el amor de lo bello y el amor se dan vida mutuamente... En el hecho de que tales placeres no pueden agotarse recordándolos a voluntad, está tal vez la razón de que se renueven con tanta fuerza, tan pronto como algún objeto nos arranca de la ensoñación consagrada a la mujer amada, y nos la recuerda más vivamente mediante alguna nueva referencia.¹²

La felicidad como intensidad vital. Acercamiento al momento erótico-sensual

El carácter oscilante que encierra el proceso de cristalización se aplica también a la reticencia de Stendhal a determinar una noción general de la idea de felicidad. Cuando la nombra directamente, la reviste con descripciones particularmente audaces, pero también muchas veces contradictorias. Esto no significa que Stendhal dote a la felicidad de un estatuto nebuloso. Por el contrario, busca la clarificación de la dicha en sus variantes, sus intensidades, sus estratos cualitativamente diversos, aunque ello conlleve en algunos pasajes ciertas tensiones.

En ocasiones, la felicidad se ciñe al paroxismo de las emociones, pero sin dejar de estar precedida de la mediación de la duda; pues es la posterior confirmación del amante de que su amor es correspondido, la iluminación exacta de la sensación compartida, la que enciende la “locura del amor”.¹³ En otras ocasiones, la idea de felicidad se descubre en la descripción de determinados modos colectivos, en las costumbres y ritos de algunos pueblos,¹⁴ en especial de aquellos en donde se aprecia la entrega sensual a lo que depara inocentemente una situación concreta.¹⁵ A veces es algo tan arraigado en todos que intentar disquisiciones filosóficas al respecto se torna una tarea tan sospechosa como innecesaria.¹⁶ Otras, en cambio, el acceso a la felicidad reclama el es-

¹² Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 735.

¹³ “¿A quién ama?... cuando la respuesta que nos dirigimos a nosotros mismos es satisfactoria, hay momentos de felicidad divina, tales, que acaso no existe nada en el mundo comparable con ellos”, *ibid.*, p. 881.

¹⁴ Stendhal se distancia sutilmente de una interpretación pragmatista de la felicidad generada por las costumbres: “No son los actos más o menos útiles a los hombres, sino el cumplimiento escrupuloso de los ritos lo que, en este país [Italia], conduce a la felicidad eterna”. Stendhal, “Roma, Nápoles y Florencia”, *op. cit.*, p. 542.

¹⁵ Por ejemplo, la felicidad en Italia sería “haberse entregado a la inspiración del momento”. Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 788.

¹⁶ “Es inútil definir la felicidad: todo el mundo la conoce”, *ibid.*, p. 863.

fuerzo del juicio cognitivo como su condición de posibilidad, o por lo menos una tensión ineludible con él.¹⁷

De cualquier modo, se podrían reconocer a partir de estas someras exploraciones algunas determinaciones negativas. La felicidad no sería equivalente ni a la calma epicúrea de las pasiones ni a una elevación mística o religiosa.¹⁸ Tampoco correspondería al estado de bienestar que produce una acción calculada y exitosa. Menos aún sería asequible, de una vez y para siempre, a la plena consciencia, por medio de la contemplación serena de los objetos bellos.

A pesar de todos estos matices, muchos intérpretes coinciden en enfocar el rasgo principal de la felicidad que contiene la belleza en Stendhal en la intensificación de las sensaciones y los instintos. Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros en observarlo. En *Genealogía de la moral* cita el motivo stendhaliano de la belleza para articular una doble invectiva: primero, contra el ascetismo de la idea kantiana de belleza y, luego, contra la estima de Schopenhauer de lo bello por su efecto balsámico sobre el instinto sexual y la voluntad.¹⁹ En efecto, como destaca Nietzsche, el novedoso desplazamiento que efectúa Stendhal consiste en que une sin compensaciones la noción de belleza al impulso sexual y a la “excitación de la voluntad”.

Siguiendo a Nietzsche, Giorgi Agamben ha advertido mucho tiempo después la cesura que produce la irrupción de la belleza como promesa de felicidad en la comprensión de la estética y del arte moderno. A partir de esta cesura, la belleza en el arte moderno se asociaría, no ya al juicio de un receptor que contempla plácidamente obras armónicas o interesantes, sino a un “ilimitado acrecentamiento y potenciación de los valores vitales”.²⁰ Con base en esto, según Agamben, la formulación de Stendhal sobre la belleza —mejor dicho, la apropiación nietzscheana de aquella— conmovería los fundamentos del pensamiento estético occidental. Pues, la estética ya no dependería más de la reflexión sobre el espectador desinteresado ante lo bello, sino que se centraría en el

¹⁷ “Conocer a fondo a los hombres, juzgar sanamente los acontecimientos es, pues, un gran paso hacia la felicidad”, Stendhal, “Diario”, en *Obras completas*, Tomo II, *op. cit.*, p. 917.

¹⁸ Aunque no es ajena al discernimiento, la apertura de la sensibilidad stendhaliana difiere del hedonismo atribuido a Epicuro como el deleite basado en la calma anímica que posibilita el control racional sobre determinadas pasiones: “Así que, cuando decimos que el deleite es el fin, no queremos entender los deleites de los lujuriosos y derramados, y los que consisten en la fruición, como se figuran algunos,... sino que unimos el no padecer dolor en el cuerpo con el estar tranquilo en el ánimo.” Epicuro, “Carta a Menecea”, en Diógenes Laercio, *Vidas de los más ilustres filósofos griegos*, Tomo II, Orbis, Madrid, 1985, p. 210.

¹⁹ Friedrich Nietzsche, “Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift”, en *Werke in drei Bände*, Tomo II, Carl Hanser, München/Wien, 1999, pp. 845 y ss.

²⁰ Giorgi Agamben, *El hombre sin contenido*, Áltera, Barcelona, 2005, p. 11.

impetuoso creador interesado.²¹ Así entendido, el criterio de la belleza artística estaría centrado ahora en el modo en que la energía artística enfrenta la tarea de la transformación radical de la vida.

