



2  
29  
**Universidad Nacional Autónoma de México**

Facultad de Filosofía y Letras

**LA INVENCION DEL AMOR EN STENDHAL.  
ESTUDIO COMPARATIVO DE DOS GENEROS:  
EL ENSAYO Y LA NOVELA**

**TESINA**

Que para obtener el grado de:  
**LICENCIADA EN LETRAS FRANCESAS**  
**P R E S E N T A:**

**MARIA GLORIA CALDERON XELHUANTZI**

México, D. F.

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

1991



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es el estudio de tres obras de Stendhall, seudónimo del escritor Henri Beyle, cuyo tema es el amor: *Le Rouge et le Noir*, *La Chartreuse de Parme* y *De l'amour*. Aunque se inscriben en dos géneros, novela las dos primeras, y ensayo la tercera, todas manifiestan la preocupación constante de Henri Beyle por el sentimiento amoroso, el cual, según escribe en su autobiografía, ocupó la mayor parte de su vida.

*De l'amour* manifiesta la aplicación con que Henri Beyle se dedicó a analizar lo más amplia y objetivamente posible el amor. Lo interesa estudiar las causas internas, subjetivas del sentimiento, así como las que rebasan al individuo, las externas. Sin embargo, parece que sus observaciones encontraron una ilustración más feliz en las novelas, ya que el ensayo despierta desconfianza en el lector respecto al esquema del amor que plantea.

¿No es desmesurada la pretensión de estudiar una experiencia psicológica-espiritual tan compleja? Es una tarea filosófica que se torna difícil cuando la propia sensibilidad se interpone. Así, en primera persona, el autor confiesa en el breve capítulo IX de *De l'amour*: "Je fais tous les efforts possibles pour être sec [...] Je tremble toujours de n'avoir écrit qu'un soupir, quand je crois avoir noté une vérité."<sup>2</sup>

¿No son estas palabras de quien advierte la perspectiva

---

<sup>1</sup> Henri Beyle nació en Grenoble, Francia en 1783, y murió en París en 1842.  
<sup>2</sup> Stendhall, *De l'amour*, ed. cit., p. 25.

personal y subjetiva desde la cual emprende la comprensión del sentimiento llamado Amor? Se percibe esta inconformidad en la escritura, especialmente durante los primeros capítulos, del I al IV, donde Stendhal explica "técnicamente" la pasión amorosa. El esquema rígido y jerarquizado provoca la duda inmediatamente. ¿Se vive el amor de esta forma en la realidad? Y los enamorados de las novelas como *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme*, ¿lo viven según se establece en *De l'amour*?

Percibo en el ensayo un discurso afectado e inverosímil desde las primeras páginas que anuncian el estudio de las leyes universales que rigen todos los amores de la tierra.<sup>3</sup> Esto no sucede, sin embargo, al leer y recrear en mi imaginación el desarrollo de los amores de Julien Sorel o los de Fabrice del Dongo. La pregunta surge: ¿es posible que un discurso de naturaleza esencialmente ficticia como es la novela cobre mayor verosimilitud frente a otro que declara la intención de analizar detallada y minuciosamente todos los sentimientos que conforman la pasión amorosa? <sup>4</sup> Para responder a esta pregunta, se estudian ahora los textos señalados.

En el ensayo de José Ortega y Gasset sobre *De l'amour* <sup>5</sup> la perspectiva lógica del filósofo ilumina el sentimiento que Stendhal vivió con el corazón y plasmó en su escritura como un objeto imaginario. Al señalar la necesidad de analizar a fondo la célebre "teoría" del amor en Stendhal, el filósofo

3 Cf. *De l'amour*, ed. cit., p. 7.

4 Cf. *De l'amour*, notas al capítulo III, ed. cit., pp. 12-14.

5 ORTEGA Y GASSET, José. "Amor en Stendhal", en *Del amor*.

español manifiesta su incomodidad durante la lectura del ensayo. Detecta error en el pensamiento de Stendhal como consecuencia de un postulado filosófico que concibe el amor como una actividad puramente imaginaria, y cree que *De l'amour* es sólo muestra de las dotes líricas de su autor. *De l'amour* no es, aunque Stendhal hubiera querido lo contrario, un discurso teórico sino literario, y no alcanza la veracidad que buscaba. Aunque pretendiera insertarlo en los esquemas del ensayo científico o filosófico, lo cierto es que no deja de ser un ensayo literario.\*

En estas páginas se presentará el distanciamiento que separa no solo a las novelas del ensayo, también a éste de la verosimilitud (por error, no por mentira) que, en cambio, sí logran comunicar aquéllas. No pretenden rebatir las observaciones de Ortega contra el nudo de la concepción stendhaliana del amor, es decir, la cristalización. Este trabajo es resultado de mi interés por comprobar el cumplimiento de las siete leyes que dicta Stendhal para todos los amores de la tierra.

A partir de las primeras páginas del ensayo (capítulos I al IV), se buscará en las novelas el patrón que siguen las historias amorosas de los héroes de cada una.

Se recordarán primero los asuntos y características principales de cada uno de los textos para retomar enseguida las ideas vertidas en el capítulo I de *De l'amour*, ya que en él

---

\* Cf. MIGNOLO, W., *Teoría del texto e interpretación de textos*, ed. cit. p. 105-106.

se condensan en lo esencial los postulados del autor sobre el amor-pasión y las siete etapas de su desarrollo <sup>7</sup>.

De las varias historias amorosas contadas en las novelas se atenderá solamente a tres, las cuales corresponden a los amores de los personajes principales: Mme de Rênal y Julien Sorel, Mathilde de La Mole y Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*; Clélia Conti y Fabrice del Dongo, en *La Chartreuse de Parme*. En ellas se revisarán: el desarrollo de las siete etapas del amor-pasión según fueron indicadas en *De l'amour*, y la forma y el orden que adoptan las ideas del ensayo al plasmarse en las obras de ficción.

Antes de confrontar las etapas del amor-pasión con *De l'amour*, *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme* en el capítulo III, revisaré rápidamente algunas características de los géneros que nos ocupan. Me limito a reconocer que existe una tipología de los textos literarios, que no es permanente ni normativa. Se trata de una tipología que se actualiza constantemente, con cada texto producido por un escritor y leído por cada lector, apoyándose así en una tradición literaria.

Las novelas serán confrontadas con las siete etapas del amor-pasión incluidas en el capítulo I del ensayo *De l'amour*. Estas etapas son: la admiración, el gusto físico, la esperanza, el nacimiento del amor, la primera cristalización, la duda y la segunda cristalización. Cada una se estudiará como un inciso separado: se citarán o explicarán las líneas

<sup>7</sup> STENDHAL, *De l'amour*. Ed. cit.

correspondientes en *De l'amour* para luego ilustrarlas con las secuencias de las novelas que más fielmente se apeguen a lo expuesto en el ensayo. Después se incluirán, cuando las haya, aquellas que revelen contradicciones o alejamiento al mismo. Dado que resultaría muy complicado diseccionar todas las secuencias narrativas de las novelas, se incluyen sólo las más representativas. Algunas etapas se estudian agrupadas con otras. Esto se hace porque se presentan simultáneamente en las novelas, haciendo imposible el estudio de una sin referirse a la otra.

## SOBRE LAS OBRAS Y LOS GENEROS

Procedo ahora a presentar el ensayo y las novelas para después apuntar algunas observaciones sobre la tipología de ambos géneros.

### *De l'amour*

En 1818, Henry Beyle vive en Milán, Italia, y ahí conoce a Mathilde Viscontini (puesto que Henry Beyle siempre prefirió referirse a ella como Métilde, es así como lo haremos aquí), separada ya de su marido, Jean Dembowski. "Está entregada no solo a sus [dos] hijos, sino además a la pasión política" <sup>8</sup>

Métilde Dembowski fue, probablemente, la mujer más amada por Stendhal, y quien lo empujó a escribir *De l'amour*. Así, en 1819, un incidente determinará el destino de la amistad entre ambos: Métilde decide visitar a sus hijos internos en un colegio de Volterra, y Beyle la sigue, disfrazado para no ser reconocido; pero ella lo descubre y le reprocha su imprudencia, seguramente porque afectaba su compromiso político. Obliga a Beyle a marcharse a Florencia y luego a Milán, lugares desde los cuales escribe a Métilde varias cartas, hasta que en julio debe regresar a Grenoble a causa de la muerte de su padre. Vuelve a Milán hacia finales del año y persiste en sus demandas amorosas, aunque siempre limitado por ella: puede visitarla solo dos veces por mes.

<sup>8</sup> Vid. BERGES, Consuelo, "Prólogo" a *Del amor*, ed. cit., p. 67.

Ante la necesidad de expresar lo que siente por Mátilde, pero temeroso de que ésta le devuelva las cartas, proyecta escribir una novela: el *Roman de Mátilde*, la cual queda inconclusa. "Pero Stendhal persiste [...] unos meses más. Los ratos que no pasa en los rincones de la plaza Belgiojoso contemplando [...] las ventanas de Matilde [...] va escribiendo nuevas observaciones y deduciendo teorías sobre la evolución y los varios momentos del sentimiento amoroso. El conjunto de estos fragmentos, el resultado de esta experimentación [en propia alma] será dentro de muy poco un libro que, pasado mucho tiempo, se hará célebre: *Del amor*."<sup>9</sup>

En 1820, Henri Béyle escribe a Adolfo de Maresta con la intención de publicar todas sus notas y observaciones sobre la pasión vivida, con el título *L'Amour*. En 1821, firma con el editor Mongie un contrato para imprimir dicho libro. *De l'amour* aparece en 1822, acompañado de otras partes añadidas por el autor: "Des Cours d'amour", "Code d'amour du XIe. siècle", "Notice sur André, le Chapelain". Se trata de dos volúmenes en los cuales no se menciona su nombre, sólo que el autor es el mismo que escribió *Histoire de la peinture en Italie*, y *Vies de Haydn, Mozart et Métastase*.

Parece que el libro se vendió poco y los críticos de la época apenas se ocuparon de él, pero pensando en las futuras ediciones, Stendhal escribió tres prefacios inéditos. Escribió también algunas reseñas de su libro para revistas y periódicos; escribió otros capítulos ("Des Fiasco", "Le Rameau de

<sup>9</sup> Vid. BERGES, Consuelo, *Op. cit.*, p. 71.

Salzbourg", "Ernestine ou la naissance de l'amour" y "Exemple de l'amour en France dans la classe riche") y un fragmento titulado "Fragment 170". Todos estos materiales solo aparecieron hasta 1853 en la segunda edición del libro, hecha por Michel Lévy.

Matilde Viscontini Dembowska nunca más vio a Stendhal después de su partida definitiva de Milán, pues ella murió en 1825. *De l'amour* es a tal grado proyección del amor que él sintió por Matilde que, al enterarse de su muerte, escribe en un ejemplar del libro: "1825: Death of the author" ("Muerte del autor").

*De l'amour* consta de dos grandes partes publicadas en dos volúmenes en la primera edición. El libro I trata del sentimiento estudiado desde el interior del sujeto, es decir, un análisis de la pasión amorosa y su evolución, siempre desde la perspectiva del que la sufre. El autor distingue cuatro tipos de amor: el amor-pasión, que es el de M. de Nemours, el de la religiosa portuguesa, o el de Eloísa por Abelardo; el amor-gusto, "cuadro mucho más ligero en el que no debe entrar nada desagradable"<sup>10</sup>; el amor-físico que el autor define como el que se siente ya desde la edad de 16 años, sea cual fuere el carácter de la persona, y que se refiere a una mera atracción física por el otro; finalmente distingue el amor-vanidad, el cual se da especialmente en Francia y que consiste en "amar" a una mujer "a la moda", de la cual un hombre pueda sentirse

<sup>10</sup> Vid. MAUROIS, André, "Las heroínas de Stendhal", en *Cinco rostros del amor*, p. 81.

orgullosa en la sociedad. Stendhal se ocupa sólo del amor-pasión, en el cual interesan menos los placeres físicos, ya que lo considera el único amor verdadero. Reconoce que, aunque existen matices en estas cuatro formas del amor todos "nacen, viven y mueren, o se elevan a la inmortalidad" <sup>11</sup>, y siguen las mismas leyes indicadas a continuación en su tratado.

El libro II explica el amor a través de condiciones externas al sujeto, factores que modifican el sentimiento: clima, gobiernos, temperamentos de los pueblos, el sexo, la educación (especialmente se refiere a la de las mujeres), y el matrimonio.

*De l'amour* tiene la peculiaridad de presentar algo parecido al diario íntimo de personajes que en ocasiones acumen las ideas del autor: Lisio Visconti, Salviati, Bottmer, etc. El personaje femenino que constantemente aparece en el tratado, Leonore, corresponde sin duda a Métilde Viscontini-Dembowski; también pueden adivinarse rasgos de su personalidad en las otras mujeres que en *De l'amour* causan los amores de Salviati, por ejemplo. Lisio Visconti y Del Rosso ilustran con sus diálogos, los confusos movimientos que agitaban a Henri Beyle enamorado.

En *De l'amour* existe una primera persona (Je) que asume el discurso frecuentemente. La experiencia reciente con Métilde Dembowska convierte a Henri Beyle en el referente de Stendhal: "Je cherche à me rendre compte de cette passion [...]" <sup>12</sup>.

11 Vid. *De l'amour*, ed. cit., p. 7.

12 Vid. *Op. cit.*, cap. I, libro I, p. 5.

Esta primera persona narra anécdotas que le permiten reflexionar sobre el sentimiento, pero no es raro que este "yo" corresponda también a la voz de alguno de los personajes (Salviati, etc). Al asumir los otros personajes la narración, se descubre al autor enmascarado y víctima del sentimiento que analiza: "Desespéré du malheur où l'amour me réduit, je maudis mon existence. Je n'ai le coeur à rien." <sup>13</sup>

Stendhal pretende abordar su tema con la mayor objetividad posible; es por eso que incluye en el libro II (a partir del capítulo XL) sus ideas sobre el amor en diferentes países y circunstancias histórico-sociales. Le preocupa grandemente comprender el sentir y pensar femenino, y sin embargo reconoce la limitación de su mirada masculina: "Mes yeux d'homme croient distinguer neuf particularités dans la pudeur." <sup>14</sup> El sexo y la situación amorosa de Henri Beyle determinaron la perspectiva de su ensayo *De l'amour*; esto es más notorio al confrontarlo con su producción novelesca.

