

## *La Chartreuse de Parme:* un título problemático

SANTIAGO MATEOS MEJORADA.  
C.E.S.S.J. RAMÓN CARANDE.

*A Javier Del Prado*<sup>1</sup>

Pretender escribir un artículo con la única intención de explicar el título de una obra tan compleja y rica en matices como *La Chartreuse de Parme* encuentra su justificación en la sorpresa que producen las esporádicas y tardías apariciones de la famosa cartuja, y, sobre todo, en su, *a priori*, escaso valor evenemencial. En efecto, el número de menciones a cualquier tipo de cartuja apenas alcanza la media docena, y de entre éstas cuatro se sitúan en las cincuenta últimas páginas de la novela. Es en el capítulo XXVI cuando por primera vez hallamos el deseo explícito de Fabrice Del

---

<sup>1</sup> Esta dedicatoria no tiene como única razón de ser el reconocimiento de las aportaciones teóricas y metodológicas del que ha sido y sigue siendo mi maestro en estos mis primeros pasos como aprendiz de crítico literario. Su alcance es mucho mayor, ya que, en gran parte, este artículo es deudor de las múltiples explicaciones sobre Stendhal que Javier Del Prado ha expuesto en sus clases, seminarios, e incluso en ciertas conversaciones privadas de carácter informal. La naturaleza oral de gran parte de estas exposiciones me hace imposible citar a cada paso todas las contribuciones de las que este artículo es deudor. Sí señalaré, no obstante, que la idea de escribir un estudio sobre el título de *La Chartreuse de Parme* me vino a la mente tras un examen de Quinto curso de Licenciatura, entre cuyas preguntas se encontraba precisamente "Los espacios metonímicos del yo de Fabrice Del Dongo en *La Chartreuse de Parme*". Por lo tanto, el germen mismo del artículo que ahora me dispongo a redactar brota directamente de una idea de Javier Del Prado. Mío es, creo, el enfoque definitivo del análisis de la coordenada espacial, así como las conclusiones a las que llego al final del estudio, motivo por el cual me he decidido a publicarlo con mi nombre.

Dongo de hacerse cartujo: *j'irai me réfugier dans quelque chartreuse [...]* (Stendhal, 1973: 489). Este anhelo se ve realizado temporalmente sólo tres páginas después: *Fabrice [...] alla se mettre en retraite au couvent de Velleja, situé dans les montagnes, à dix lieues de Parme* (Stendhal, 1973: 492). En el mismo capítulo, Fabrice vuelve a sentir el deseo de abandonar su vida en la corte, a la que se había reincorporado llamado por su deberes de coadjutor del Arzobispo: *Il vaudrait mieux pour moi, pensa-t-il, me faire chartreux; je souffrirais moins dans les rochers de Velleja* (Stendhal, 1973: 495). Así pues, hay que esperar a este capítulo XXVI, a tan sólo dos del final del texto, para que la imagen de la cartuja (o más bien del retiro en la cartuja) comience a ser obsesiva, si bien hay que señalar que no se trata aún de la cartuja de Parma, sino de la de Velleja, ciudad que se encuentra a unos cien kilómetros de Parma y en donde no existe cartuja alguna, como bien indica en su edición de *La Chartreuse* Antoine Adam (Adam, 1973: 679). Ya en el último capítulo, el retiro se convierte en la solución narrativa final para nuestro héroe tras la muerte de Sandrino, por fin y definitivamente en la cartuja de Parma:

il se retira à la *Chartreuse de Parme*, située dans les bois voisins du Pô, à deux lieues de Sacca. [...] Fabrice [...] ne passa qu'une année dans sa Chartreuse. (Stendhal, 1973: 536-537)

Previamente a estas cuatro referencias explícitas al retiro en la cartuja, descubrimos otras dos menciones de carácter proléptico y de diferente importancia. La segunda de ellas es la más banal: en su huida después de haber matado a Giletti, Fabrice encuentra a Ludovic en la ciudad de Casal-Maggiore. Ludovic le recuerda que ha sido servidor en la casa de su tía, y que en otro tiempo le acompañó a la cartuja de Velleja: *J'ai eu l'honneur de mener monsignore pendant un relais lorsqu'il est allé faire sa retraite comme un bon chrétien à la chartreuse de Velleja* (Stendhal, 1973: 209). La primera de las menciones a la condición de cartujo tiene un valor mucho mayor, aunque también sea mucho más indirecta y oscura, ya que se trata de una de las profecías del padre Blanès, y en especial por ser la última de las profecías de Blanès antes de su separación de Fabrice:

tu mourras comme moi, mon fils assis sur un siège de bois, loin de tout luxe, et détrompé du luxe, et comme moi n'ayant à te faire aucun reproche grave. [...] Si tu as la faiblesse de tremper dans ce crime, tout le reste de mes calculs n'est qu'une longue erreur. Alors tu ne mourras point avec la paix de l'âme, sur un siège de bois et *vêtu de blanc*. (Stendhal, 1973: 172; la cursiva es mía).