A estas breves indicaciones, es necesario agregarles la siguiente aclaración: con la idea de belleza como intensificación y transformación de la vida, en realidad Stendhal recupera de un modo novedoso la centralidad que tuvo la felicidad en el pensamiento y la literatura francesa del siglo XVIII.²² Esta recuperación, que acentúa mucho tiempo antes que Sigmund Freud el momento erótico-sexual del goce estético, resulta significativa si se tiene en cuenta que, por lo menos en el pensamiento filosófico alemán de fines del siglo XVIII y principios del siguiente, la felicidad había sido confinada a un lugar secundario en los asuntos prácticos. Por ejemplo, Kant la había desacreditado como elemento rector de la vida moral²³ y Hegel terminaría de condenarla al desterrarla a un lugar intrascendente en las páginas vacías de la historia.²⁴

Además, en estas líneas ya se insinúa que la noción de belleza condensa un momento crítico que desborda la esfera propiamente estética y que se irradia hacia otras esferas de la acción y del lenguaje. Por momento crítico se entiende el potencial de la belleza para contrastar, trastocar o romper el sentido instituido en la vida cotidiana de una época determinada. En lo que sigue trataremos de acercarnos al modo en que aparece esa dimensión crítica de lo bello. Y esto con el fin de visualizar las conexiones implícitas que Stendhal establece entre este término estético con otras esferas de los asuntos humanos, especialmente con la política.

²¹ Un punto de inflexión en este proceso contra la fórmula kantiana del goce desinteresado se encontraba ya en Friedrich Schlegel, una de las fuentes de Stendhal. Véase, Friedrich Schlegel, "Über das Studium der griechischen Poesie", en *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Tomo I, Schöningh, Paderborn, 1979, p. 208.

²² Sobre la centralidad del tema de la felicidad en el siglo XVIII, véase Robert Mauzi, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII siècle*, Colin, París, 1960.

²³ Desde el rigorismo moral kantiano, la dicha es rechazada como principio del mundo práctico porque, si bien sería una "una ley subjetivamente necesaria" como ley natural, objetivamente constituiría "un principio muy contingente", variable entre los diferentes sujetos y, debido a esa contingencia y variación, no podría proporcionar una ley universal determinante de la voluntad para los seres racionales. El deseo de felicidad se encuentra ligado al amor de sí mismo y obedecería a la "materia", es decir, al deseo de los sujetos de obtener placer por seguir una norma práctica. Véase Immanuel Kant, "Kritik der praktische Vernunft", en *Gesammelte Werke*, Tomo V, Elektronische Edition der Akademie-Ausgabe, Bonn, 2008, p. 25.

²⁴ Georg W. Hegel, "Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte", en *Werke*, Tomo XII, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, p. 42.

Actualidad y crítica

Si bien la dimensión crítica que gravita en la idea de belleza de Stendhal se percibe ya en la indagación de las conexiones inmanentes de algunos de sus textos, se pueden inquirir también nuevos registros de esa dimensión en la relación polémica que la experiencia estética entabla con las exigencias de su propio presente histórico.²⁵ Aquí nos encontramos con otro momento de la idea de belleza como promesa de felicidad, que se liga a su momento de “intensificación de los valores vitales”: el de la negación de la sociedad existente.

Como ha sido destacado por muchos comentadores, es precisamente Stendhal quien puso de relieve el vínculo crítico de la escritura literaria con la urdimbre de la propia “actualidad” política y social.²⁶ Basta reiterar aquí que su “procedimiento narrativo”²⁷ constituye uno de los más notables desplazamientos literarios que introdujo *Rojo y negro*: justamente el de prescindir del recurso de trasladar la narración de las aventuras eróticas de sus personajes a tiempos y lugares remotos y tratar de forma explícita con la “actualidad”, algo desconcertante hasta ese momento.

De esta innovación narrativa, tan enfatizada por sus posteriores intérpretes, ya se jactaba el mismo escritor en un artículo de 1832, firmado con el seudónimo de D. Gruffot Papera:

El señor de Stendhal, aburrido de esa Edad Media, de las *ogivas* y de las vestiduras del siglo XV, ha osado contar una aventura que había tenido lugar en 1830 y a dejar al lector en completa ignorancia de la forma de los vestidos que portan la señora de Rênal y la señorita de La Mole, sus dos heroínas, ya que esta novela tiene dos, cosa que va en contra de todas las reglas seguidas hasta aquí.²⁸

En efecto, las fuerzas sociales surgidas en la Restauración borbónica aparecen en *Rojo y negro* en conflicto con la posibilidad de comunicación y la

²⁵ Lo moderno en la esfera artística sería, para Stendhal, la destreza de “presentar a los pueblos las obras literarias que, en el estado actual de sus costumbres y creencias, son capaces de darles el mayor goce posible.” Stendhal, “Racine y Shakespeare”, en *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, p. 1111.

²⁶ Véase una obra clásica sobre el subgénero novela política, Irving Howe, *Politics and the Novel*, New American Library, Nueva York, 1987, pp. 25-50.

²⁷ Sobre la función de la narración en el realismo literario como respuesta a las exigencias estéticas del tiempo histórico, véase Georg Lukács, “¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo”, en *Problemas del realismo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, pp. 171-216.

²⁸ Stendhal, “Appendice: Projet d’article sur le rouge et le noir”, en *Le rouge et le noir. Romans et nouvelles*, Gallimard, Paris, 1952, p. 703.

búsqueda de la felicidad de sus tres héroes, Julien Sorel, Mathilde de La Mole y Madame de Rênal. Ambos momentos, fuerzas sociales que pugnan por estabilizarse e individualidades que intentan diferenciarse, son interdependientes. La constitución del mundo sensible y las expectativas de felicidad de estos personajes, junto con sus desventuras, adquieren sentido en el inestable escenario socio-político instituido por el régimen de la Restauración: concretamente, las luchas, abiertas tras el ocaso de la Revolución y de las gestas napoleónicas, entre las ambiciones de ascenso social de un nuevo tipo antropológico, el sujeto burgués,²⁹ y el instinto de autoconservación de la aristocracia sanguínea y del clero jesuítico. Estos últimos, si bien ya debilitados por el desmoronamiento de las bases que habían legitimado su autoridad y privilegios, todavía conservaban un poder social considerable.³⁰

Además, esto se acompaña de una significativa inflexión histórico-social experimentada por el propio Stendhal. Esta inflexión atañe de un modo singular al cambio de función social de los salones franceses: de ser un incipiente ámbito de discusión pública y de ejercicio de la libertad de expresión,³¹ pasan a componer lugares aburridos, desprovistos de cualquier estímulo que trascienda la hipocresía, el tráfico de influencias o el galanteo emprendido con vistas a revestirse de algún tipo de prestigio.