#### *Le Rouge et le Noir*

*Le Rouge et le Noir* se publica a finales de 1830 con el subtítulo *Chronique du XIXe. siècle. Par M. de Stendhal*. Justo entonces, el autor dejaba París, como consecuencia de la Revolución de julio, con el cargo de consul de Francia.

<sup>13</sup> "Extrait du journal de Salviati". *ibid.*, cap. XXXI, p. 107.

<sup>14</sup> *De l'amour*, cap. XXVI, p. 69.

Stendhal toma su argumento de los casos Lafargue y Berthet, cuyas crónicas leyó en los periódicos entre 1827 y 1828. Ambos hombres tuvieron experiencias amorosas que los condujeron, a prisión al primero, y a la muerte por guillotina al segundo. Pero a Stendhal no le atrae el aspecto escabroso de los hechos; lo cautiva la idea de que un hombre guíe su conducta por el amor o el honor, especialmente en una sociedad retrógrada como la de la Restauración.<sup>15</sup>

En *Le Rouge et le Noir* Stendhal adopta una construcción triangular centrada en los personajes principales; Julien Sorel es amado por dos mujeres, Mme de Rênal y Mathilde de La Môle. Como en el caso de Antoine Berthet, Julien Sorel es condenado a muerte y guillotinado después de intentar matar a su primera amante, Mme de Rênal. Esta muere poco tiempo después, y sólo Mathilde de La Môle sobrevive.

Los lectores contemporáneos de Stendhal no supieron distinguir el valor de su novela ni entender el personaje de Julien Sorel, quien no es, en absoluto, un héroe tradicional. No alcanzaron a comprenderlo como reflejo de la sociedad de la época, ni pudieron reparar en la evolución del personaje. El retrato, que tanto desagradó a los lectores de la época, de un joven hipócrita y ambicioso se modifica con el desarrollo de la novela; es así que el atentado que comete contra Mme de Rênal dispara el proceso de autoconocimiento que faltaba a Julien Sorel, y el estoicismo con que espera la muerte lo convierten

15 Cf. "Commentaires", par V. del Litto, dans *Le Rouge et le Noir*, ed. cit. pp. 545-546.

en un personaje de dimensiones imprevistas y verdaderamente heroicas.<sup>16</sup>

### *La Chartreuse de Parme*

En diciembre de 1838, Henri Beyle entrega su manuscrito de *La Chartreuse de Parme* al editor Ambroise Dupont; entre febrero y marzo de 1839 corrige las pruebas, y el libro aparece en dos volúmenes en abril del mismo año. Esta vez la crítica se muestra favorable con Stendhal.

Para situar el nacimiento y circunstancias de esta novela, Béatrice Didier escribió: "Or, s'il n'est pas trop ridicule de vouloir expliquer le miracle, on peut dire que, parmi d'autres éléments, *La Chartreuse* [sic] est née du croisement de l'épopée napoléonienne et d'une chronique italienne."<sup>17</sup> Los estudiosos de la obra de Stendhal relacionan una de esas crónicas, *Origine delle grandezze della famiglia Farnese*, con la idea de Stendhal de escribir *La Chartreuse de Parme*. En el argumento de la historia de Alexandre Farnese se dibujan ya los elementos fundamentales de la futura novela: la importancia de las mujeres en la vida del personaje principal, "el movimiento general de la existencia de Fabrice"<sup>18</sup>, y su renuncia al mundo hacia el final de su vida.

16 Cf. *Ibid.* pp. 545-558.

17 Vid. "Fostface", dans *La Chartreuse de Parme*, ed. cit., pp. 577-579.

18 Vid. *La Chartreuse de Parme*, p. 579.

El valor de esta novela comprende una dimensión histórica tan importante como la riqueza de su construcción literaria. En su artículo publicado a propósito de *La Chartreuse de Parme*, Balzac iguala la grandeza de la obra de Stendhal con la de *El Príncipe*, de Maquiavelo, y agrega: "le plus grand obstacle au renom mérité de M. Beyle vient-il de ce que *La Chartreuse de Parme* ne peut trouver de lecteurs habiles à la goûter que parmi les diplomates, les ministres [...] enfin parmi les douze ou quinze cents personnes qui sont la tête de l'Europe."<sup>19</sup>

Stendhal crea una Parma mítica, tanto en las locaciones como en la agitada y complicada vida política de la ciudad. La historia de su personaje central, Fabrice del Dongo, es la historia de una iniciación. Como a Julien Sorel en *Le Rouge et le Noir*, dos mujeres lo aman: éstas son su tía, la duquesa Sanseverina, y Clélia Conti, quienes lo protegen y guían no sólo en el amor, sino también en la guerra, en la política y en la renuncia del mundo y de la vida.

#### El ensayo y la novela

En contraste con la novela, el ensayo es una composición donde no existe la historia; en contraste también, se sabe que facilita la expresión del individuo (del autor) sobre "un

---

<sup>19</sup> Vid. "L'article de Balzac", dans *La Chartreuse de Parme*, ed. cit., p. 626.

dominio indeterminado de objetos" <sup>20</sup> , sin tener que inscribirse en un tipo discursivo específico. Históricamente, su origen se encuentra en los *Essais* de Montaigne . después la filosofía se apropia del término "ensayo" para designar un tipo de discurso identificable con el tratado , en el cual, la exposición metódica del discurso persigue conocer la verdad. Sin embargo, "el ensayo y el vocablo han seguido en Europa otras trayectorias. A veces [pasó] a designar un tipo discursivo de otras disciplinas, y no solamente de la filosofía; otras, se designó un tipo discursivo descentrado cuya verdad no se legitima, como en el caso de Montaigne, por un sujeto hermenéutico, ni, como en el caso de Locke o Bacon, por un sujeto epistemológico, sino por un sujeto ideológico. A este último campo corresponden la mayoría de los ensayos, en nuestra cultura, que buscan las raíces de la "hispanidad" o de la "latinoamericanidad" <sup>21</sup>. (Citing cited to Niguelo in su estudio sobre los rasgos que identifican al ensayo: "Los textos generalmente identificados como ensayo privilegian las estructuras discursivas argumentativo-positivas, en lugar de las descriptivo-narrativas [aunque] no se trata de estructuras "innocentes" [Pero identificar estas estructuras con el] tipo discursivo ensayo [sic] no es suficiente para delimitarlo, ... sino que es también necesario distinguir de aquellos otros tipos que también las emplean. [...] Además de estas particularidades, [...] que de las características que es como

20 *Vid.* NIGUELLO, "Marcos discursivos y clasificaciones genéricas", en *ibid.* cit., p. 95.

21 *Ibid.* p.97.

en quienes se han ocupado del ensayo es el reconocimiento de su variedad temática. [Finalmente] En lo que respecta al nivel pragmático, [...] el problema reside en especificar cuáles informaciones consideramos pertinentes en él. [...] El concepto de contexto de situación se reduce a tres niveles fundamentales: [...] el contexto general en el cual se produce el texto en concomitancia con los fines del hablante, [...] la función que tiene el texto en el acontecimiento comunicativo [...] (esto es, modo narrativo, persuasivo, didáctico, fálico, etcétera), finalmente, se considera parte de la situación comunicativa el sistema de roles. [...] en los USS [universos secundarios de sentido] el ejercicio de la palabra está ligado a un entrenamiento y una sanción de la comunidad disciplinaria que otorga la "posibilidad de decir" a un nuevo miembro de ella. Esto es válido para las disciplinas fuertemente estructuradas. [...] Cuando [un mensaje o ensayo] es escrito y el productor no tiene control sobre el destino de su mensaje, el campo situacional de producción y el de recepción varían con el correr del tiempo; y varían también los marcos discursivos vigentes en el momento de producción y aquellos vigentes en el momento de recepción."<sup>22</sup>

La novela posee, en cambio, un carácter ficticio; éste, sin embargo, no suprime la verosimilitud y el realismo. La novela es inteligible y coherente por sí sola. Los personajes

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 101-104.

cobran realidad solo en la propia obra y no necesitan del referente "real" externo.

Los personajes en la novela juegan el papel de exponentes del problema, expresando eficazmente al ser humano y su concepción del mundo. Esto se logra porque cada personaje ofrece un modo de presentación de la historia, y en conjunto ofrecen una visión múltiple, panorámica y total de los hechos que se relatan. Gracias también a los personajes, lo que en abstracto son esquemas generales de algún aspecto de la vida del hombre en la novela se convierten en ilustraciones eficaces porque son empíricas, particulares, y dinámicas. La simplicidad característica de la voz narradora de un ensayo no se presenta en la novela; mientras que esa primera persona tiende a presentar una personalidad uniforme, los personajes en la narración novelesca son modelos de la complejidad e imprevisibilidad de la conducta y del alma humana.

Finalmente, otro elemento propio de la novela es su forma mixta. Al ser un género de nacimiento relativamente reciente, la novela se apropia de estrategias y formas tradicionales de discurso: por eso reúne narración, descripción, diálogos, monólogos, cartas y otros textos que facilitan al autor la exposición de su historia y enriquecen la comprensión del lector.

## ETAPAS DEL AMOR-PASION

Una vez presentados *De l'amour, Le Rouge et le Noir*, y *La Chartreuse de Parme*, entraré a la confrontación de cada una de las etapas del amor-pasión con las secuencias amorosas respectivas de cada novela para responder a la pregunta: ¿Construyó Stendhal las historias de amor de sus novelas ajustándose por completo al esquema amoroso que propuso en su ensayo?

### La admiración

Stendhal no explica en el ensayo qué es la admiración. Sin embargo, este término se traduce en las novelas como el momento durante el cual una persona fija su atención en otra debido a las cualidades físicas y espirituales que encuentra en ella. La cita que mejor ilustra esta doble dirección del movimiento presenta a Fabrice, a su llegada como prisionero a la torre Farnese, absorto al reencontrar por casualidad a Clélia, justamente cuando ella estaba por salir en compañía de su padre:

Fabrice, entendant prononcer ces paroles tout près de lui, leva les yeux et rencontra le regard de la jeune fille. Il fût frappé surtout de l'expression de mélancolie de sa figure. Comme elle est embellie, pensa-t-il, depuis notre rencontre près de Côme ! quelle expression de

pensée profonde!... On a raison de la comparer à la duchesse; quelle physionomie angélique!"<sup>23</sup>

Esta es la ilustración exacta del primer paso en el fenómeno amoroso, aunque sabemos que esta es la segunda vez que Fabrice admira a Clélia de acuerdo al orden cronológico de la historia. Ciertamente, en su primer encuentro cerca del lago de Como, al subir ella a la carroza de Gina Pietranera, se quedan mirando uno al otro y Fabrice queda favorablemente impresionado: "Ce serait une charmante compagne de prison, se dit Fabrice: quelle pensée profonde sous ce front! elle saurait aimer."<sup>24</sup> Sin embargo, esta cita no es la que mejor expresa la admiración, pues Fabrice está más impresionado por una cualidad interior de Clélia que por su belleza externa.

En cuanto a Clélia, el mismo encuentro cerca de Como le produce también una grata impresión: "Elle regardait avec étonnement ce jeune héros dont les yeux semblaient respirer encore tout le feu de l'action"<sup>25</sup>, pero es hasta la llegada de Fabrice a la prisión, cuando la admiración física acompaña a la admiración espiritual que siente por Fabrice. La voz del narrador comunica el pensamiento de Clélia:

Durant ce court dialogue, Fabrice était superbe au milieu de ces gendarmes, c'était bien la mine la plus fière et la plus noble; ses traits fins et délicats et le sourire de mépris qui errait sur ses lèvres, faisaient un charmant contraste avec les apparences grossières des gendarmes qui l'entouraient.<sup>26</sup>

23 *Ibid.* *La Chartreuse de Parme*, cap. XV, p. 306.

24 *Ibid.* Cap. V, pp. 106-108.

25 *Ibid.* p. 110.

26 *Ibid.* Cap. XV, p. 307.

En *La Chartreuse de Parme* se cumple el primer paso del amor con sus tendencias física y espiritual; observando el desarrollo cronológico de la historia, se advierte ya un cierto alejamiento con relación a lo escrito en *De l'amour*.

Frecuentemente la admiración está ligada a etapas que en la teoría son muy posteriores. Tal es el caso de la escena en que Fabrice y Clélia se reencuentran al llegar éste a la prisión, y se revive la admiración mutua. Véase que los "signos que delatan el asombro" de Fabrice ("son oeil trahissait toute sa surprise") pertenecen ya al paso que Stendhal indica como el tercero, o la esperanza. La esperanza se da también en Clélia, quien repara en la gallardía del prisionero, sobre todo al lado de los toscos soldados que lo escoltan: delata su emoción enrojeciéndose, y le es imposible articular palabra cuando Fabrice le recuerda la ocasión en que se conocieron:

Durant ce court dialogue, Fabrice était superbe au milieu de ces gendarmes, c'était bien la mine la plus fière et la plus noble [...] Mais tout cela ne formait pour ainsi dire que la partie extérieure de sa physionomie; il était ravi de la céleste beauté de Clélia, et son oeil trahissait toute sa surprise. Elle, profondément pensive, n'avait pas songé à retirer la tête de la portière; il la salua avec le demi-sourire le plus respectueux; puis, après un instant:

- Il me semble, mademoiselle, lui dit-il, qu'autrefois, près d'un lac, j'ai déjà eu l'honneur de vous rencontrer avec accompagnement de gendarmes.

Clélia rougit et fut tellement interdite qu'elle ne trouva aucune parole pour répondre. Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers! se disait-elle au moment où Fabrice lui adressa la parole. La profonde pitié, et nous dirons presque l'attendrissement où elle était plongée, lui

otèrent la présence d'esprit nécessaire pour trouver un mot quelconque, elle s'aperçut de son silence et rougit encore davantage.<sup>27</sup>

Esta lectora esperaba, probablemente influenciada por el esquema jerarquizado del amor, que cada secuencia entre los enamorados copiara fielmente el orden del ensayo. Sin embargo, conforme avance este trabajo se comprobará frecuentemente la dificultad para encontrar en las novelas una calca de la "teoría".