*Vestido de blanco*, es decir, con el traje de cartujo. Estas dos referencias nos permiten suponer que Stendhal tenía en mente desde el comienzo de la redacción de su novela el desenlace postrero que en ella hallamos, a pesar de la naturaleza claramente improvisadora de la escritura stendhaliana, lo que nos autoriza a comenzar a sospechar que la cartuja tiene un valor mucho mayor del que nos puedan delatar sus escasas apariciones. Como prueba más o menos definitiva de esta resolución se podría citar el primer título que pensó Stendhal para la obra que ahora nos ocupa, *La Chartreuse noire*, en el que el destino final de Fabrice parece contenido en el adjetivo que acompaña a la cartuja.

La cartuja imaginada por Stendhal no tiene, por otra parte, una existencia real. Hay cerca de Parma una cartuja desconsagrada (hoy en día es un reformatorio, y en tiempos de Stendhal fue una fábrica de tabaco), más allá de la puerta San Michele, conocida como la cartuja de Vicopo, pero que fue llamada y aún hoy día sigue recibiendo el nombre de cartuja de Parma. Sin embargo, como muy acertadamente ha demostrado Antoine Adam, Stendhal sitúa su cartuja en la región de Sacca, a poca distancia de los meandros del Po (Adam, 1973: XL-XLI), es decir, en la dirección opuesta de la verdadera cartuja. Todo parece indicar que Stendhal no pensaba en ningún edificio en concreto cuando decidió situar el final de su novela en la mencionada cartuja de Parma. Se trata, así pues, de una cartuja inventada, irreal, cuya significación habrá de ser necesariamente simbólica.

Tenemos, por lo tanto y en una primera aproximación, un título formado a partir de un elemento espacial ensoñado como refugio, como retiro previo a la Muerte, motivo por el cual me parece oportuno dirigir la continuación de mi análisis precisamente hacia la coordenada espacial, en donde, por cierto, el espacio-refugio, concebido como metonimia del yo, surge por doquier. Ya en el mismo exergo de Ariosto encontramos una imagen espacial asociada a la escritura, es decir, al surgimiento del Ser: *Gia mi fur dolci inviti a empir le carte / I luoghi ameni (Jadis les lieux charmants me furent de douces invitations à écrire)* (Stendhal, 1973: 3). Adentrémonos, pues, en los entresijos de la espacialidad stendhaliana, con el designio de desvelar el significado último de la cartuja que da nombre a esta novela.

La coordenada espacial en *La Chartreuse de Parme* se ve fragmentada en tres grandes núcleos que surgen a partir tanto de coincidencias como de oposiciones en su conformación interior. El primero que estudiaré, no por su importancia, sino por su simplicidad morfológica, es el gran espacio de la negatividad, el espacio de la conspiración en todo contrario al desarrollo interno del yo: *la cour de Parme*. Su aparición en la novela ocasiona siem-

pre conflicto, en parte al manifestarse en todo momento en oposición a los otros dos grandes grupos espaciales, los espacios del heroísmo y los espacios de la intimidad que estudiaré seguidamente, y en parte también por sus rasgos totalmente negativos. Porque la corte de Parma es caracterizada desde el primer instante, y en perfecta sintonía con su naturaleza conspiradora, como el espacio de la maldad. Así, Fabrice llega a exclamar con despecho desde su refugio en el campanario de Grianta: *depuis mon arrivée à Parme [...] je n'ai point eu de joie tranquille et parfaite [...]. Tous les intérêts si compliqués de cette petite cour méchante m'ont rendu méchant...* (Stendhal, 1973: 176). La ascensión a la torre Farnesio, en donde nuestro héroe prueba por primera vez las mieles del amor después de haber visto a Clélia, provoca en él un sentimiento semejante al ya sentido en Grianta, y, como aquél, opuesto al placer del refugio íntimo: *Clélia Conti se plaise dans cette solitude aérienne; on est ici à mille lieues au-dessus de petitesesses et des méchancetés qui nous occupent là-bas* (Stendhal, 1973: 331). Y si la maldad de la corte tiene un efecto esencial sobre Fabrice, éste es el surgimiento de la infelicidad: *Ainsi moins d'un mois seulement après son arrivée à la cour, Fabrice avait tous les chagrins d'un courtisan [...]* (159); *l'homme qui approche de la cour compromet son bonheur, s'il est heureux [...]* (465). No es de extrañar, pues, que la corte se convierta finalmente en el espacio del exilio, frente a la felicidad sentida en la torre Farnesio, principal valuarte de los espacios de la intimidad amorosa, como veremos. Por dos veces Fabrice niega a Clélia la posibilidad de escaparse de su prisión de amor, y en ambas ocasiones lo hace sirviéndose de la palabra exilio en referencia a la corte:

vous voulez que je fasse la duperie de m'exiler à Parme, ou peut-être à Bologne, ou même à Florence! (Stendhal, 1973: 367)<sup>2</sup>