En los siglos XVII y XVIII —escribe Erich Auerbach a propósito del lugar central que ocupa este fenómeno en *Rojo y Negro*— los salones de esta especie eran de todo, menos espacios en los que se destilaba aburrimiento. Pero el ensayo emprendido por el régimen borbónico, con medios insuficientes, de restaurar condiciones definitivamente superadas y liquidadas hacía tiempo por los acontecimientos, creó en los círculos oficiales y directivos de sus partidarios una atmósfera muy convencional, carente de libertad y llena de afectación, contra la cual son impotentes del todo el ingenio y la buena voluntad de las personas reunidas.³²

Según Auerbach, el tedio que impregna a los salones no podría atribuirse a la accidental apatía de algunos individuos aislados, sino que constituiría más bien un fenómeno social e histórico definido por el estado de cosas implemen-

²⁹ A propósito del ascenso social en los personajes de *Rojo y Negro*, véase, Peter Bürger, *Aktualität und Geschichtlichkeit. Studien zum gesellschaftlichen Funktionswandel der Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, pp. 151 y ss.

³⁰ Cfr. Peter Bürger, *op. cit.*, p. 149; Georg Lukács, *Ensayos sobre el realismo*, Siglo XX, Buenos Aires, 1965, p. 96; y Harry Levin, *El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Laia, Barcelona, 1974, p. 154.

³¹ Véase al respecto, Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Gustavo Gilli, México, 1994, pp. 71-88.

³² Erich Auerbach, *op. cit.*, p. 427.

tado por la monarquía borbónica. El entusiasmo libertario y la audacia de las opiniones sobre temas de interés general en el espacio público, ya sean políticos, religiosos, literarios o de historia reciente, que representaban para Stendhal parte de un pasado heroico de la burguesía revolucionaria, estaban ahora obliterados por el miedo de la nobleza al retorno de los fatídicos sucesos de 1793. También, por la apatía política que procura la democracia del dinero, fomentada por la racionalidad calculadora de la nueva burguesía acaudalada, por los tenderos, como los llama peyorativamente Stendhal.³³

Sumidas en este terreno hostil, las pretensiones de felicidad de los personajes stendhalianos se revelan continuamente tan excepcionales, en relación con su posición social dentro de esa complejión de fuerzas, como imposibles de ser complacidas por medio de sus propias acciones.

El momento utópico

Este trasfondo también moldea la dimensión crítica de la idea de lo bello como promesa de felicidad que Stendhal presenta ocasionalmente en *Del amor* y en *Roma, Nápoles y Florencia*. Para él, en esta atmósfera signada por el aburrimiento, una felicidad no sometida a graduaciones no tendría lugar más que en la esfera marginal de lo bello. Ella, al igual que sucedería con los deseos y acciones de los protagonistas stendhalianos, destacaría por su excepcionalidad. Según deja entrever la lectura de Stendhal, la posibilidad de una felicidad plena es allí conservada, pero al precio del permanente fracaso de su consagración en la sociedad burguesa.

De ahí que podamos sugerir que la idea de belleza ya contiene una tensión que la trasciende. En tanto que la felicidad se manifiesta mediatamente como promesa de lo bello, ella está al mismo tiempo, para decirlo en un lenguaje hegeliano, afirmada, negada y diferida. Pues la belleza afirma con su promesa aquella intensidad de las pasiones que, en el plano de la sociedad antagónica, no se concede a los sujetos. Dentro de ese marco, la belleza también alberga una dimensión polémica, negativa, dirigida contra la reducción de la experiencia sensible que ejerce el nuevo orden burgués, a la vez que deja latente la realización de una experiencia de la felicidad no atrofiada.

Frente al arribismo y la apatía social posnapoleónicas, que ahogan la eferescencia de la imaginación en el espacio público, Stendhal exalta el reducto de cristalización que él había encontrado casi de un modo exclusivo en sus viajes por Italia: sus mujeres, sus hábitos apasionados y sinceros y, sobre todo,

³³ Cfr. Georg Lukács, *op. cit.*, p. 103.

su música y su pintura.³⁴ Para este sutil observador del arte renacentista, las pasiones que despierta la belleza artística contrastan con la infelicidad provocada por la atmósfera de hastío e hipocresía que sofoca a su época. Así, aborto ante los hermosos ojos de Ovidio representados en un dibujo del Parnaso de Rafael, Stendhal define la belleza como lo opuesto a la expresión de la desdicha.³⁵

No obstante, el escritor halla en las artes —así como también en las mujeres y hábitos italianos— algo que excede la mera negación del predominio del esnobismo de opinión, de la frialdad y la afectación en el trato y de la infelicidad reinante. El arte, en tanto promesa de felicidad, carga sobre sí con una perspectiva temporal que desborda su aquí y ahora. Éste sería el momento utópico de la fórmula stendhaliana. Con ello se quiere decir que la belleza del arte abre expectativas enlazadas a la latencia en el presente de que el interés extremo en la felicidad sea plenamente colmado. Aunque, para Stendhal, en absoluto el logro artístico significaría el simultáneo cumplimiento de la felicidad en un determinado aquí y ahora, en todo caso, la belleza, incluso cuando para afirmarse suspenda en tanto promesa toda plasmación, inscribe en lo real un horizonte de posibilidades de una existencia cualitativamente diferente.

Este momento utópico de la *promesse du bonheur* ha sido destacado por Theodor Adorno. Acotando la formulación stendhaliana de la belleza a la esfera artística, Adorno advirtió que su fuerza crítica estaba sujeta a un determinado momento histórico. Esta dignidad crítica brotaría del deseo de la obra realista de apropiarse de elementos del mismo círculo de lo real e intentar asimilarse a ellos. Pero, según entiende Adorno, pretender esa semejanza, todavía posible a principios del siglo XIX, significaba que la configuración artística aún podía retener un gesto de agradecimiento hacia la existencia al acentuar lo que en ella apuntaba más allá de sí misma, a la utopía.³⁶ El agradecimiento sería siempre un gesto antieconómico. Desde esta perspectiva, la promesa del arte stendhaliano entrañaría, en la actitud de gratuidad y agradecimiento, una relación de semejanza con algo existente aún no violentado completamente ni por la vanidad de los sujetos, ni por el cálculo de beneficios; en suma, una experiencia no distorsionada de comunicación entre la constitución propiamente estética y la de la realidad empírica.