Ahora se verá lo que sucede en *Le Rouge et le Noir* entre Mme de Rênal y Julien, y luego entre éste y Mathilde de La Mole: Julien Rênal se presenta en la casa de M. de Rênal y la primera persona a quien conoce es a la esposa de éste; al verla, Julien queda impresionado por la mirada graciosa, el trato dulce y la belleza fresca de la señora de Rênal, quien es aún muy joven. Se comprueba así la existencia de una atracción física pero también moral que cumple con el primer paso enunciado en *De l'amour*.

Mme de Rênal queda sorprendida, en este primer encuentro con Julien, por su apariencia física: es tan delicada que parece femenina. Aumenta su sorpresa al saber que en lugar del rudo y temible hombre que ella imaginaba regañando a sus hijos, el preceptor es apenas un tímido muchacho.<sup>28</sup> Hay algo en la actitud del chico que encanta a la señora de Rênal y que no proviene solo de la tranquilidad de saber que sus hijos no

27 *La Chartreuse de Parme*, cap. XV, p. 307.

28 Cf. *Le Rouge et le Noir*, cap. VI, pp. 40-41.

estarán en malas manos; en este momento, la atracción moral que experimenta la señora de Rênal por Julien se confunde con un impulso maternal. Mas adelante, al aumentar su convivencia con Julien, Mme de Rênal admira también la inteligencia de éste, pero es difícil encontrar más secuencias donde la admiración se manifieste como un fenómeno aislado. En la etapa respectiva se verá que casi siempre la admiración dispara inmediatamente la primera cristalización.

En el caso de Julien, el descubrimiento cotidiano de los objetos que forman el mundo femenino de Mme de Rênal (joyas, perfumes, vestidos...) seguirá despertando su admiración por ella. Para no tocar solamente la tendencia sensual o material de este movimiento, basta recordar que Julien admirará también la fortaleza y el valor con que Mme de Rênal enfrenta los momentos cruciales, como cuando una carta anónima recibida por M. de Rênal revela la secreta relación amorosa que existe entre ambos. Pero la admiración por las cualidades espirituales de Mme de Rênal nace en Julien desde su primer encuentro; se trata entonces casi de un agradecimiento por el trato amable y respetuoso que ella le da. Poco a poco, Julien descubrirá también que la belleza "modesta y enternecedora" de Mme de Rênal le revela toda la nobleza de su alma. <sup>29</sup>

La admiración de Julien por Mathilde de La Môle no se presenta desde el primer encuentro, pero el desagrado y la antipatía que Mathilde produce entonces en él se tornan paulatinamente en interés. Julien descubre que ella es alguien

<sup>29</sup> Cf. *Ibid.* Cap. XII, pp. 83-84.

especial dentro de la mansión de La Môle, por su inteligencia aguda y su espíritu caprichoso. Solo entonces, Julien salta al descubrimiento de su belleza física: "Mon Dieu, qu'elle est belle! Que ses grands yeux bleus me plaisent, vus de près, et me regardant comme ils le font souvent!"<sup>30</sup> Puede advertirse que esta cita se refiere únicamente a la admiración de la belleza física. Al respecto es necesario observar algunas cosas.

Estas líneas fueron elegidas para ilustrar la admiración de Julien por la señorita de La Môle porque las palabras que Julien pronuncia son inmediatas a su reflexión sobre el comportamiento peculiar de ella con él, lo cual le inspira gran curiosidad sobre su persona (atracción moral?). Es innegable que Julien percibe la belleza de Mathilde; sin embargo, esto demuestra las definiciones tan imprecisas que Stendhal proporciona en su ensayo, y por otra parte, descubre la riqueza y amplificación de las secuencias en las ficciones.

En Mathilde, la admiración por Julien nace también en un encuentro posterior al primero. El orgulloso carácter del nuevo secretario de su padre llama la atención de Mathilde, cuando sin ser vista, escucha que Julien se queja con el abate Pirard del aburrimiento que le produce tener que cenar cada noche con la Marquesa de La Môle. A Mathilde le impresiona también, y le desconcierta, el trato frío e indiferente que tiene Julien hacia ella, pero descubre a través de estas actitudes un encanto peculiar en el joven.

<sup>30</sup> Vid. *Ibid.* Cap. X, 2a. parte, p. 336.

Elle était ivre de son savoir [...] l'oeil de Julien resta pénétrant et sévère. Mathilde avait eu un moment d'enthousiasme; la froideur de son partenaire la déconcerta profondément. Elle fut d'autant plus étonnée, que c'était elle qui avait coutume de produire cet effet-là sur les autres.<sup>31</sup>

Mathilde fija su atención en la personalidad de éste, a veces tan semejante a la suya; sin embargo, es difícil hablar del encanto físico que Julien produce en Mile de La Môle. Puede creerse, así, que la belleza física de Julien no es lo que más interesa a Mathilde.<sup>32</sup>

Es conveniente señalar aquí que los héroes y heroínas de las novelas que se estudian experimentan la admiración casi inevitablemente. Una existencia monótona y aburrida es más propicia al desarrollo del amor:

Mais n'est donc plus favorable à la naissance de l'amour que le mélange d'une solitude ennuyeuse et de quelques bals rares et longtemps désirés.<sup>33</sup>

Hay que pensar en la acompañada vida de Mme de Rênal, y en el tedio que llena la de Mathilde hasta antes de la llegada de Julien Sorel. La primera, ocupada de los quehaceres cotidianos de una esposa y madre provinciana, sin una vida personal propia, casada con un hombre al que respeta más que amarlo. Mathilde, aburrida especialmente de la compañía de jóvenes sin

31 *Ibid.* Cap. VIII, p. 307.

32 En *De l'amour*, Stendhal reconoce (en algún capítulo posterior al dedicado a la enumeración de las etapas) que también puede causar admiración alguna característica no precisamente digna de alabanza.

33 *Vid. De l'amour*, cap. XIII, p. 33.

### El gusto físico

Al tratar del gusto físico, el autor es tan parco como lo es respecto a la admiración; resulta difícil diferenciar ambas etapas. "El placer de besar y recibir los besos del enamorado"<sup>36</sup> comprende de manera más general, el deleite de los sentidos. Sin embargo, una pregunta surge desde esta etapa: ¿Cómo debe interpretarse esta explicación del gusto físico? ¿Se trata tan solo del deseo de recibir manifestaciones físicas del cariño del otro? ¿No es acaso la separación de los amantes un factor determinante para el paso quinto, o la cristalización?

Esta explicación del gusto físico, en *De l'amour*, implica una realización, pues no existe verbo que indique un estado mental. Esta idea del gusto físico no encaja en el marco del esquema stendhaliano: la cristalización. La distancia física es elemento necesario para alcanzarla, y a la larga para lograr un sentimiento duradero y feliz --el amor-pasión propiamente dicho.

En las novelas el lector presencia, gracias a una mayor o menor discreción del narrador, momentos de actualización del gusto físico. Aunque existen diferencias en la exposición de los encuentros físicos entre los amantes en ambas novelas, es necesario decir que, en general, los enamorados de Stendhal no viven amores a distancia (a excepción de *La Chartreuse* donde

---

<sup>36</sup> *De l'amour*, p. 8.

coraje ni pasiones. Se pensará que en estas circunstancias, cualquier nuevo acontecimiento, la llegada de cualquier personaje bastaría para conmoverlas. Leyendo las siguientes líneas puede llegar a pensarse que Julien brilla en este medio, sin ser esto un gran mérito. A pesar de ello, Julien es distinto, y rodeada como está de personas de ideas y comportamientos uniformes. Mme de Rênal goza con las ocurrencias del joven:

Comme les amis de la maison ne la gêtaient pas en lui présentant des idées nouvelles et brillantes, elle jouissait avec délices des éclairs d'esprit de Julien.<sup>54</sup>

Si se acepta que Mme de Rênal y Mathilde de La Môle se doblegan más fácilmente ante un ser como Julien debido al aburrimiento, esto no quiere decir que la fuerza de la personalidad de éste sea menor, ni que mengüe la pasión que les inspira. Por el contrario, refuerza la personalidad del héroe e ilustra un fenómeno ya señalado por E. Auerbach:

Ya el aburrimiento en la mesa y en los salones de esta mansión noble, de que se lamenta Julien, no es un aburrimiento cualquiera, no se debe a la casual apatía personal de las gentes (...) no, el aburrimiento es más bien un fenómeno histórico, político-espiritual, de la época de la Restauración.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Vid. *Le Rouge et le Noir*, cap. VII, p. 56.

<sup>55</sup> Vid. "La Mansión de La Môle", en *Nímesis*, ed. cit., p. 427.

Clélia y Fabrice deben enfrentar constante y permanentemente obstáculos para estar cerca).

En las novelas se manifiesta el gusto físico ligado a la admiración, de tal modo, que puede decirse que el gusto físico equivale al acto de gozar felizmente la perfección física admirada en el otro. Se observa también en las novelas que el gusto físico supone el abandono de los sentidos al placer y un sentimiento donde no participa la razón.

La mejor ilustración de este momento se encuentra en *Le Rouge et le Noir*, cuando, en Vergy, Julien logra retener la mano de Mme de Rênal y cumple así el deber que se había impuesto la noche anterior. La señora de Rênal goza intensamente con el contacto de sus manos:

Pour Mme de Rênal, la main dans celle de Julien, elle ne pensait à rien, elle se laissait vivre.<sup>37</sup>

Deben observarse ciertas particularidades respecto al gusto físico. Se descubre la ausencia del gozo cuando alguno de los amantes no se deja llevar por las sensaciones al interferir la razón o la ambición.

El primer caso es el de Mathilde de La Môle, quien corresponde a los abrazos y besos de Julien -la primera ocasión en que éste escala hasta su ventana, obedeciendo la orden de ella- comportándose como una amante buena, pero su arrebatos es más bien forzado. Piensa que no debe defraudar a este valiente joven que ha vencido el reto que ella le impuso. En esta misma

<sup>37</sup> *Op. cit.*, cap. IX, p. 68.

secuencia, a Julien le es imposible conocer al lado de Mathilde ese placer que indica el ensayo, pues descubre su afectación, dictada por los modelos de la refinada sociedad parisina, y porque ahora simultáneamente el tiempo vivido al lado de Mme de Rênal.

En el segundo caso, puede verse cómo la ambición que dominaba a Julien en sus primeras citas con Mme de Rênal, le impedía gozar el momento: sin embarco, la ambición desaparece poco a poco al advertir la simplicidad y la sinceridad de ella. Julien se siente feliz, y disfruta plenamente sus encuentros, cuando se rinde por fin a la sensualidad y a la belleza:

Julien ne pensait plus à sa noire ambition, ni à ses projets si difficiles à exécuter. Pour la première fois de sa vie, il était entraîné par le pouvoir de la beauté. Perdu dans une rêverie vague et douce, si étrangère à son caractère, pressant doucement cette main qui lui plaisait comme parfaitement jolie, il écoutait à demi le mouvement des feuilles [...]"<sup>38</sup>

En el desarrollo cronológico de la historia, el gusto físico se verifica, siquiendo a la admiración, en la relación de Mme de Rênal y Julien . En la relación de Mlle de La Môle y Julien, en cambio, la presentación del gusto físico es bastante peculiar: aún en los momentos en que parece estar mas enamorada, un pequeño descuido o debilidad de Julien, cualquier actitud que delate la pasión que siente por ella, devuelven a Mathilde toda la seguridad y el orgullo naturales a su carácter, al grado de arrepentirse de amarlo y despreciarlo. El carácter difícil de Mathilde dificulta que Julien se

abandone al placer, pues descubre que para ser amado debe parecer más dueño de sí y más fuerte que ella.

En *La Chartreuse de Parme*, entre Clélia Conti y Fabrice del Dongo el gusto físico se presenta, aunque en cierto desorden: Fabrice logra que Clélia olvide su recato y que se deje llevar por el momento en su primer beso. Este primer contacto ocurre, sin embargo, cuando ambos han experimentado ya la cristalización. En el momento debido se revisarán las circunstancias que favorecen a la misma.

Si bien la correspondencia entre el segundo paso de la "teoría" y la historia amorosa de Mme de Rênal y Julien en *Le Rouge et le Noir* es verificable, en la historia de Mathilde de La Môle y Julien se presentan variaciones. En Mathilde no predomina la atracción física por él, y tampoco se cumple el orden establecido en la teoría para la presentación de esta etapa. Entre el momento de la admiración y el momento en que hubiera podido actualizarse el gusto físico (en su primera cita en la habitación de ella), transcurren acontecimientos cuyas características concuerdan con los síntomas que *De l'amour* señala para etapas posteriores al gusto físico. Antes de recibir a Julien por primera vez en su habitación, Mathilde ya ha vivido la esperanza, el nacimiento del amor, la primera cristalización<sup>39</sup> y hasta la duda.

---

39 Recuérdese que apenas descubre Mathilde el carácter orgulloso de Julien lo ve ya como un ser singular; posteriormente, con cada nuevo gesto de valor o de orgullo, lo imagina un héroe de sus tantas lecturas.

Mathilde de La Môle no mira a Julien del mismo modo que lo hace Mme de Rênal. En el caso de la señora de Rênal, su admiración por Julien surge de la sorpresa de conocer a alguien diferente de lo que esperaba. En el caso de Mlle de La Môle, la admiración surge ante la franqueza y el orgullo de Julien ("celui-ci n'est pas né à genoux", piensa al escuchar la conversación entre el nuevo secretario y el abate Pirard), rasgos inesperados del carácter de quien no es noble pero nada comunes entre quienes sí lo son. Algo más que centra la atención de Mlle de La Môle en Julien es la frialdad y hasta la indiferencia que guarda respecto a ella; su desconcierto es mayor puesto que normalmente es ella quien suele comportarse indiferente con todos. Ahora bien, contrastando con la Mathilde frívola y cultivada que sueña revivir el heroísmo de sus antepasados renacentistas en su propia vida, se encuentra a un ama de casa burguesa, ingenua e intelectualmente menos madura. Y, mientras Mme de Rênal descubre la delicadeza y sensibilidad de Julien, cualidades que no concibió nunca en un hombre, Mathilde de La Môle imagina que las cualidades de Julien lo dotan de capacidad para encarnar a alguno de los héroes legendarios cuyas hazañas ha leído. En otras palabras, Mathilde imagina a Julien cual quiere que sea, según modelos que la historia, la literatura y el orgullo de su casta le han enseñado. Mme de Rênal, en su ignorancia, admira el carácter valeroso pero sensible de Julien, y aspira sólo a la felicidad que descubre en su compañía. El papel que desempeña la imaginación de Mlle de La Môle en el amor que siente por Julien

es mucho mayor que el que juega la imaginación de la señora en su relación con Julien; esta se enamora del ser que encuentra, Mathilde del que ella misma inventa.

Hay que aclarar también que, aunque Mathilde difícilmente se abandona al gusto físico, Julien sí logra hacerlo en ocasiones diferentes a su primera cita íntima. Esto sucede en una secuencia que revisaremos en el apartado de la duda: desesperado por el desprecio de ella, concibe suicidarse, pero decide subir hasta la ventana de Mathilde por segunda vez con la esperanza de poder besarla.

En *La Chartreuse de Parme* se advierte la dificultad para deslindar la admiración del gusto físico. La única alusión al contacto físico y al deleite de los sentidos se encuentra en el capítulo XXV. Fabrice ha vuelto a la prisión para estar cerca de Clélia, y ella acude corriendo hasta su celda porque teme por la vida de él:

Elle était si belle, à demi vêtue et dans cet état d'extrême passion, que Fabrice ne put résister à un mouvement presque involontaire. Aucune résistance ne fut opposée. Dans l'enthousiasme de passion et de générosité qui suit un bonheur extrême, il lui dit [...] <sup>40</sup>

Debe notarse aquí que el *noce del que* habla Stendhal en el tratado es referido en estas líneas como una "felicidad extrema": es una exaltación semejante a la experimentada por Mme de Rênal y Julien.

En *Le Rouge et le Noir* es interesante observar la discreción del narrador para describir los encuentros privados

40 *Op. cit.*, pp. 506-507.

de Mme de Rênal con Julien. Recuérdese el incidente en que éste toma por primera vez la mano de Mme de Rênal, así como la última noche que pasaron juntos antes de la partida de Julien para París. En esa ocasión, Julien debió ingeniárselas para que la señora de Rênal le permitiera abrazar su cintura, así como para conseguir "lo que tanto deseó", una vez que renovaron la confianza mutua<sup>41</sup>. Sin embarco, en *La Chartreuse de Parme* se tiene la impresión de que las escenas privadas entre los héroes ocupan menos espacio, y por lo tanto, de que su valor es mínimo<sup>42</sup>. Los encuentros íntimos entre Clélia y Fabrice apenas se mencionan, o bien son referidos rápidamente o insinuados; las citas de ambos, una vez que la estrategia de Fabrice vence el rigor de Clélia, se producen en la oscuridad.<sup>43</sup>

¿Es la discreción del narrador una estrategia de comunicación con los lectores? Dificilmente, ya que Henri Beyle estaba convencido de que solo sería entendido por unos cuantos, los "happy few"; incluso esperaba mejor comprensión de los lectores del futuro. Aunque quisiera explicarse la discreción narrativa de las novelas de Stendhal como muestra del sentir de los románticos, Henri Beyle poseía una personalidad particular:

---

41 Cf. *Le Rouge et le Noir*, cap. XXX, pp. 240-241.

42 Cf. *La Chartreuse de Parme*, pp. 506-507.

43 Recuérdese que al morir Sandrino, Clélia se reprocha el haber transgredido su promesa de no volver a ver a Fabrice; Clélia cree que la muerte del niño es un castigo por su falta: engañar al marqués Crescenzi y frecuentar a Fabrice. En Clélia existe la conciencia o el presentimiento de que el amor perfecto corre peligro cuando los enamorados no se conforman con vivirlo en la distancia.

Stendhal poseía, en contraste con Rousseau, inclinación y hasta aptitudes para la actividad práctica; tendía al goce sensible de la vida tal como se presentaba; no se despegó por anticipado de la realidad práctica, no la reprobó por adelantado en su conjunto [...]. El éxito y el goce materiales le parecían cosas que valían la pena, admiraba la energía y el dominio de la vida, y aun sus sueños preferidos (*le silence du bonheur*) son más sensibles, tienen más cuerpo, dependen con más fuerza de la sociedad humana y de la humana actividad [...] que los del *promeneur solitaire*.<sup>44</sup>

En el contexto limitado de *De l'amour*, no es coherente situar el gusto físico antes, mucho antes de la cristalización. El propio autor manifiesta, respecto a la intimidad entre los enamorados, lo siguiente:

Dans l'amour-passion, l'intimité n'est pas tant le bonheur parfait que le dernier pas pour y arriver.<sup>45</sup>

¿Cómo, si reconoce que la intimidad es el último elemento necesario para alcanzar el amor-pasión, puede Stendhal situarla en *De l'amour* como un segundo paso en el proceso? Aún más, desconcierta su inclusión al tratar del amor-pasión, pues como es sabido, el núcleo de éste reside en un proceso meramente imaginario del cual se hablará al revisar la cristalización. Si el amor más perfecto es el no consumado, el gusto físico (entendido como una actualización) no puede conducir a Aquél. El contacto cercano y frecuente con el ser amado contradice la teoría de la cristalización. Después de revisar *La Chartreuse de Parme* y *Le Rouge et le Noir* se revela cuán abstracto es el ensayo sobre el amor. No obstante el fundarse en la

44 Auerbach, E., "La Mansión de La Môle". en *op. cit.*, p. 433.

45 *Vid. De l'amour*, cap. XXII, p. 95.

experiencia amorosa reciente de Stendhal, el ensayo comunica una gran incompatibilidad con la realidad. Sin duda la contradicción que revela en ensayo en sí mismo y la discrepancia entre el estudio del fenómeno amoroso y la realidad son producto del intento de Stendhal de ceñirse a una forma de escritura como el ensayo. En éste se expresan las impresiones e ideas del autor sobre un tema, y es su perspectiva la que determina la escritura. En ocasiones en ensayista incluye anécdotas para variar su exposición; Stendhal lo sabe y en *De l'amour* incluye también diálogos, y lamenta repetidamente su limitación para abordar un tema tan complejo. La vida amorosa de Henri Beyle podría aportar explicaciones a sus ideas sobre el amor y la forma en que las vierte en la escritura, pero no es el objetivo de este trabajo.

### La esperanza

En el momento de la esperanza, el enamorado "estudia las perfecciones" y los encantos del otro. La esperanza se delata en signos como el enrojecimiento de las mejillas, el nerviosismo, las miradas, etc. Dice el autor que es en esta etapa que una mujer debiera entregarse "para [obtener] el mayor placer físico posible"<sup>47</sup>, pero no abunda en esta etapa.

Respecto a la esperanza, se constata en *De l'amour* un problema de óptica: ¿el máximo placer posible se produce en el hombre, o en la mujer que se le entrega? ¿Los síntomas de la esperanza son exclusivos de la mujer?: "Même chez les femmes les plus réservées, les joues rougissent [...]"<sup>47</sup>

Para comprender mejor la esperanza, recordamos que Ortega y Gasset la explica como un fenómeno en que la atención se concentra más en el otro y el resto del mundo parece esfumarse; a fuerza de pensar constantemente en el otro, se siente que su existencia es de una realidad incomparable, tal y como el místico supone la de Dios.

Según las novelas, es el momento en el cual el enamorado desea ver correspondida la inclinación que siente hacia el otro. A continuación se verá cómo se presenta esta tercera etapa entre los enamorados.

La cita siguiente ilustra la esperanza, y obedece bien al modelo de Stendhal porque ya se han verificado entre Mme de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, cap. II, p. 8.

<sup>47</sup> *Idem*

R nal y Julien el gusto físico y la admiración. Se trata de la mañana siguiente a la primera visita íntima de Julien en las habitaciones de ella:

En passant de la salle   manger au jardin, [Mme. de R nal] serra la main de Julien. Dans la surprise que lui causa une marque d'amour si extraordinaire, il la regarda avec passion. Car elle lui avait semblé bien jolie au déjeuner; et, tout en baissant les yeux, il avait passé son temps à se détailler ses charmes.<sup>49</sup>

Julien se el percibe con cierta ingenuidad los signos de la esperanza en Mathilde de La Môle al demostrar ésta todo su interés por  l a través de la mirada: "plus je me montre froid  t respectueux avec elle, plus elle me recherche [...] je vois ses yeux s'animer quand je parais [...]".<sup>50</sup>

Según se aprecia en las citas anteriores, la esperanza no siempre se presenta simult namente en los enamorados. A veces se presenta antes que el gusto físico. Lo anterior sucede cuando, escuchando la voz de Julien que acompaña a los niños a cenar, Mme de R nal se ruboriza <sup>51</sup>; no han existido aún entre ella y Julien más que breves conversaciones y han cruzado algunas miradas. Luego, el gusto físico no se había verificado aún. Lo mismo debe decirse de la cita donde se muestra a Julien reconociendo los signos de la esperanza en Mathilde, ya que corresponde a un momento de su relación en que el "gusto físico" no se ha presentado.<sup>52</sup>

49 *Le Rouge et le Noir*, cap. XVI, p. 105.

50 *Ibid.* Cap. X, p. 327.

51 *Ibid.* Cap. VIII, pp. 61-62.

52 Compruebase leyendo las páginas correspondientes de este estudio

En *La Chartreuse de Parme*, Clélia Conti alberga la esperanza respecto a Fabrice después de su segundo encuentro, al llegar él a la prisión. En el caso de ambos se advierte que la turbación es recíproca: y se observa, además, que la esperanza es simultánea a la admiración: "[Fabrice] était ravi de la céleste beauté de Clélia, et son oeil trahissait toute sa surprise [...]", en tanto, "Clélia rougit et fut tellement interdite qu'elle ne trouva aucune parole pour répondre"<sup>53</sup>. Ella también fija toda su atención en las cualidades de Fabrice: "Quel air noble au milieu de ces êtres grossiers! se disait-elle au moment où Fabrice lui adressa la parole."<sup>54</sup>

Respecto a la esperanza se formulan algunas preguntas, semejantes a las que despiertan las etapas que la preceden en *De l'amour*. Salvo por el caso de Julien, que experimenta la esperanza a la mañana siguiente de la cita con Mme de Rênal que marca el momento del gusto físico, el resto de los ejemplos acusan cierta inconsistencia del esquema planteado por el autor en el ensayo. No se trata tan solo de la desordenada manifestación de las etapas del amor-pasión en las historias amorosas. Ligado a esto se encuentra que un personaje puede vivir una etapa tal como la expone *De l'amour*, pero su enamorado puede estar experimentando una etapa diferente, o incluso, ninguna de ellas. Las ficciones sobrepasan cualquier definición expuesta por Stendhal en su ensayo. Las circunstancias y personalidad de cada personaje determinan la

53 *Op. cit.*, cap. XV, p. 307.

54 *Idem.*

forma en que viven el amor. Así, a partir de múltiples perspectivas, se amplía la comprensión del sentimiento.

Sobra decir que la alusión al gusto físico, ahora en la esperanza, es incomprensible. Resulta extraño encontrar que el autor se refiere a la intimidad como un último paso que permite la felicidad completa en el amor, y que a pesar de ello mantenga su lugar (el segundo) dentro del esquema. Puede decirse que si hubiera incluido la esperanza como segunda etapa del proceso amoroso, el modelo stendnaliano hubiera revestido más congruencia.

### Nacimiento del amor

"Amar es gozar con la vista, el tacto, a través de todos los sentidos y tan cerca como sea posible un objeto amable y que nos ame"<sup>53</sup>.

Como puede apreciarse, la definición de Stendhal para el cuarto paso se mezcla con la idea del gusto físico. ¿Cómo entender entonces el nacimiento del amor? Lo que en el gusto físico se entiende como una realización física, en el nacimiento del amor no lo es: el nacimiento del amor es tan solo el anhelo de tener y sentir cerca a la persona amada.

En las novelas, el paso cuarto implica más de lo que se dice en el tratado. En *La Chartreuse de Parme* y en *Le Rouge et le Noir*, la necesidad de tener cerca de sí a la persona preferida implica también descubrir un sentimiento.

En *La Chartreuse de Parme* esto sucede cuando Fabrice, encarcelado, goza de una gran alegría porque puede ver a Clélia desde la ventana cuando ésta se asoma a su balcón para alimentar a los pájaros. Encerrado, la necesidad fundamental de Fabrice es ver a Clélia, siquiera desde lo lejos, ya que su compañía cercana resulta prácticamente imposible:

Elle sortait enfin; Fabrice restait immobile à regarder la porte par laquelle elle venait de disparaître; il était un autre homme. Dès ce moment l'unique objet de ses pensées fut de savoir comment il pourrait parvenir à continuer de la voir, même quand on aurait posé cet horrible abat-jour.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> Vid. De l'amour, cap. II, p. 6.

<sup>54</sup> Op. cit., cap. XVIII, p. 363.

Con la mirada como unico canal de comunicaci3n entre Cl3lia y Fabrice, el nacimiento del amor entre ellos se presenta como un anhelo, el deseo no realizado de tener al otro cerca de s3.