³⁴ Véase Stendhal, “Roma, Nápoles, Florencia”, *op. cit.*, pp. 513 y ss.

³⁵ Stendhal, “Historia de la pintura en Italia”, *op. cit.*, p. 274.

³⁶ Según Adorno, esto pudo ser sostenido sólo en un tipo de formación social no completamente integrada. *Cfr.* Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973, pp. 461 y 379.

A este momento utópico se le agregaría la siguiente advertencia: si bien la promesa se extrae de una esfera de esa realidad existente, es decir, de la de lo bello, su cumplimiento no se encuentra en este dominio. Ni la creación artística más bellamente lograda puede desprenderse del carácter de ser una producción ilusoria, una apariencia. En definitiva, insinúa una y otra vez Stendhal, se trataría sólo de arte. Por eso, sostendremos que los momentos crítico y utópico de la belleza no estarían disociados de las fuerzas materiales que entañarían la acción política. Ésta, según veremos a propósito de algunos comentarios de Stendhal sobre arte y política, sería su contraparte y su complemento.

Un giro político

Ese exceso en lo real mismo que labra la concepción stendhaliana de la belleza toma un “giro político”³⁷ allí donde el novelista alude a las condiciones que posibilitan tanto la creación artística como la felicidad colectiva. Ahora la belleza que procede del arte se contrapone a una felicidad generalizada: “Las cosas que necesitan las artes para prosperar —dice Stendhal— suelen ser contrarias a las que necesitan las naciones para ser felices”.³⁸ Con este viraje, la fuerza de apertura utópica que trae aparejado lo bello se disipa.

Mientras que las épocas donde el arte tiene mayor vigor son aquellas en las que impera el despotismo, la opresión de los pueblos y la desmesura de las pasiones de los soberanos, las épocas de mayor libertad son aquellas en las que el talento necesario para el arte empalidece. La secuencia transita de manera pendular de un extremo a otro; lo que anima a la creación da paso a aquello que termina envenenando el suelo que la alimenta. La constitución de las artes “exige ocio y pasiones fuertes, pero el ocio da lugar a la cortesía y la cortesía aniquila a las pasiones”.³⁹ Concebida en estos términos, la secuencia no pareciera alumbrar una salida.

Por un lado, Stendhal estima razonable y justo un gobierno de dos cámaras con un presidente, aunque sea también desfavorable a la originalidad de las creaciones artísticas.⁴⁰ “¿Qué importa?”, dice el autor luego de describir la serie de efectos de aquella secuencia, “la libertad es lo necesario, y las artes, cosa

³⁷ Véase Konrad Lotter, *Schönheit als Glücksverprechen. Anmerkungen zu Stendhal, Heine, Tocqueville, Baudelaire, Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno*, Salon Verlag, Köln, 2000, p. 4.

³⁸ Stendhal, “Roma, Nápoles y Florencia”, *op. cit.*, p. 611.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ “Más afortunados que nuestros padres, nosotros sabemos que todo gobierno compuesto por dos cámaras y un presidente es aceptable, pero no hay que engañarse: este gobierno eminente-

superflua sin la cual se la puede pasar muy bien”.⁴¹ En determinadas constelaciones políticas y sociales, la misma significación del arte se vuelve cuestionable. Pues, para Stendhal, la libertad sería privilegiada sobre los productos del arte, a los que considera en este contexto meros artificios superficiales de la vida. Es cierto que con ello se comprometería, en principio, sólo al arte, y no a la totalidad de la idea de belleza como promesa de felicidad, ya que Stendhal no la circunscribe sólo a la belleza artística.

También se podría pensar, como manifiesta Konrad Lotter, que el “demócrata Stendhal”⁴² se inclinaría por la libertad y sacrificaría al arte porque la felicidad que éste promete sería equivalente a libertad política y a la autodeterminación, y su realización, a una estetización general de la vida cotidiana.⁴³ Por lo tanto, si la belleza cumple lo prometido, se conquistaría el reino de libertad entendido como comunidad de hombres autodeterminados, ideal sostenido tanto por Rousseau, como luego por anarquistas y por algunas tendencias marxistas.

Sin embargo, Lotter identifica aquí aquello que el planteo general stendhaliano mantiene en tensión, y cuyo vínculo interno no es totalmente visible. La libertad que postula Stendhal es una condición de posibilidad, no un fin en sí mismo, por más que aparezca en determinada coyuntura histórica como un fin, en tanto algo que no se tiene y se desea conquistar. El interés, por antonomasia, sería siempre la felicidad terrenal. Además es ambiguo el tipo de libertad al que refiere Stendhal cuando dice que la “libertad es lo necesario”. Las alusiones a la creación de un espacio público, de una constitución, en donde se pueda desplegar la libertad, no bastan para decidir si estaría pensando en un régimen que se limite a garantizar las libertades civiles y el bienestar en el ámbito privado, en uno cuyo fin sea la estimulación de una felicidad entendida como formas diversas de participación de las voluntades individuales en los asuntos comunes, o en alguna modalidad que articule a ambas.

Por otro lado, luego de la derrota del proyecto napoleónico orientado a transformar la vanidad y la ambición individual en virtud política para la felicidad colectiva de la nación francesa, el nuevo modelo de libertad que comienza a observarse, no sin asombro y desconfianza, es el modelo norteamericano. En él, piensa Stendhal, la realización de una sociedad libre implica la reducción a la mínima expresión del poder colectivo sobre los individuos. No obstante, con

temente razonable es probablemente también desfavorable al talento y a la originalidad”, *ibid.*, p. 568.

⁴¹ *Ibid.*, p. 611.

⁴² Konrad Lotter, *op. cit.*, p.10.

⁴³ *Ibid.*, p. 4.

la realización de este tipo de libertad lo que desaparecería serían las condiciones para gestar las artes, condiciones que serían también el fermento para la constitución de sujetos felices y con carácter apasionado, capaces de amores intensos y de producir cristalizaciones.