Cl3lia Conti experimenta el nacimiento del amor a trav3s del apego inexplicable que siente por Fabrice, y de los celos que le produce imaginar que 3ste ama a la duquesa Sanseverina; la cita siguiente corresponde al momento en que Cl3lia descubre sus propios sentimientos:

Il est vrai que cette aimable jeune homme 3tait attach3 3 une autre femme! Cl3lia 3tait profondement malheureuse, et sans s'avouer bien pr3cisement le genre d'int3r3t qu'elle prenait 3 son sort: Certes, se disait-elle, si on le conduit 3 la mort, je m'enfuirai dans un couvent, et de la vie je ne reparaitrai dans cette soci3t3 de la cour [...]"<sup>55</sup>

Su descubrimiento carece de la ingenuidad del que Mme de R3nal experimenta al descubrir su amor por Julien, pero aunque Cl3lia es consciente del sentimiento que la invade, no emplea la palabra amor. Parece como si el pronunciarla implicara no poder ignorar por m3s tiempo algo tan grave. Cl3lia sabe, mejor que Mme de R3nal y a pesar de su m3s corta edad, que el amor existe, y que puede desencadenarse como pasi3n. Al igual que a Fabrice, a Mme de R3nal y que a Mathilde de La M3le, a Cl3lia le es concedido descubrir el amor por s3 misma, aunque no se confiese que es por amor a Fabrice que acepta su matrimonio con el marqu3s Crescenzi: solo aceptando podr3 ver

<sup>55</sup> *La Chartreuse de Parme*, cap. XVIII, pp. 368-369.

a Fabrice, por lo menos hasta el día de la boda, o de lo contrario el coronel Conti la obligará a recluirse en un convento: "Quoi! Je ne le verrais plus! s'était-elle dit en pleurant."<sup>67</sup>

En *Le Rouge et le Noir*, el descubrir la inclinación por la persona amada es un privilegio que el narrador concede solo a las heroínas. Recuérdese el asombro de Mme de Rênal cuando, reflexionando sobre los celos que le ha inspirado su doncella al pretender que Julien la despose, encuentra que ese apego por él bien puede ser amor: "Aurais-je de l'amour pour Julien?"<sup>68</sup>

También en esta ocasión es difícil deslindar una etapa de otra. Este momento de gran inquietud que vive la señora de Rênal altera el esquema del amor-pasión por dos razones: la primera es que su angustia parece identificarse simultáneamente con dos etapas, el nacimiento del amor y la duda. Efectivamente, el descubrir sus sentimientos por Julien surge bajo la influencia de los celos que le provoca imaginar la vida modesta y feliz que podrían llevar casados Julien y Elisa. La segunda razón es que esta secuencia no se apega al orden establecido en *De l'amour*, pues se presenta antes de que entre Julien y Mme de Rênal se haya vivido la esperanza.

El nacimiento del amor en la caprichosa Mathilde de La Môle surge al imaginar que su relación con Julien puede revivir y compararse con las grandes pasiones amorosas de la historia.

67 *Ibid.* Cap. XIX, p. 378.

56 *Op. cit.*, cap. VIII, pp. 59-61.

A Mathilde le entusiasma pensar que está enamorada. Lo que fue un descubrimiento ingenuo y natural para Mme de Rênal, es para Mathilde una forzada interpretación de su circunstancia de acuerdo a los modelos aprendidos del gran mundo y de la literatura:

Une idée l'illumina tout à coup: J'ai le bonheur d'aimer, se dit-elle un jour, avec un transport de joie incroyable. J'aime, j'aime, c'est clair!<sup>57</sup>

Julien Sorel, en cambio, no está consciente de lo que sucede en él; Mme de Rênal le ha hecho olvidar sus prejuicios y le ha ayudado a ganar confianza en sí mismo, y de pronto, se encuentra perdidamente enamorado de ella. El narrador revela: "En peu de jours, Julien, rendu à toute l'ardeur de son âge, fut éperdument amoureux"<sup>58</sup>.

En su relación con Mathilde de La Mole, la ingenuidad e ignorancia de Julien contrastan con la despierta mente de ella. El narrador presenta a Julien como perdido, fuera de sí e incapaz de examinarse:

Était-il donc amoureux? il n'en savait rien, il trouvait seulement dans son âme bouleversée Mathilde maîtresse absolue de son bonheur comme de son imagination[...]  
Mathilde avait tout absorbé; il la trouvait partout dans l'avenir.<sup>59</sup>

A diferencia de los monólogos que el narrador concede a Mathilde y a Mme de Rênal, a Julien Sorel le impide expresarse libremente. Este descubre por accidente, como consecuencia de

57 *Ibid.* Cap. XI, pp. 331-332.

58 *Ibid.* Cap. XVI, p. 106.

59 *Ibid.* Cap. XXIV, p. 415.

La discusión que ponía fin a su amistad con Mathilde, no solo que siente amor por ella, sino que este sentimiento es de una violencia inesperada e inevitable:

Sans doute il ne l'aimait pas trois jours auparavant, quand on l'avait caché dans la grande armoire d'acajou. Mais tout changea rapidement dans son âme, du moment qu'il se vit à jamais brouillé avec elle. Sa mémoire cruelle se mit à lui retracer les moindres circonstances de cette nuit qui suivit la déclaration de brouille éternelle, Julien faillit devenir fou en étant obligé de s'avouer qu'il avait de l'amour pour Mlle. de La Môle. Des combats affreux suivirent cette découverte: tous ses sentiments étaient bouleversés.<sup>60</sup>

La intervención irónica del narrador provoca en el lector el incómodo descubrimiento de un héroe disminuido. Junto a Mathilde de La Môle, Julien parece vencido, empuerquecido: "De toutes parts, dans cet avenir, Julien voyait le manque de succès. [Il] était tombé dans un excès de modestie ridicule."<sup>61</sup>

¿Por qué presentar así a un héroe? Tal vez porque la personalidad de Julien Sorrel conjuga los extremos: la ingenuidad de Mme de Rênal y la afectación de Mathilde de La Môle. Su ignorancia e inexperiencia del mundo contrastan con sus ambiciosas pretensiones de llegar a ser como Napoleón. Y cuando Julien se enamora de Mlle de La Môle, carece ya de la protección maternal de Mme de Rênal y del apoyo y consejos del abate Pirard. Solo, Julien debe comenzar su aprendizaje de la

60 *Ibid.* Cap. XVII, p. 369.

61 *Ibid.* Cap. XXIV, p. 415.

vida, y por éste debe pagar un precio: el error, el sufrimiento, y a veces hasta el ridículo.

Si el narrador de *Le Rouge et le Noir* parece duro con el héroe, el de *La Chartreuse de Parme* muestra, en las primeras páginas, a un Fabrice sorprendido también, en su ingenuidad de adolescente, al enfrentarse a la realidad cruda y severa de la guerra. Pero Fabrice tiene a la vivandera que lo guía, lo protege, le enseña que debe acostumbrarse al encuentro cotidiano con la muerte <sup>62</sup>.

En *La Chartreuse de Parme*, el narrador no niega a Fabrice la capacidad de introspección, y le cede la palabra para descubrir sin dificultad y sin angustia el amor: "J'aurais dû lui dire que je l'aimais, s'écriait-il: car il en était arrivé à cette découverte."<sup>63</sup> Fabrice se da cuenta de que en él ha nacido una pasión, contrariamente a lo que pensaba, y de que ésta ha operado un cambio en su vida: ver a Clélia constituye una motivación, una finalidad y el sentido de su existencia. Fabrice realiza este descubrimiento gracias al lenguaje de la vista, pues una mirada de Clélia anula su pasado: Antes de encontrar a Clélia por segunda vez, Fabrice había pensado con tristeza en que el destino le negaba la posibilidad de vivir la noble pasión del amor, pero la mirada de Clélia Conti es el espejo donde puede ver su propia imagen, e intuye la gestación de una existencia renovada.

<sup>62</sup> *Passim. Op. cit.*, cap. III.

<sup>63</sup> *La Chartreuse de Parme*, cap. XVIII, p. 366.

Si en la vida el sufrimiento enseña, y tanto Julien como Fabrice sufren en algunos momentos, el tratamiento de su aprendizaje lo dicta la naturaleza de cada personaje. Así, para Julien Sorel el crecimiento, la maduración, es más violenta porque su condición social, su ignorancia, su ambición y pretensiones del mundo y del amor chocan con una realidad que le es completamente ajena. En cambio, Fabrice del Dongo tiene orígenes y circunstancias familiares que lo favorecen y lo auxilian constantemente en su proceso. A pesar de la inexperiencia que lo coloca al lado de Julien, Fabrice tiene siempre una actitud muy distinta frente al mundo. Mientras Julien finge y se esfuerza en su intento de adueñarse del mundo, Fabrice no se afana demasiado; se desenvuelve en el mundo con la simplicidad y facilidad de quien es apto para todo; hace las cosas con la naturalidad de los verdaderos héroes.

Al favorecer la imagen de un héroe más que la del otro, Stendhal se cibe al plan de cada novela. Julien no es un héroe "terminado" porque no contó con el tiempo necesario ni las circunstancias adecuadas para concluir su aprendizaje. Al tomar la idea de su novela de los casos Lafargue y Berthet, Stendhal crea a su héroe, Julien Sorel, a partir de la personalidad y la historia trágica de cada uno de estos hombres, pero dotándolo de características singulares. Fabrice del Dongo, a diferencia de Julien Sorel, vive larga y felizmente. Y es que el héroe de *La Chartreuse de Parme* es un ser privilegiado en quien Beyle vierte sus mayores expectativas

de la vida, en quien revive y satisface los ideales de su propia existencia.

Julien no es dueño de sí, es ingenuo e incapaz, pero está enamorado; Fabrice del Dongo, también enamorado pero concentrado, es consciente y feliz. El poco conocimiento que tiene Julien Sorel del mundo es imperfecto, no se habla del poco que tiene sobre el amor; éste ha llegado a su vida inesperadamente. Julien ignora que en el amor debe mirar y reflejarse en el otro; por esta razón, aunque pretende dominar, es el otro quien domina. Fabrice, en cambio, se mira constantemente en Clélia; la frecuentación de otras mujeres le ha enseñado a conocerse mejor. Gracias al examen y al cuestionamiento continuo de todo se le ha "formado el carácter".<sup>65</sup> Fabrice del Dongo ha incurrido en el mundo aplicándose en el conocimiento de éste, de los otros y de sí mismo. Si es penoso descubrir la ingenuidad de Julien, la inexperiencia de Fabrice puede mirarse con indulgencia, y esto es, sin duda, porque Fabrice es más sincero y no pretende demostrar una destreza que no posee:

Mais n'est-ce pas une chose bien plaisante, se disait [Fabrice] quelquefois, que je ne sois pas susceptible de cette préoccupation exclusive et passionnée qu'ils appellent de l'amour? [...] Ce qu'on appelle amour, ajoutait-il, serait-ce donc encore un mensonge? J'aime sans doute, comme j'ai bon appetit à six heures! [...] faut-il croire que je suis organisé autrement que les autres hommes? Mon âme manquerait d'une passion, pourquoi cela?<sup>66</sup>

65 Cf. "Lettres à Pauline Beylo", en *Correspondance*.

66 *La Chartreuse de Parme*, cap. XIII, pp. 257-258.

Hay que insistir, antes de pasar del cuarto al quinto paso, en que el nacimiento del amor se refiere únicamente a dos movimientos: el descubrimiento de estar enamorado y un deseo no satisfecho. De cumplirse el anhelo, la primera cristalización nunca se presentaría.

### Primera cristalización

El tratado del amor explica la llamada primera cristalización con la conocida metáfora de la rama de Salzburgo: una rama sin hojas es lanzada al fondo de las minas de sal de Salzburgo para ser recogida, meses después, completamente cubierta de cristales, de tal suerte que no hay forma de reconocer la rama original. En el amor, la cristalización es una operación mental que se realiza de manera semejante: el enamorado reviste a la persona amada con todas las perfecciones deseables, ve en ella todas las cualidades.

El filósofo se opone a la concepción del amor stendhaliano como actividad imaginaria, y escribe:

Si se analiza y se descompone la teoría stendhaliana, se ve claramente que ha sido pensada al revés; quiero decir que el hecho culminante en el amor es para Stendhal su conclusión.<sup>68</sup>

Ortega y Gasset explica que, al exponer Stendhal su célebre metáfora del amor como una cristalización, se suplanta la realidad proyectando sobre la persona amada perfecciones inexistentes. Así, esta idea del amor implica la separación de los amantes como condición necesaria para la duración del sentimiento. Según Ortega y Gasset este supuesto es un error, ya que el motor del verdadero amor es la unión con el otro; Stendhal confundió el amor con el enamoramiento:

<sup>68</sup> Vid. "Amor en Stendhal", en *Op. cit.*, p. 14.

El amor es operación mucho más amplia y profunda, más seriamente humana, pero menos violenta. Todo amor transita por la zona frenética del "enamoramiento"; pero en cambio, existe "enamoramiento" al cual no sigue auténticamente amor. No confundamos, pues, la parte con el todo.<sup>67</sup>

Según Ortega y Gasset, el error de la teoría de la cristalización consiste en que Stendhal parte del supuesto que la perfección no existe en la persona, sino que el otro la quiere encontrar en ella. Platón, en cambio, parte del principio que existe la perfección en la persona, y tal perfección mueve al otro a enamorarse.

En el proceso stendhaliano el enamorado deja de mirar al ser amado con objetividad, exagera sus cualidades; gracias a la imaginación se ama a un individuo ideal: "il suffit de penser à une perfection pour la voir dans ce qu'on aime"<sup>68</sup>

Los ejemplos que ilustran esta comparación son abundantes en cualesquiera de las relaciones amorosas que se estudian. La cita siguiente muestra cómo, de la percepción y admiración de la inteligencia de Julien, Mme de Rênal pasa a imaginarlo un hombre brillante y poderoso, cuando en realidad Julien es apenas un muchacho. Nótese que la escritura no señala un momento puntual; el adverbio indica un quinto movimiento incesante:

Souvent, [...] Julien avait besoin de la gronder, elle se permettait avec lui les mêmes gestes intimes qu'avec les enfants [...] elle l'admirait comme son maître. Son génie allait jusqu'à l'effrayer; elle croyait apercevoir plus nettement

<sup>67</sup> *Ibid.* p. 51.

<sup>68</sup> *Vid.* De l'amour, pp. 8-10.

chaque jour, le grand homme futur dans ce jeune abbé. Elle le voyait pape, elle le voyait premier ministre comme Richelieu.<sup>69</sup>

A su vez, Mathilde de La Môle transforma al joven secretario de su padre en el héroe adecuado a la vida que las lecturas e ideas nostálgicas de su casta le inspiran vivir.<sup>70</sup>

La distancia es un factor determinante en la primera cristalización; ésta se da en función directa del grado de alejamiento físico, de tal modo que la imagen cristalizada difícilmente se identifica con la realidad. La distancia es necesaria para alcanzar la primera cristalización, pues dificulta confrontar las suposiciones y deseos con la realidad; esta confrontación equivaldría a retirar la rama de las minas de sal cuando aún los cristales no han comenzado a formarse sobre ella.

Un buen ejemplo del proceso se encuentra en la relación del conde Mosca con Gina Pietranera. Mosca prefiere mirar a Gina desde su propio palco en la Scala, en lugar de bajar a de ella para saludarla: "et pour mieux penser à elle il ne descendait pas dans sa loge".<sup>71</sup>

También en *La Chartreuse de Parme*, Clélia y Fabrice sufren el efecto de la distancia; recuérdese que viven prácticamente incomunicados. Solo pueden mirarse desde lo lejos, al principio, y más tarde se comunicarán a través del alfabeto ideado por Fabrice, pero nunca estarán cerca. Gracias a estas dificultades, cada uno vive la cristalización.

69 *Le Rouge et le Noir*, cap. XVII, pp. 112-113.

70 *Ibid.* Cap. XI-XII, pp. 329-336.

71 *La Chartreuse de Parme*, cap. VI, p. 128.

Fabrice idealiza la mirada de Clélia, imagina que su aire melancólico no solo lo provoca la piedad que siente por él:

Quel regard! se disait-il; que de choses  
il exprimait! quelle profonde pitié!  
Elle avait l'air de dire: la vie est  
un tel tissu de malheurs! Ne vous affligez  
point trop de ce qui vous arrive!  
est-ce que nous ne sommes point ici-bas  
pour être infortunés?74

También supone que posee un espíritu elevado, y que la tristeza de su mirada se debe al desprecio que le inspira el oficio de su padre:

Mais elle a tant d'esprit, ou pour mieux dire  
tant d'âme, comme le suppose le comte, que  
peut-être, à ce qu'il dit, méprise-t-elle  
le métier de son père; de là viendrait sa  
mélancolie! Noble cause de tristesse!75

Por su parte, Clélia idealiza al prisionero de su padre mientras percibe el abatimiento de la duquesa Sanseverina cuando se entera de que Fabrice está preso; Clélia imagina que tanta tristeza solo puede causarla alguien "verdaderamente digno de ser amado". Y sin querer, atribuye cualidades ideales a Fabrice:

Comme les yeux de la duchesse, si beaux, si  
radieux, sont devenus mornes, éteints,  
après le mot fatal que le marquis N...  
est venu lui dire!... Il faut que Fabrice  
soit bien digne d'être aimé!...76

Gracias a este proceso imaginario, en *Le Rouge et le Noir*, Mathilde de La Môle deja de ser la altanera joven que tanto

74 *Ibid.* Cap. XV, p. 309.

75 *Ibid.* Cap. XVIII, pp. 359-360.

76 *Ibid.* Cap. XV, p. 314.

disgustó a Julien en su primer encuentro; de la admiración que le producen los fines modales y el arreglo de la joven, Julien pasa a imaginarla una princesa, una Catherine de Médicis.<sup>77</sup>

Aunque Stendhal intente separar la admiración de la cristalización interponiendo tres etapas (gusto físico, esperanza, nacimiento del amor), en las novelas ésta puede presentarse simultáneamente al descubrimiento de las cualidades (admiración). También en esta quinta etapa comprobamos que la operación no sigue el orden presentado en la teoría. Se advierte que la primera dificultad es el establecimiento de tiempos para la pasión amorosa y su etiquetación, cuando resulta complicado analizar y definir un sentimiento con infinidad de movimientos y de perspectivas.

---

<sup>77</sup> Cf. *Op. cit.*, cap. XIII, p. 342.

### La duda

La duda es un fenómeno que se presenta cuando actitudes inesperadas del amante hacen creer al enamorado que ha perdido la felicidad prometida por el amor; así, la duda conduce al enamorado a la desesperación. Una gran inseguridad y la incapacidad para gozar los demás placeres de la vida invaden al enamorado cuando, en lugar de mayores demostraciones de cariño, encuentra la indiferencia, la frialdad y el enojo del otro. Estas actitudes se adoptan, el autor se refiere especialmente a las mujeres, cuando el amante demuestra demasiada confianza en los sentimientos de ella, y lo que se persigue es obligarlo a reflexionar.

Lo anterior se explica en *De l'amour*, pero en las ficciones se observan casos particulares en que se presenta la duda. La teoría es insuficiente para abordar diversas perspectivas, donde ella y él jueguen papeles intercambiables: a veces se actúa sin buscar impresionar al otro, pero la mente de éste malinterpreta un gesto involuntario y se figura mil cosas que lo hacen dudar del amor. A veces se sufre y otras se hace sufrir al otro.

Un problema concreto en *Le Rouge et le Noir* se observa entre Mme de Rênal y Julien, cuando ella, imaginando que él ama a otra mujer, lo saluda friamente. El día anterior Julien le pidió rescatar de debajo de su colchón una foto que ella supone es de una rival, aunque en realidad se trataba de una foto de Napoleón. Mme de Rênal decide adoptar una actitud de "frialdad virtuosa" para hacer olvidar a Julien el interés que pudo

demostrar por él". Ante esta resolución de la señora, Julien se siente agredido y menospreciado, y reacciona con su orgullo natural. Decide no comunicar a Mme de Rênal el corto viaje que hará para ver a Fouqué, porque la actitud de ella le recuerda la barrera social que los separa.

Durante su viaje, Julien olvida el incidente con la señora y se detiene felizmente en lo alto de una montaña para soñar con el amor, pero no con el de Mme de Rênal. Julien no vive la desesperación: Sueña que en París ama y es amado por la mujer más perfecta del mundo, como ninguna de su provincia. No obstante, Mme de Rênal sufre el desconcierto y la desesperación que nunca intentó producir en Julien con su resolución, y se vuelve presa de todos los sentimientos que *De l'amour* refiere en la duda.

En este acontecimiento es notable la diferencia de actitudes entre Mme de Rênal y Julien. Debe recordarse que de acuerdo al desarrollo cronológico de la historia, Julien no ha vivido aún el nacimiento del amor: necesita afirmarse, conseguir un lugar en el mundo, y es por eso que las acciones que ha emprendido con relación a Mme de Rênal están fuertemente marcadas por este impulso a veces superior a la atracción que siente por ella. Mme de Rênal, en cambio, ya ha vivido el nacimiento del amor, y por primera vez en su vida esta pasión dirige sus actos. Se observa una complicada situación que Mme de Rênal ha provocado con su cambio de conducta, y cuyo fin no era el que señala la teoría: Mme de Rênal solo conoce de pudor

y de moral burguesa, solo busca volver a la virtud cuando recuerda la palabra "adulterio", y no pretende, por nada del mundo, manipular el afecto de Julien ni inspirarle la duda. Pero Julien malinterpreta los signos.

Dicho origen de la duda en la relación de Mme de Rênal y de Julien es la sospecha de que éste ama a otras mujeres. Cuando se estudió el nacimiento del amor, se vio que la doncella, Elisa, acelera el descubrimiento que Mme de Rênal hace de sus propios sentimientos respecto a Julien. Así, la duda (paso serio del amor) se presenta como causa del nacimiento del amor, y las fronteras establecidas en el ensayo para el desarrollo de la pasión amorosa parecen movedizas y sin sentido.

En la relación amorosa de Julien con Mile de La Môle se advierten condiciones similares. Al hablar del nacimiento del amor se indicó que el momento de la primera cita íntima de ambos se identifica con la gama de sentimientos que en *De l'amour* distinguen a la etapa de la duda. Posteriormente, cuando Julien se encuentra más abatido por el desprecio de Mile de La Môle, el conde Korasoff le enseña los artificios del amor. Siguiendo sus consejos, hace la corte a la mariscal de Fervêques para inspirar en Mathilde la duda. La cita siguiente corresponde al momento en que ésta descubre, en un cajón del escritorio de Julien, las cartas cerradas de la mariscal, lo cual hiere grandemente su orgullo. Los celos la dominan mientras Julien apenas logra contener la alegría que siente de ver el éxito de su provocación, y demuestra a Mathilde una gran frialdad. Finalmente, Mathilde se rinde:

L'impassible froideur de Julien redoubla le malheur d'orgueil qui déchirait l'âme de Mlle de La Mole [...] Vous, un homme de rien, mépriser Mme la maréchale de Fervâques! Ah! pardon mon ami, [...] méprise-moi si tu veux, mais aime-moi, je ne puis vivre privée de ton amour.<sup>79</sup>

En la secuencia anterior, Julien vive la duda, pero a la vez emprende acciones que la producen en Mathilde; sabe, por Korasoff, que solo inspirando la duda se puede retener y asegurar los sentimientos de la persona que se ama. Al lograr su propósito, es decir inspirar los celos en Mathilde, Julien vive una segunda cristalización, etapa que sigue a la duda. Aunque ambos viven la duda, se ve ahora que el papel que desempeña cada uno en el proceso es distinto; Mathilde de La Môle es en esta secuencia un sujeto pasivo, pero se advierte que las acciones de Julien han sido doblemente exitosas. Provocando la duda en ella, él avanza a la etapa siguiente.

La duda en Clélia y en Fabrice, en *La Chartreuse de Parme*, está marcada por dos momentos o épocas distintas: la primera, durante el cautiverio de Fabrice, y la segunda cuando éste ha salido libre y ha sido exonerado de toda culpa.

Durante la primera época, en el ánimo de Clélia se mezclan los temores y la desconfianza hacia un Fabrice cuya reputación en la sociedad es de inconstante y superficial en el amor; Clélia no desea convertirse en otra conquista para él. Por otra parte, Clélia sabe de la próxima profesión sacerdotal de Fabrice, y reconoce el impedimento de amar al prisionero de su

<sup>79</sup> *Le Rouge et le Noir*, cap. XXIX, pp. 444-445.

padre. A pesar del dominio que tiene sobre sí, otra fuente de la duda en Clélia son los celos que le inspira la buena relación de Fabrice con su tía, la duquesa Sanseverina.

No obstante estas limitantes y dudas, en Clélia no dejan de operarse ni la esperanza, ni el nacimiento del amor.

En Fabrice, mientras tanto, la duda se opera constantemente, como temor e inseguridad de no ser amado por Clélia. En la prisión, la imposibilidad de hablar con ella multiplica los malos entendidos y, por lo tanto, los momentos de duda. Los temores y la timidez de Clélia la obligan a alejarse del balcón cuando adivina los sentimientos de Fabrice a través de los ademanes y señales que éste hace desde su pequeña ventana. El interpreta su timidez como enojo y rechazo; se produce en él una gran preocupación que le causa insomnio:

Hé quoi! se dit Fabrice étonné, seroit-elle assez déraisonnable pour voir une familiarité ridicule dans un geste dicté par la plus impérieuse nécessité? [...] je voulais lui indiquer que je ferai tout ce qui est humainement possible pour parvenir à la voir. Grand Dieu! est-ce qu'elle ne viendra pas demain à cause de ce geste indiscret? Cette crainte, qui troubla le sommeil de Fabrice, se vérifia complètement [...]<sup>80</sup>

Clélia escribe a Fabrice una larga carta para ordenarle que se salve siguiendo las instrucciones de la duquesa Sanseverina. Animado por el tono de la carta, Fabrice le solicita una entrevista, pero Clélia responde con una larga

<sup>80</sup> *La Chartreuse de Parme*, cap. XVIII, p. 365.

ausencia del balcón; esto motiva la duda en Fabrice, y su fastidio de la vida misma:

Fabrice fût au désespoir; il conclût de cette absence que, malgré certains regards qui lui avaient fait concevoir de folles espérances, jamais il n'avait inspiré à Clélia d'autres sentiments que ceux d'une simple amitié. En ce cas, se disait-il, que m'importe la vie?<sup>81</sup>

Sin embargo, en medio de la inseguridad y desaliento que le inspiran la timidez y la severidad de Clélia, Fabrice logra distinguir cambios en el comportamiento de ella, cosas como mostrar interés por él cuando no está asomado a la ventanilla de su celda, o cuando repara en las dificultades contra las que lucha para poder hacerse notar por ella. Sin quererlo, Fabrice inspira la duda en Clélia, y también sin quererlo, al notar la intranquilidad de ella, Fabrice parece albergar cierta esperanza:

Il crût remarquer, il est vrai, que la sévérité de Clélia semblait diminuer à mesure qu'augmentaient les difficultés matérielles qui s'opposaient à toute correspondance [...]. Pourquoi? cette idée ne semble pas raisonnable; mais l'amour observe des nuances invisibles à l'oeil indifférent, et en tire des conséquences infinies. Par exemple, depuis que Clélia ne voyait plus le prisonnier, presque immédiatement en entrant dans la volière, elle levait les yeux vers sa fenêtre.<sup>82</sup>

81 *Ibid.* Cap. XX, p. 394.

82 *Ibid.* Cap. XVIII, p. 368.

Todo indica que, inspirado involuntariamente por Fabrice, Clélia llega a experimentar un sentimiento que bien podría identificarse con la duda. La intervención del narrador confirma el carácter quimérico de la relación de Clélia y Fabrice: solo la mirada atenta del enamorado puede observar detalles imperceptibles para el indiferente, y sacar infinitas conclusiones. Tal afirmación es una concentrada síntesis del proceso de enamoramiento.

La cita anterior revela también parte del proceso de aprendizaje de Fabrice. Este descubre poco a poco los secretos del amante experto, que son los mismos que Julien aprendió de Korasoff, los mismos que el conde Mosca pone en práctica cada vez que siente disminuir el interés de la duquesa Sanseverina por él: inspirar la duda para favorecer el proceso imaginario que permite conquistar y retener al otro.

El héroe de *La Chartreuse de Parme* adquiere este conocimiento a través de la observación y la reflexión; en cambio, Julien Sorel aprende sintiendo la humillación y el dolor que le causa Mathilde, aunque también gracias a los consejos del conde Korasoff. Parece que la idea subyacente en esta diferencia de tratamientos es que el amor debe vivirse como una guerra: a veces a la ofensiva y otras a la defensiva, pero solo luchando puede ganarse.

Las ilustraciones de la duda en *La Chartreuse de Parme* citadas hasta este momento solo permiten conocer el estado de abatimiento que invade a los enamorados y la desesperación en que los sume la duda, es decir, el temor de perder o no

conseguir el amor del otro. Pero se verá que la aparición de la duda marca un momento crucial en el desarrollo del amor. Ahora, simultáneamente a la duda se abordará la séptima etapa del enamoramiento, es decir la segunda cristalización. Dificilmente se presenta una sin la otra: ya cuando se estudió la duda entre Mathilde de La Môle y Julien Sorel se señaló la estrecha correspondencia entre ambos momentos. En el desarrollo de la duda pueden encontrarse respuestas afirmativas a la eterna pregunta "¿me ama?", y en este caso, advenir la segunda cristalización.