De acuerdo con Stendhal, una vida común deseable no podría prescindir del criterio de la búsqueda de la felicidad del individuo.⁴⁴ Un régimen que no contemple esto en toda su dimensión podría fomentar algún grado de libertad, cierto margen de maniobra personal en la vida privada, pero no conformar sujetos individuales con fuerzas suficientes para generar su propia dicha. En esta perspectiva, la felicidad, si bien se vería favorecida por la reducción de la presión estatal, sólo se lograría por el efecto de una praxis constitutiva de individuos creativos y autónomos: “Un gobierno libre es un gobierno que no hace daño a sus ciudadanos, sino que, por el contrario, les da la seguridad y la tranquilidad. Pero de esto a la felicidad hay aún mucha distancia; la felicidad debe creársela el hombre mismo”.⁴⁵

Desde la concepción stendhaliana, una forma feliz de vida colectiva presupondría la existencia de sujetos singularizados, activos, capaces de autodeterminarse como causa de su propia emoción. También requeriría individuos no coaccionados por el obrar violento de un poder tutelar. Si bien la dicha dependería de la praxis del individuo, para el disfrute serían necesarias las garantías que impone un régimen justo. El problema aquí es que Stendhal ve que el régimen justo y razonable que surge históricamente para contrarrestar los abusos de la irrupción de las pasiones de los hombres poderosos tiende a la homogeneización social, lo cual pone en peligro los contenidos positivos que el novelista encuentra en la individualidad, la espontaneidad y la originalidad. Todavía más, lo sensato de la libertad y de la igualdad podría desembocar en la apatía completa, tanto individual como colectiva, tal como sucede en la democracia estadounidense.

En América del Norte, constata Stendhal con un diagnóstico no muy distante del que efectuará algunos años más tarde Alexis de Tocqueville:

el gobierno desempeña muy bien su oficio, y no hace daño a nadie. Pero, como si el destino quisiera desconcertar y desmentir toda nuestra filosofía, o más bien acusarla de no conocer todos los elementos del hombre, alejados como estamos desde hace tantos siglos, por el desdichado estado de Europa, de toda verdadera experiencia, vemos que cuando falta a los americanos el mal precedente de los

⁴⁴ Según ha notado Guérin, en Stendhal la caza de la felicidad es un axioma. Cfr. Michel Guérin, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁵ Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 802.

gobiernos, parece que les falta algo de sí mismos... Son justos, son razonables, y no son felices.⁴⁶

Siguiendo el diagnóstico político de Stendhal, la implementación de condiciones similares a las de los Estados Unidos traería consigo el imperio del dinero y de la lógica del beneficio. Bajo estas condiciones, no quedaría tiempo para apasionarse ante la belleza o para dedicarse al cultivo de las artes. Esto también tendría como corolario la necesidad política de halagar indistintamente las inclinaciones de la mayoría y de mantenerlas en un nivel de juicio conformista y estandarizado: “La tiranía de la opinión, ¡y qué opinión!, es tan necia en las pequeñas ciudades de Francia como en las de los Estados Unidos de América”.⁴⁷

Decididamente, Stendhal abomina tanto de la vida provinciana francesa como de aquella alternativa cuantificadora de la democracia que menosprecia la vitalidad de los procesos de cristalización y el anhelo de una felicidad auténtica. Bajo la subordinación de los hombres a una sociedad organizada según la ley de la ganancia privada y la racionalidad de los medios con vistas a la mera autoconservación física de sus miembros, las condiciones para la constitución de la individualidad, para el surgimiento de las artes y para la felicidad acaban disipándose. Como advertiría el ilustrado aristócrata Tocqueville, “el alma de estos hombres no se ensancha gradualmente como su casa”.⁴⁸

La frialdad en el trato y la parquedad de carácter se vuelven, según ambos autores, las disposiciones anímicas fundamentales, ya que ellas posibilitan en gran medida el éxito en los negocios y la ampliación de las propiedades. Para este nuevo tipo antropológico intuido por Stendhal y ahondado por Tocqueville, todo interés, energía y deseo que no entre dentro del juego del rendimiento económico y la mera reproducción de la propia vida se torna fútil. “Diríase —observa el novelista— que en esas gentes se seca la fuente de la sensibilidad”.⁴⁹

En un pasaje de *Roma, Nápoles y Florencia*, Stendhal bosqueja un tipo de formación política en donde se podría cultivar la felicidad. Sin embargo, el es-

⁴⁶ Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 803. Por su parte, Tocqueville presentará el siguiente cuadro sobre el empequeñecimiento del individuo burgués en la democracia estadounidense: “Lo que principalmente desvía a los hombres de las democracias de la grande ambición, no es la pequeñez de su fortuna, sino el esfuerzo violento que hacen todos los días por mejorarla; obligan al alma a emplear todas sus fuerzas en realizar cosas mediocres, lo cual no puede menos de limitar bien pronto su vista y circunscribir su poder”. Alexis Tocqueville, *La democracia en América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1957, p. 579.

⁴⁷ Stendhal, “Le rouge et le noir”, en *Romans et Nouvelles*, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁸ Alexis Tocqueville, *op. cit.*

⁴⁹ Stendhal, “Del amor”, *op. cit.*, p. 803.

critor permanece también aquí sujeto a la exaltación de la problemática figura mediadora del héroe enérgico y excepcional, del creador individual que pueda acortar la distancia entre la minoría ilustrada y la gran masa del pueblo: “Entre el Estado actual y el gobierno de la opinión, hace falta un Napoleón, y ¿de dónde sacarlo?”.⁵⁰

Así expuesto, el desafío que se le impone a la acción política queda circunscripto a una posibilidad que debe vislumbrarse en el marco de una situación aparentemente dicotómica. A su vez, la interrogación final reclama al espacio político algo que, como se desprende de lo anterior, ya no se encuentra en condiciones de satisfacer. A partir del modo en que Stendhal describe la situación social, se puede entrever su desconfianza con respecto a la pronta emergencia de algún tipo vibrante de subjetividad con las fuerzas para superar la apatía generalizada. De manera que, con este planteo, flaquean las expectativas de una felicidad plena abiertas por las experiencias políticas revolucionarias.

La belleza, en general, y la artística, en particular, prometerían esa felicidad cuya realización no ha cumplido la dimensión política.