### Segunda cristalización

El momento en que el enamorado se encuentra sumido en la mayor desesperación y examina más atentamente lo que supone ser su mayor desgracia, puede verse seguido por una prueba de cariño del otro para "confirmar la idea: me ama"<sup>83</sup>. De ser así, se produce la segunda cristalización. La diferencia y superioridad de ésta sobre la primera cristalización se encuentra en que la duda es seguida por la confirmación, y la seguridad de que solo el ser amado puede ofrecer "los placeres" y la dicha deseados en el mundo.

Stendhal compara la segunda cristalización con el caminar de un hombre (el amante) que bordea riesgosamente un camino (el del amor) flanqueado por un terrible precipicio, pero también por un terreno donde se le prometen la seguridad y la felicidad completas.<sup>84</sup> En otras palabras, la segunda cristalización se traduciría como la oscilación incesante entre la inseguridad y la felicidad de conseguir el amor del otro.

El siguiente esquema ilustra la dinámica de la segunda cristalización:

dudas ----- confirmaciones ----- nuevas cristalizaciones  
del cariño



Téngase presente la cita que da cuenta del movimiento oscilatorio duda-segunda cristalización, y con la cual se

<sup>83</sup> Vid. De l'amour, p. 11.

<sup>84</sup> Cf. De l'amour, p. 11.

explica el papel activo que juega alguno de los enamorados cuando necesita confirmar los sentimientos del otro, pues permite ver que la segunda cristalización está necesariamente ligada a la duda y a los artificios para inspirarla:

L'amant erre sans cesse entre ces trois idées:

1o. Elle a toutes les perfections;

2o. Elle m'aime;

3o. Comment faire pour obtenir d'elle la plus grande preuve d'amour possible? [...]

Comment, après cette conviction de toutes les minutes, tournée en habitude par plusieurs mois d'amour, pouvoir seulement soutenir la pensée de cesser d'aimer?<sup>85</sup>

Dada la naturaleza dinámica de este séptimo paso, resulta difícil citar sin referir situaciones puntuales; o se ilustra la duda, o bien la confirmación del amor, u otra nueva cristalización. Debido a esto, lo más adecuado es relatar cómo se manifiestan estos movimientos en las novelas.

En *La Chartreuse de Parme*, las segundas cristalizaciones son tan numerosas, tan transparentes y tan naturales que se tiene la impresión de que las secuencias entre Clélia y Fabrice calcan lo escrito en el tratado. Tal vez esto se deba al hecho de que Clélia y Fabrice son, hasta cierto punto, personajes más libres que Julien, Mme de Rênal y Mlle de La Môle. A ninguno de los dos presionan, con la fatalidad que se ve en los personajes de *Le Rouge et le Noir*, los problemas y las circunstancias sociales.

Los encuentros de Fabrice y Clélia se realizan siempre a distancia, ella en el balcón de sus habitaciones y él asomado a

85 Vid. *De l'amour*, cap. III, pp. 11-14.

la ventana de su celda; esta separación impide a Fabrice aclarar las "dudas mortales" que vive al no saber si ella lo ama. Aunque el intercambio de miradas permite una cierta comunicación, Fabrice debe servirse de gestos para expresarse, mismos que delatan sus sentimientos y demandan conocer los de Clélia. Pero ella se muestra inflexible y no los revela, conduciendo de este modo a Fabrice a la duda. En la siguiente cita se encuentra el héroe ocupado por los pensamientos que en el tratado refieren el movimiento incesante de la segunda cristalización:

Ainsi, quoique étroitement reserré dans une assez petite cage, Fabrice avait une vie fort occupée; elle était employée toute entière à chercher la solution de ce problème si important: M'aime-t-elle? Le resultat de milliers d'observations sans cesse renouvelées, mais aussi sans cesse mises en doute, était ceci: Tous ses gestes volontaires disent non, mais ce qui est involontaire dans le mouvement de ses yeux semble avouer qu'elle prend de l'amitié pour moi.<sup>36</sup>

Estas "dudas mortales" cesarán, solo momentáneamente, cuando Fabrice advierte la gran preocupación de Clélia por él al sospechar que han envenenado sus alimentos; entonces le prohíbe, mientras canta acompañada del piano que mandó colocar cerca de su balcón, comer nada que no le haga llegar ella. Fabrice experimenta una enorme felicidad que aumenta al obtener uno tras otro los objetos que prueban el amor de Clélia: primero, el paquete con chocolate, lápiz y papel que le hace llegar gracias a una cuerda, luego la jarra de agua envuelta en un chal y un mensaje escrito recordándole no comer si no es lo

<sup>36</sup> *La Chartreuse de Parme*, cap. XVIII, p. 371.

que ella le mande. Pero Fabrice no sabe que éstas son demostraciones contundentes del amor; solo el narrador puede leer los signos. Disculpa al enamorado que no puede reconocer en estas acciones muestras de amor, porque el amor tan grande que siente por Clélia le impide ver más claramente:

si Fabrice ne l'eut pas tant aimé, il eut bien vu qu'il était aimé; mais il avait des doutes mortels à cet egard<sup>87</sup>

Más tarde, Grillo revela a Fabrice el próximo matrimonio de la hija del general Conti con el marqués Crescenzi, lo cual hace renacer en él las dudas. Estas solo se disipan durante la entrevista con Clélia en la capilla, cuando ella debe confesar (los celos y reproches de Fabrice así la obligan) las grandes tribulaciones que ha soportado debido al amor que le tiene: las sospechas de su amor con la duquesa Sanseverina y el matrimonio con el marqués, que ella acepta para no ser recluida en un convento y dejar de ver a Fabrice. Tales declaraciones de Clélia le hacen olvidar en un instante sus pesares, y la certeza de ser querido lo inunda de alegría: "Depuis cette soirée dans la chapelle de marbre, la vie de Fabrice fût une suite de transports de joie"<sup>88</sup>

La segunda cristalización en Clélia Conti se advierte con más claridad tiempo después de la huida de Fabrice de la prisión, cuando ella se ha casado y el proceso contra él ha quedado en el pasado. Cumpliendo su voto de no ver nunca más a

87 *Idem.*

88 *La Chartreuse de Parme*, cap. XX, p. 404.

Fabrice, y obedecer a su padre en todo, Clélia rehúye todo encuentro con él.

Aunque él busque verla, ella evita su mirada, lo cual sume a Fabrice en una gran tristeza, y abatido, adopta una actitud permanente de indiferencia hacia todo. La incapacidad de gozar lo que tanto se desea, la tristeza profunda que vive Fabrice, hacen pensar que vive el momento de la duda. Probablemente teme que la severidad de Clélia la obligue a olvidarlo.<sup>89</sup>

La tristeza de Fabrice también provoca la duda en Clélia: ella imagina que Fabrice la ha olvidado. Sin embargo, en cierta fiesta de la corte, los versos que él recita para ella le demuestran lo contrario, y cada uno recobra la seguridad del amor del otro:

Non, il ne m'a point oubliée, se dit Clélia avec un transport de joie. Cette belle âme n'est point inconstante! [...] Clélia se trouva tout près de Fabrice; le profond malheur peint dans ses traits lui fit pitié. -Oublions le passé, lui dit-elle, et gardez ce souvenir d'amitié. En disant ces mots, elle plaçait son éventail de façon à ce qu'il pût le prendre. Tout changea aux yeux de Fabrice: en un instant il fût un autre homme.<sup>90</sup>

Después de esa enorme alegría, la virtud y los remordimientos obligan a Clélia a encerrarse en su palacio para no encontrarse de nuevo con Fabrice; a él lo domina otra vez el pesimismo, pero busca mantener el contacto con ella colocando artificialmente flores en sus jardines, para que sean vistas por ella durante sus paseos. Más tarde, Fabrice concibe la idea de que algún día Clélia pueda sentirse atraída por sus

89 Cf. *Op. cit.*, cap. XXV, p. 520.

90 *Ibid.* Cap. XXVI, pp. 538-539.

sermones. Su prédica despierta el amor de la señorita Marini; la pasión de ésta por Fabrice estimula los celos de Clélia, quien teme que Fabrice se haya enamorado de su admiradora (tal y como se murmura en la corte). Clélia vive la duda. Finalmente, Clélia decide poner fin a su encierro de catorce meses, e invita a Fabrice a visitarla en secreto. Fabrice acude a la cita y así la segunda cristalización se opera al mismo tiempo en ambos.<sup>91</sup>

En el amor prohibido de Clélia y de Fabrice el oscilar constante entre la fase de la duda y las demostraciones de amor permite la duración prolongada y feliz de su relación amorosa. asimismo el alejamiento es un factor que alimenta la pasión. Para no faltar al voto de Clélia, se frecuentan cuidando de que siempre sea en la oscuridad. Así, el amor de ambos dura hasta que la muerte de Clélia los separa. Aún después de su muerte Fabrice la ama y cree en una reunión con ella en otra vida.

Los momentos que mejor ilustran la segunda cristalización en Mme de Rênal y en Julien en *Le Rouge et le Noir* se dan antes de la prolongada separación a la que les obliga M. Chélan para que Julien ingrese al seminario de Besançon.<sup>92</sup>

Al partir, Julien promete a Mme de Rênal que volverá antes de 3 días, de noche, para despedirse de ella. Esta promesa reanima a la señora, y la ayuda a olvidar su temor de que, lejos de ella, Julien pueda enamorarse de otra mujer. Después

91 Cf. *Op. cit.*, cap. XXVIII, pp. 567-568.

92 *Vid. Op. cit.*, cap. XXIII.

de la duda, la iniciativa de Julien ofrece a Mme de Rênal una gran prueba de amor, lo cual la llena de alegría.

Al volver Julien al cabo de los tres días, encuentra en Mme de Rênal a una mujer resignada a perderlo. La tristeza que le produce saber que será la última entrevista con Julien la obliga a mostrarse desanimada; la actitud de Mme de Rênal es malentendida por Julien, quien esperaba demostraciones de cariño, desesperación, etc., y en cambio encuentra lágrimas silenciosas y abrazos fríos. El pesar y el temor de haber perdido el amor de Mme de Rênal invaden el alma de Julien.

La distancia y las ocupaciones cotidianas en el seminario distraen a Julien de su melancolía. Más tarde, obtiene, gracias al abate Frlair, un puesto de secretario de M. de La Môle, pero antes de marcharse a París, visita a Mme de Rênal una noche en sus habitaciones. Julien encuentra gran dificultad para establecer comunicación con ella, pero poco a poco se van aclarando los malos entendidos originados en su reunión antes de partir para Besançon y durante todos los meses que pasó Julien en el seminario. Mme de Rênal persiste en evitar cualquier acto o palabra que alimente esperanzas en él. Sin embargo, Julien observa la impresión que produce en ella el anuncio de su próximo viaje a París; percibe que la noticia la afecta sensiblemente, y, con la intención de provocar una reacción en ella, se decide a partir. La señora olvida su frialdad y pierde el control; abraza a Julien, y éste es de nuevo feliz al recibir las pruebas de amor que necesitaba.<sup>93</sup>

93 Cf. *Op. cit.*, cap. XXX, pp. 238-240.

Se observa en las novelas que la habilidad o la inteligencia de alguno de los amantes desencadena el paso de la duda a la segunda cristalización. Este es el caso de Julien, quien pone una trampa a Mme de Rênal para obligarla a demostrarle efusivamente su amor.

Ahora bien, el caso del enamorado que sufre pasivamente la segunda cristalización se presenta entre Julien y Mme de La Môle. Julien decide, tras largos días de angustia preguntándose si Mathilde lo ama verdaderamente, tomar la escalera del jardín y escalar hasta la ventana de ella: decide que la besará por última vez, y luego se suicidará. Espera una explosión de ira y desprecio, pues conoce el carácter difícil de Mathilde.

Elle va se facher, m'accabler de mépris, qu'importe? Je lui donne un baiser, un dernier baiser, je monte chez moi et je me tue...; mes lèvres toucheront sa joue avant de mourir!\*\*\*

Cuando se aventura a visitar a Mathilde, en el fondo no tiene esperanza alguna, y para sorpresa de Julien, Mathilde lo recibe efusivamente, como si lo esperara con impaciencia. Esta actitud produce en Julien "la felicidad en exceso", felicidad que Mathilde experimenta también. Así, las pruebas que Julien obtiene del amor de Mathilde son un descubrimiento que realiza de manera sorpresiva y que lo llena de alegría.

Julien vive la segunda cristalización, como sujeto pasivo a la vez que activo. En su visita a Mme de Rênal, un momento de reflexión, luego de percibir un cambio en la expresión de

ella, seguido de la acción lo convierte en un sujeto dinámico. Esto no sucede cuando visita, derrotado anticipadamente, a Mathilde de La Môle.

## CONCLUSIONES

El desarrollo de la fórmula amorosa de Stendhal en *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme* nos permite observar una paradoja.

En *De l'amour*, el prefacio anuncia la verdad de los hechos que presenta el autor; por esta razón, a lo largo del ensayo, Stendhal asume repetidamente el tono y el estilo del discurso científico. Con el fin de imprimir objetividad a lo enunciado, utiliza la forma impersonal de los verbos; para apoyar el estudio, presenta sistemática y ordenadamente el fenómeno amoroso. Para ilustrar el estudio, en lugar de casos incluye anécdotas. En repetidas ocasiones, Stendhal recuerda al lector que su libro no pretende contar una novela, ni divertir como si lo fuera. Por lo contrario, indica su pretensión de hacer una "descripción minuciosa y detallada de los sentimientos que conforman la pasión conocida como amor".<sup>95</sup>

A pesar de la estrategia empleada, el lector no puede evitar desconfiar de la veracidad del discurso en *De l'amour*. Ahora bien, contra lo que pudiera esperarse, la lectura de las novelas no presenta al lector dificultad alguna para aceptar su realidad.

¿En qué elementos se apoya cada discurso para comunicar tales impresiones al lector?

---

<sup>95</sup> Cf. *Op. cit.* cap. III, p. 12.