El repliegue al arte

Ante el dilema histórico entre el anhelo de felicidad y un régimen político que alimente la libertad de todos sin caer en el orden desapasionado y nivelador de los Estados Unidos, Stendhal suele evocar también una imagen idealizada de un fragmento del pasado. Ese pasado reconstruido refiere a las frustradas tentativas por instaurar un “republicanismo”⁵¹ exultante de pasiones, cuyo prototipo ubica en el Medioevo italiano. “Cuando, por desgracia para la felicidad pública, para la justicia, para el buen gobierno, pero por suerte para las artes, se vieron oprimidos los republicanos de la Edad Media, los más enérgicos, los que amaban la libertad más que la mayoría de sus conciudadanos, se refugiaron en los bosques”.⁵²

Stendhal observa que, impotentes en una sociedad opresiva, los defensores de una libertad no escindida de la felicidad de todos optaban por la fuga hacia la naturaleza y por vivir como bandidos. Aquí, más que una apelación rousseauiana a la nostalgia del estado natural perdido, se podría cifrar la figura del re-

⁵⁰ Stendhal, “Roma, Nápoles y Florencia”, *op. cit.*, p. 543.

⁵¹ Sobre las oscilaciones entre opiniones republicanas y antirrepublicanas en Stendhal, véase Michel Crouzet, “Misanthropie et vertu. Stendhal et le problème républicain”, en *Revue des Sciences Humaines*, (janvier/mars 1967), pp. 29-52.

⁵² Stendhal, “La abadesa de Castro”, en *Obras completas*, tomo II, *op. cit.*, p. 1418.

pliegue hacia la producción artística ante la imposibilidad de la política de transformar la vida. Es decir, así como el camuflaje natural del bosque permite a los bandidos medievales gestar y salvaguardar la dignidad de la libertad y de una vida rica en sensaciones,⁵³ ambas prometidas al mismo tiempo que confiscadas en el interior de la estructura social, del mismo modo Stendhal se refugia en su madurez hacia la artificialidad de la producción artística.⁵⁴ En ese repliegue parece quedar en suspenso la pretensión de unir la propia felicidad y la libertad interior con la felicidad y la libertad colectiva. Lo que resulta del retraimiento hacia la experiencia individual y creativa del artista abocado a la escritura es la moderación de la fuerza de la vida anímica del apasionado hombre de acción.

En la escritura, esta operación sobre la propia sensibilidad, sobre el “mundo propio”, conecta con la liberación de los cánones artísticos naturalizados. Stendhal sólo observa el precepto estético de alcanzar una prosa cristalina, desprovista de rellenos innecesarios u ornamentos rítmicos, aunque su objeto sea la expresión de las más recónditas y oscuras pasiones humanas.

Para lograr este propósito, Stendhal no se apoya en ninguno de los patrones literarios dominantes de la época; a éstos más bien los desdeña.⁵⁵ Su manual de escritura lo extrae, en cambio, del Código Civil napoleónico, al que confiesa leer diariamente para acostumbrarse a la acritud de su lenguaje.⁵⁶ En una carta dirigida a Balzac, quien en una elogiosa reseña a *La Cartuja de Parma* le había observado alguna incorrección en su estilo, el viejo Stendhal apunta: “Yo no veo más que una regla: *ser claro*. Si no soy claro, todo mi mundo desaparece. Yo quiero hablar de lo que pasa en el fondo del alma de Mosca, de la duquesa, de Clélia”.⁵⁷

La defensa de la libertad y la felicidad irrestricta no se dispone ya en el actuar revolucionario estrictamente político; ahora se filtra en la laboriosa operación del escritor sobre una forma que pretende ser reflejo de interioridades

⁵³ Sobre el rol de los salteadores y bandidos en Stendhal, véase Harry Levin, *op. cit.*, pp. 147 y ss. y 168.

⁵⁴ El lugar de la felicidad esquivada que detentaban casi exclusivamente las mujeres que amó, en los últimos años de su vida pasa a ocuparlo la escritura: “Después de ellas, mis obras.” Stendhal, “Vida de Enrique Brulard”, en *Obras completas*, Tomo II, *op. cit.*, p. 730.

⁵⁵ Para Stendhal, el estilo dominante estaría representado por la pomposidad y el tono declamatorio de Chateaubriand: “El estilo de M. de Chateaubriand y de M. de Villemain me parece decir: 1º muchas pequeñas cosas agradables pero inútiles (como el estilo de Ausone, de Claudio, etc.); 2º muchas pequeñas falsedades, agradables de oír”. Stendhal, “Borrador de la carta escrita por Stendhal a Balzac con motivo del artículo de este sobre la Cartuja de Parma”, en *Obras completas*, Tomo III, México, Aguilar, 1956, p. 1756.

⁵⁶ *Cfr.* Giuseppe T. di Lampedusa, *Stendhal*, Península, Barcelona, 1996, pp. 24 y ss.

⁵⁷ Stendhal, *op. cit.*

excepcionales. De ese modo, Stendhal encuentra en el trabajo con el lenguaje literario, como su personaje Julien Sorel lo hace en la renuncia al conformismo social y en la entrega al delito, o como él mismo en sus viajes a Italia, un antídoto contra la vulgaridad y la avaricia propias de los nuevos ricos. Éstos son, ante los ojos stendhalianos, impermeables a la dimensión sensible.

Por esto, Stendhal imaginaba que sus lectores no podrían encontrarse entre los hombres de negocios y entre los tenderos. Ellos no podrían comprender la promesa que encierran las desenfundadas aventuras de sus personajes principales. La riqueza de la dimensión sensible de estos últimos, cuya atención dicta a Stendhal una exigencia de estilo, es “un país en el que no es fácil que penetre la mirada de los nuevos ricos, como el latinista director de la Moneda, el conde Roy, M. Laffitte, etc., etc.... La mirada de los tenderos, de los buenos padres de familia, etc., etc.”.⁵⁸

La subjetividad escindida: pasiones revolucionarias y seguridad burguesa

La distancia crítica que el arte realista toma de las reglas vigentes en el orden social a través del estilo ha sido un tópico frecuente discutido en la interpretación de las obras literarias.⁵⁹ En el caso de Stendhal, la operación estética sobre la constitución de la sensibilidad de los personajes también ha sido pensada por una importante tradición de estudiosos como una forma de cuestionamiento del presente histórico.

Desde esta perspectiva, la dimensión crítica de la belleza como promesa de felicidad contendría un significativo valor cognitivo: ella sería vinculante con el conocimiento de una realidad extraestética al constituirse en una negación determinada de lo socialmente devenido y reificado. Esa rebeldía contra lo existente mostraría la mutilación real de cualquier goce auténtico en medio de un tipo de relaciones sociales que reduce la dicha a una noción abstracta o la circunscribe a una propiedad o a un bien, cuyo anhelo y satisfacción sería un privilegio de los poderosos. E incluso a éstos la felicidad plena también les sería negada, aunque en un grado diferente que a los grupos sin privilegios. Pues ellos la considerarían una mera posesión de honores u objetos, pero ya no como “intensificación de los valores vitales”. A ello se puede atribuir el énfase

⁵⁸ *Idem.*

⁵⁹ Una esclarecedora síntesis de los clásicos debates generados en torno al realismo en el interior de una estética materialista marxista se encuentra en Fredric Jameson, “Reflections in Conclusion”, en Fredric Jameson (Ed.), *Aesthetics and Politics*, Verso, London, 2002, pp. 196-212.

sis que pone Stendhal en la dimensión profundamente individual y sensible, en cierto modo extraordinaria, de algunos de sus héroes y heroínas.

Aquel énfasis correspondería, en Stendhal, a la representación de lo desdénado y lacerado en una época en la que gobierna tanto el lastre de una nobleza aterrada por el pasado reciente, así como la apatía, el aburrimiento y la fijación en el dinero de la burguesía ascendente. Pero como en esa época se ahogarían tanto los impulsos enérgicos de la revolución como aquellos que motivaron las gestas napoleónicas, a esos personajes apasionados no les quedaría más salida para proteger su integridad fuera de lo común, y sosegar en parte su descontento, que la infamia, el delito o la muerte. Con esta paradójica resolución, Stendhal expresa el límite de la formación de una interioridad que ni puede encontrar una plena satisfacción en sí misma, ni tampoco puede hallarla en un mundo social banalizado.

Georg Lukács centró las debilidades de esta rebelión literaria contra lo existente en la incapacidad de Stendhal, debida a su apego a los valores e intereses del período heroico de la burguesía revolucionaria, de entender el “carácter históricamente necesario” del fin de una etapa en la evolución del capitalismo.⁶⁰ No obstante, más que la personificación de la imposibilidad psicológica de un hijo pródigo de la clase burguesa de trascender los lindes de ésta, se podría resaltar en la representación stendhaliana las aporías propias de un quiebre histórico, social y conceptual determinado precisamente por el derrumbe de las certidumbres en las cuales reposaba el entusiasmo de la praxis revolucionaria.

En consonancia con algunas ideas de Peter Bürger y Remo Bodei, sugerimos que lo que allí pierde todo tipo de sustento es la esperanza en el cumplimiento del proyecto impulsado por los ilustrados del siglo XVIII.⁶¹ Éstos aspiraban a orientar las acciones de los hombres hacia la configuración de un orden social racional en el cual la felicidad colectiva cobijaría plena y necesariamente a la felicidad individual. Ésta era deseada, pero se legitimaba sólo por intermedio de aquélla. En efecto, el honor de estos individuos se medía por el sacrificio del bienestar y de los goces inmediatos, tanto los propios como los del círculo familiar, que estaban dispuestos a realizar para extender la felicidad a todo el cuerpo social. Al ponerse al servicio de este fin, podían suponer que todo sacrificio, hasta el de su propia existencia física sería recompensado en el futuro con el establecimiento de una más noble y rica figura de la felicidad. Esto implicaba que la misma voluntad se proyectaría más allá de su muerte al fomentar un estilo de vida guiado por el compromiso afectivo con los otros, vinculante tanto con sus coetáneos como con las generaciones venideras.

⁶⁰ Cfr. Georg Lukács, *La novela histórica*, Era, México, 1966, p. 93.

⁶¹ Cfr. Peter Bürger, *op. cit.*, p. 156.

Un ejemplo de estos ideales todavía se encuentra en François-Noël Babeuf. Antes de ser sometido a la pena capital por su participación en la “Conjura de los iguales”, Babeuf condensó en una última carta a su familia la imagen purificada de las ambiciones y los ideales revolucionarios:

Mis amados, espero que se acuerden de mí y hablen de mí con frecuencia. Espero que crean que los he amado mucho a todos. No concebía otro modo de hacerlos felices más que por medio de la felicidad común. He fracasado; me he sacrificado; muero también por ustedes... El único bien que te quedará de mí será mi reputación. Y estoy seguro de que tú y los niños tendrán un gran consuelo gozando de ella. A ustedes les será agradable oír decir a los corazones sensibles y rectos, al hablar de su padre y de su esposo: Fue perfectamente virtuoso. Adiós. Ya sólo me une a la tierra un hilo, que se romperá mañana.⁶²

Lejos de concretarse la añoranza de Babeuf de una felicidad común terrena iluminada por una estricta voluntad virtuosa, el período posrevolucionario trajo consigo una inestable organización de las relaciones económicas, políticas y sociales, dominadas por la vanidad, las intrigas, la lógica de la ganancia y la avidez ilimitada de sujetos posesivos en permanente competencia entre sí.

Ante esto, Stendhal no asumiría ni la abnegada posición de los revolucionarios igualitarios,⁶³ al estilo de Babeuf, ni mucho menos vindicaría el impulso burgués hacia la maximización del beneficio económico individual. Por su propia experiencia histórica, Stendhal ya conoce los excesos de la burguesía revolucionaria y las formas sociales represivas que fueron instauradas para encauzar el desenfreno de aquélla. Sin embargo, el mismo también percibe que esta nueva constitución social, dirigida ahora por los propietarios, obstruye aquellas condiciones que harían posible la satisfacción del goce sensible.

Lo que se produce en la época de Stendhal es la reducción de la felicidad a un mero estado de ánimo azaroso, sin conexión con la organización política de una sociedad orientada a la felicidad común. La felicidad que podría deparar tanto la solidaridad con los otros, como el amor y el goce sensual, cuya materialización se prefigura en el placer sexual, se ve drásticamente restringida. En el ámbito de la competencia económica, la misma se convierte en un elemento más de una cadena de cálculos, en un instrumento para la obtención de beneficios o la disminución de riesgos. En el ámbito de la moral ascética dominante,

⁶² François-Noël Babeuf, “Dernière lettre de Graccus Babeuf á sa femme et ses enfants”, en Philippe Buonarroti, *Conspiration pour l'égalité dite de Babeuf*, Librería romántica, Bruselas, 1828, pp. 322 y ss.