En ambas novelas el amor-pasión se vive como un fenómeno complejo que no respeta el orden ideado por el autor en el ensayo. Para estudiar los diferentes momentos que viven los enamorados, éste traza tiempos y fronteras que se vuelven moveditos cuando se vierten en las situaciones concretas y particulares de cada historia amorosa.

Se ha visto que la admiración existe casi siempre simultánea a la esperanza, y que a veces dispara instantáneamente la cristalización. El nacimiento del amor se ve mezclado con la duda, pero ésta difícilmente es una etapa independiente. La cristalización se fragmenta en dos planos que el autor reconoce como primera y segunda cristalización; sin embargo, esta sutileza desaparece en las novelas porque se revelan tan solo como instantes de una oscilación permanente que comprende también a la duda.

Al confrontar la escritura esquemática del ensayo con las situaciones particulares e irrepetibles de cada historia, se contempla que una etapa como el nacimiento del amor es vivida por cada personaje como un descubrimiento al que llega según su carácter e historia personal. La esperanza revela, como lo hacen otras etapas, la falta de concordancia en los momentos que viven los enamorados: esto es porque las novelas exponen el sentimiento bajo perspectivas diversas, tratamiento del cual está desprovisto el ensayo. Las novelas presentan el amor a través de la óptica de cada personaje, y a la vez, a éstos como actantes pasivos y activos, que sufren o provocan este sentimiento en circunstancias siempre diferentes. En suma:

parquedad y esquematismo del ensayo se transforman en riqueza de situaciones y movimiento, gracias a los cuales las novelas hacen más comprensible y real el enamoramiento.

Para poder expresar todo lo que quería, Stendhal necesitaba más de la libertad que le ofrecía la ficción que las posibilidades de síntesis y argumentación que le ofrecía el ensayo. Por eso, ya desde el tratado incluye pequeños relatos que le ayudan a comunicar mejor sus ideas: sea por ejemplo, la anécdota de la Rama de Salzburgo para ilustrar la cristalización, la de "Ernestine ou la naissance de l'amour", como un primer intento de abordar sus ideas sobre el amor resumidas en forma de una historia, etc. En las novelas, Stendhal remedia un aparente error de su teoría: la parquedad de las explicaciones que en el tratado producen confusión, se matiza y amplía conforme crea a sus personajes y las circunstancias de los mismos. No queremos decir que las novelas hayan sido escritas para ilustrar *De l'amour*, tampoco para corregir los errores del mismo. Tan solo creemos que Stendhal aprovechó las posibilidades que el género novelesco le brindaba para expresar con mayor dinamismo, ambigüedad y libertad sus pensamientos sobre el amor.

Ahora bien, ¿qué elementos contribuyen a restar efectividad a un discurso que anunciaba la verdad, frente a otro de naturaleza ficticia? Contribuyen los artificios que

pretenden una explicación mecánica, fundada en la fisiología, de un fenómeno espiritual:

Ce phénomène, que je me permets d'appeler la cristallisation, vient de la nature qui nous commande d'avoir du plaisir et qui nous envoie le sang au cerveau [...]"<sup>96</sup>

O bien, las explicaciones absolutas de un sentimiento que solo puede ser vivido singularmente:

Après que dix ou douze regards [...] ont d'abord donné et ensuite confirmé les espérances, l'amant [...] demande des assurances plus positives, et veut pousser son bonheur. On lui oppose de l'indifférence [...]"<sup>97</sup>

Sin embargo, la modalidad del discurso no garantiza que la pasión amorosa se comporte de acuerdo a las leyes o fórmulas generales que se enuncian. Existe una trampa en el tono del análisis del amor. *De l'amour* fue escrito con la perspectiva del hombre que padecía el enamoramiento; sin embargo, bajo la apariencia de un discurso científico, que persigue estudiar concienzudamente la pasión amorosa, dictando las mismas leyes de comportamiento para todas las historias de amor que se viven en la tierra,<sup>98</sup> el autor-narrador del tratado realiza su autoanálisis y registra un catálogo de los movimientos de su propio yo enamorado. Stendhal logra como resultado en *De l'amour*, la escritura de una "confesión disfrazada".<sup>99</sup>

96 *De l'amour*, cap. II, p. 7.

97 *Ibid.* pp. 8-9.

98 Cf. *De l'amour*, cap. I, p. 7.

99 Cf. CONSTANS, Ellen, "Au nom du bonheur", en *Op. cit.*, p. 64.

Persiguiendo la objetividad en su ensayo, Stendhal descompuso en etapas ordenadas un sentimiento en constante evolución. El lector, sin embargo, no alcanza a comprender el provecho de tal ejercicio. ¿No es menos interesante ver inmóviles, detenidas, como tomas fotográficas, cada una de las secuencias que apreciarías en movimiento y en conjunto? En las novelas los personajes juegan simultánea y alternadamente los papeles de enamorado y amante. El lector puede advertir las motivaciones de cada personaje y comprender mejor las situaciones que en el desarrollo de la novela marcan la evolución del sentimiento amoroso. Esto difícilmente ocurre al leer *De l'amour*.

A pesar de los ejemplos y anécdotas de Lisio, de Salviani, etc., la perspectiva y la comprensión que se tiene de las etapas son bastante limitadas. El tratamiento mecánico y esquemático del amor-pasión en los primeros capítulos de *De l'amour* se vuelve forzosamente dinámico y natural en las novelas, mucho más apegado a la realidad y más fácil de aceptar.

Un discurso que olvida la individualidad de cada ser humano contrarresta los intentos por hacerlo creíble; es por eso que, por lo contrario, la fina red que tejen los personajes y los ambientes de las novelas atrapan eficazmente al lector.

Las discrepancias entre el ensayo y las ficciones existen no por desapego a la teoría, sino porque cada discurso es diferente y posee estructuras particulares. Una obra como *De l'amour*, que pretende adoptar la tónica de un discurso

argumentativo, descriptivo, verdadero, riguroso, etc., debe obedecer a un tono que le confiera autoridad y verosimilitud. Obsérvese el tono definitorio, terminante, de las líneas que tratan de la segunda cristalización:

C'est l'évidence de cette vérité, c'est ce chemin sur l'extrême bord d'un précipice affreux, et touchant de l'autre main le bonheur parfait, qui donne tant de supériorité à la seconde cristallisation sur la première. <sup>100</sup>

Recuérdese también la asustadad que invade algunas explicaciones y reflexiones sobre el sentimiento, y que provocan una comprensión limitada cuando la intención del autor era justamente la opuesta. Es el caso del tratamiento que se hace del gusto físico.

Respecto al gusto físico, lo que Ortega y Gasset juzga como un error de apreciación filosófica, para Julia Kristeva explica el controvertido papel que desempeña el gusto físico, o la consumación física del amor, en la pasión stendhaliana. Para Julia Kristeva, la teoría de la cristalización explica el fracaso del amante cuando intenta consumir el amor carnalmente, o bien cuando abusa de la cercanía y la compañía del amado. El texto misao en *La Chartreuse de Parme* insinúa este fracaso en el amor de Clélia y de Fabrizio (aunque también en el de Julien y de Mme de Renal, pero de otro modo). El sentimiento de culpabilidad de Clélia por la enfermedad y muerte de Sandrino puede verse como otro reflejo de la obsesión de Henri Beyle por

<sup>100</sup> Vid. *Op. cit.*, cap. II, p. 11.

los amores fantasma. Un amor que se consuma es un amor que termina en calamidad: Sandrino muere porque Clélia guardó a su conveniencia el voto de no ver a Fabrice, y por consiguiente, de no amarlo.

Este estudio ha permitido confrontar las diferencias que separan al ensayo *De l'amour* de las novelas *Le Rouge et le Noir* y *La Chartreuse de Parme*. Pero existen aún otras posibilidades de estudio de estos textos. Aunque no es el objetivo de este trabajo abordar el enorme campo que supone la relación de la vida del autor y su obra, puede comentarse brevemente cómo puede ser útil relacionar estos aspectos.

Las ideas amorosas de Henri Beyle forman un laberinto. El gusto físico es abordado vagamente en el ensayo, y las ficciones lo presentan de tan diversas formas que es difícil explicarse su sentido dentro del proceso del amor-pasión, donde el nudo, la cristalización, es una operación de la imaginación.

*De l'amour* toca lo referente a la intimidad entre los enamorados como un hecho consumado, tal vez obedeciendo a la violencia del deseo no satisfecho en el amor de Beyle por Métilde. *Le Rouge et le Noir* se apega al ensayo en la medida que la actividad imaginaria de las heroínas supera a la realidad, es decir, con una fidelidad limitada. La relación de Julien con Mme de Rênal está marcada por una convivencia íntima y frecuente, experimentando así el gusto físico como etapa consecuente a la admiración en el proceso de enamoramiento. Mientras tanto (lo natural en una historia amorosa cuya

heroína, Mathilde, hace del sentimiento un ente imaginario), la complicada relación de Mlle de La Môle con Julien actualiza el gusto físico solo después de alguna cristalización, de algunas dudas, etc. En el amor de Clélia y Fabrice se observa una fidelidad a *De l'amour* aún menor respecto al segundo paso del amor-pasión. Al escribir la historia de Fabrice y Clélia, Henri Beyle parece apearse más a sus pensamientos originales sobre la cristalización y la distancia necesarias para todo amor feliz y duradero. Sirviéndose del silencio del narrador y de otros recursos literarios, conjuga los pensamientos, las vivencias y los anhelos de su propia existencia para crear el universo amoroso ideal. En 1839, año de la publicación de su última novela, *La Chartreuse de Parme*, Henry Beyle dirige su mirada hacia el pasado y rememora la felicidad mánica de aquellos romances donde ha amado más que ser amado. En su relación con Métilde no existió vínculo amoroso concreto fuera de los intentos realizados por Beyle. Los amores posteriores no conocieron la gravedad de su relación con Métilde, y como prueba están las cartas que intercambió con Clementina Curial, mujer que lo amó profundamente. A pesar de tratarse de un amor consumado, dicha experiencia lo dejó inmutable.

En otro estudio podría relacionarse la evolución de la escritura de Stendhal con la evolución de sus ideas amorosas a lo largo de su vida, considerando el referente externo de la vida de Henri Beyle.

Las diferencias tipológicas entre el ensayo y las novelas producen la impresión de verosimilitud, o la falta de ésta. De manera especial en el ensayo, el tono adoptado por Stendhal para simular un discurso científico contribuye a restarle verosimilitud. Las novelas en cuestión reescriben el ensayo en cuanto al tema elegido, pero dicha reescritura presenta dos diferencias fundamentales: que el género elegido es diferente, y que cada texto es único e irrepetible. Querer ver en las dos novelas estudiadas ahora la calca de *De l'amour* implicaría olvidar las diferencias que imponen la intención, el emisor, el receptor y la forma elegida para cada discurso.

ESTA TESIS NO PUEDE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

BIBLIOGRAFIA

De Stendhal:

STENDHAL. *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIXe. siècle.* Préface, commentaires et notes de Victor del Litto. Librairie Générale Française, Paris, 1983.

\_\_\_\_\_. *De l'Amour.* Texte établi, avec introduction et notes, par Henri Martineau. Ed. illustrée. Paris, Editions Garnier Frères, 1959.

\_\_\_\_\_. *Del amor.* Trad., prólogo y notas de Consuelo Berges. Madrid, Alianza Editorial, 1968.

\_\_\_\_\_. *La Chartreuse de Parme.* Préface de Paul Morand; postface et notes de Béatrice Didier. Paris, Gallimard, 1986. (Coll. Folio, 155)

\_\_\_\_\_. *Correspondance, I. 1800-1821.* Préface par V. del Litto. Edition établie et annotée par Henri Martineau et V. del Litto. Dijon, Gallimard, 1962. (Bibliothèque de La Fléiade, NRF)

\_\_\_\_\_. *Vie de Henri Brulard.* Edition établie sur le manuscrit, présentée et annotée par Béatrice Didier. Paris, Gallimard, 1968. (Coll. Folio, 447)

Sobre Stendhal:

AUERBACH, Erich, "La mansión de La Mole", en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México, FCE, 1982. pp. 426-463

BERGES, Consuelo, "Prólogo" a la edición castellana de *Del Amor.* Madrid, Alianza Edit., 1968. pp. 55-80

CONSTANS, Ellen, "Au nom du bonheur. Le féminisme de Stendhal", en *Europe*, no. 652-653, août-septembre 1983. p. 64

COULONT-HENDERSON, Françoise, "Le rapport voix/passion dans l'oeuvre de Stendhal", en *Stendhal Club. Revue internationale d'études stendhaliennes.* No. 125, 15 octobre 1989. pp. 23-31

DE ROUGEMONT, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona, Cairós, 1984.

FRANK, Linda Pinsler. *Bavaria, its concept and application to literature: Stendhal, Flaubert*. Tesis de Ph. D., Purdue University, 1985. Vol. 43197-A (Fuente: Dissertation Abstracts International)

FRISIEVA, Julia. "Stendhal et la politique du regard", en *Histoires d'amour*. Paris, Gallimard [s.a.]. pp. 423-453

MAUROIS, André. "Las hermanas de Stendhal", en *Cinco rastros del amor*. Buenos Aires. Espasa-Calpe Argentina, S.A. [1951]. pp. 75-103

ORTEGA Y GASSET, José. "Amor en Stendhal", en *Del Amor*. Trad., pról. y notas de Consuelo Berges. Madrid, Alianza Edit., 1968.

Citas:

BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México, Editorial Porrúa, 1985.

MIGNOLO, Walter. *Teoría del texto e interpretación de textos*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1986. (Cuadernos del Seminario de Poética, 8)

## INDICE

I.	Introducción	p.1
II.	Sobre las obras y los géneros	p.6
	a. <i>De l'amour</i>	p.6
	b. <i>Le Rouge et le Noir</i>	p.10
	c. <i>La Chartreuse de Parme</i>	p.12
	d. El ensayo y la novela	p.13
III.	Etapas del amor-pasión	p.17
	a. La admiración	p.17
	b. El gusto físico	p.25
	c. La esperanza	p.34
	d. Nacimiento del amor	p.38
	e. Primera cristalización	p.47
	f. La duda	p.52
	g. Segunda cristalización	p.60
IV.	Conclusiones	p.69
V.	Bibliografía	