⁶³ Cfr. Remo Bodei, “El rojo, el negro, el gris: el color de las modernas pasiones políticas” en Silvia Vignetti Finzi (Ed.), *Historia de las pasiones*, Losada, Buenos Aires, 1998, pp. 342-345.

la felicidad se transforma en una moderada aspiración que de ningún modo podrá ser cumplida en este mundo. Con el establecimiento de la sociedad burguesa, el mismo placer “es racionalizado —pragmática o moralmente— y aparece como un simple medio para un fin que está más allá de él, al servicio de la dócil subordinación del individuo a las formas existentes del proceso de trabajo”.⁶⁴

Nuevamente la voluptuosa vida italiana, cuya veneración Stendhal no se cansa de profesar, aparece como contrapeso de la racionalización del goce que acompaña al modo burgués de producción: “Quitadle a Italia el ocio, dadle trabajo inglés, y le arrebatáis la mitad de su felicidad”.⁶⁵

Con este trasfondo, las aspiraciones a una felicidad irrestricta, que en *Roma, Nápoles y Florencia* remitían todavía al contrastante vínculo entre felicidad pública y felicidad individual, en *Rojo y Negro* se atrincheran en la intimidad indócil de sus personajes extraordinarios.⁶⁶ Esto encuentra una clara expresión en los conflictos de conciencia que brotan del interior del ambicioso Julien Sorel.

Al final del capítulo XII del Libro I de la novela, Julien se debate ante la disyuntiva de un posible ascenso a la estabilidad burguesa, por medio de una oferta de trabajo de su amigo Fouqué, o mantenerse incólume, como ávido lector de Napoleón, en sus tempranas ambiciones de una vida exultante de placeres y aventuras:

Como Hércules, se encontraba dividido, no entre el vicio y la virtud, sino entre la mediocridad seguida de un bienestar asegurado y todos los sueños heroicos de su juventud. “No tengo una verdadera firmeza —se decía y ésta era la duda que más daño le hacía. No soy de la madera con que se hacen los grandes hombres, puesto que temo de que ocho años pasados en procurarme el pan me quiten esa energía sublime que impulsa a realizar cosas extraordinarias”.⁶⁷

Si las ambiciones son excesivamente racionalizadas, hasta el punto de llegar a asemejarse a la hipocresía que combaten, se termina condicionando a la misma energía vital del impulso sensible.⁶⁸ El héroe stendhaliano no podrá escapar, ni siquiera en su condena a muerte, a esta racionalización del ámbito de lo sensible, la cual pone freno a la consumación en esta sociedad de una auténtica felicidad.

⁶⁴ Herbert Marcuse, “Zur Kritik des Hedonismus”, en *Kultur und Gesellschaft I*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, p.154.

⁶⁵ Stendhal, “Roma, Nápoles y Florencia”, *op. cit.*, p. 535.

⁶⁶ Peter Bürger, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁷ Stendhal, “Le rouge et le noir”, *op. cit.*, p. 287.

⁶⁸ Cfr. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 140.

Con base en esto, sostenemos que en Stendhal se enuncia el límite histórico de la conformación de una sensibilidad fragmentada entre la añoranza del ciudadano virtuoso y apasionado y el advenimiento del individualismo burgués. Así, Stendhal expresa la ambigüedad contenida en la constitución del concepto de individuo burgués. Ese individuo comprende tanto la posibilidad del despliegue de lo singular libremente diferenciado, un sujeto autónomo garante de su propia praxis y dueño de su destino, como al potencial sujeto asilado en sus asuntos privados, el cual sobrepone su propia seguridad y sus intereses egoístas a cualquier otro tipo de fines.

Consideraciones finales

En el origen stendhaliano de la noción de belleza como promesa de felicidad aparecen entrelazados, por lo menos, tres momentos significativos.

El momento erótico-sensual, que asociamos al proceso de cristalización y a la intensificación de los valores vitales, ha sido enfáticamente destacado desde Nietzsche por diferentes interpretaciones. En torno a este momento también es posible articular otros dos momentos de la noción de belleza: el crítico-negativo y el utópico. El crítico-negativo refiere a dos aserciones particularmente relevantes. Por un lado, la belleza en Stendhal se opone a una concepción que liga lo bello a la contemplación desinteresada por parte del espectador. Por otro, aquella definición aparece como la contraimagen de la alienación creciente de la subjetividad burguesa. La belleza sería el lugar donde se conservan las fuerzas de resistencia contra un mundo en el cual la intensidad de las pasiones revolucionarias comenzaría a apaciguarse. Pero si la belleza retiene la fuerza de la negación, como promesa alberga también un momento utópico: el remitir a un mundo en el cual la felicidad sensible pudiese ser plenamente gozada.

Como vimos, el tratamiento de la noción de belleza desborda la esfera de los problemas estéticos y artísticos. Stendhal es consciente de que lo bello por sí mismo no posee la fuerza material necesaria para cumplir lo que su momento utópico promete. Esto nos llevó a pensar los indicios de un giro político en la noción de belleza, sobre todo allí donde el escritor francés alude a las condiciones políticas que posibilitan el surgimiento del arte.

También sostuvimos que Stendhal entroniza la búsqueda de la felicidad y considera a la belleza como esa dimensión concreta del presente en la cual quedan resguardadas las promesas incumplidas del ámbito político. Pero lo bello, según esta perspectiva, no tendría la misión de crear las condiciones sociales necesarias para eliminar los infortunios de los seres humanos. Lo bello en Stendhal sería esa dimensión de lo real que contendría, con su fuerza inten-

sificadora de vida, la capacidad para advertir, cuestionar o trastocar la alienación reinante en otras dimensiones sociales. La esfera que tendría la función de crear las condiciones necesarias para la felicidad de todos es, para Stendhal, la esfera política.

Sin embargo, salvo cuando construye su imagen idealizada de Italia, el lugar en donde la cristalización arraiga en lo cotidiano y la felicidad se vive como hábito, Stendhal observa que los gobiernos democráticos existentes en su tiempo, aquellos que podrían generar las condiciones para una vida feliz, abonan a su vez el terreno para extinguir la vitalidad sensible atribuida a la ambigua noción de individuo.

Según sugerimos en nuestro planteo, el retraimiento de Stendhal a la producción artística opera como una modalidad de resistencia contra el agotamiento de la sensibilidad y la diferenciación de los individuos, al mismo tiempo que expresa una manera de atesorar en la belleza artística la promesa incumplida de una vida auténticamente feliz.

Fecha de recepción: 16/08/2012

Fecha de aceptación: 15/04/2013