Est-ce que jamais l'on se sauva d'un lieu où l'on est au comble du bonheur, pour aller se jeter dans un exil affreux où tout manquera jusqu'à l'air pour respirer? (Stendhal, 1973: 378)

---

<sup>2</sup> No deja de ser significativo que Fabrice señale entre sus posibles destinos de exilio la ciudad de Parma. Ahora bien, ¿cómo iba a poder exiliarse Fabrice en Parma si es precisamente de allí de donde debía huir? La imagen simbólica del exilio en la corte se impone a la lógica narrativa.

Exilio frente a refugio, desdicha frente a felicidad, maldad frente a bienaventuranza; ésta parece ser la idiosincrasia de un espacio pobre en atributos, pero importante por su permanente oposición a los espacios positivos del yo. Michel Crouzet ha mostrado en un estudio reciente de qué manera toda vida social, y, en fondo, la corte no representa más que una de las formas potenciales de la vida en sociedad, se opone al espacio de la Naturaleza en una antítesis perfectamente rousseauniana, llegando a provocar la muerte de cualquier posible modo de energía (Crouzet, 1985: 51).

Resulta sorprendente, no obstante, al menos en un primer acercamiento, la elección de Parma como marco cortesano de la novela, habida cuenta del escaso interés que suscitó en Stendhal esta ciudad italiana. La importancia que tuvo en la antigua Parma la familia Farnesio, en cuya historia parece inspirarse parcialmente *La Chartreuse* y que da nombre a la torre en la que se desarrolla gran parte de la acción, podría darnos parte de la clave de esta preferencia, aunque, desde luego, no toda. Luigi Foscolo Benedetto ha logrado descubrir, en mi opinión, la que sería la razón principal de dicha elección. En resumen, Benedetto muestra de qué manera Parma emerge como decorado novelesco del cruce de dos ciudades simbólicas: por un lado, estaría Milán, símbolo de la Italia que Stendhal siempre amó, y que, por su pertenencia a una gran potencia (el Imperio austriaco), podría haber causado serios problemas diplomáticos al cónsul Henri Beyle; ciertamente, el paisaje montañoso que rodea a la ciudad de Parma en la novela, y que provoca el ensimismamiento feliz de Fabrice, se corresponde más con el paisaje lombardo de Milán que con el auténtico parmesano. Por otro lado, se encuentra la ciudad de Módena, símbolo de la Italia odiada por Stendhal, la de la Santa Alianza, cuyo gobernante, Francesco IV, personaje histórico que engendra la figura de Ranuce Ernest IV, era el más odiado y el más brutal de todos los pequeños dictadores surgidos en la Península itálica tras el Congreso de Viena, y cuya mención directa también podría haber acarreado algún que otro problema a nuestro autor (Benedetto, 1950: 351-352). El cruce de ambos símbolos permitía a Stendhal crear la estructura antitética arriba señalada, al tiempo que le autorizaba a construir una ciudad inventada en donde nada es del todo real (ni la cartuja, ni la torre Farnesio, como veremos, ni sus gobernantes) y en donde el imaginario de Stendhal podía brotar libre de cualquier coerción.

Si la relación entre la corte y los espacios de la intimidad se manifiesta en todo momento dentro de la más estricta oposición, mucho más complejo es el vínculo que surge entre aquéllos y el gran espacio del heroísmo de la novela, *Waterloo*. Sin lugar a dudas la batalla de Waterloo comporta nece-

sariamente en su interior las mayores posibilidades de eclosión de heroísmo. Pero esta mayor probabilidad heroica dentro de un espacio no significa que no sea también posible encontrar dentro de otros espacios, y más en concreto dentro de los espacios de la intimidad, súbitos estallidos de heroicidad en un cruce dentro de los distintos núcleos de la coordenada espacial que conlleva una cierta (y digo bien, sólo cierta) identificación entre ambos. Esta intersección espacial resulta especialmente fértil en el lago de Como, uno de los principales espacios de la intimidad, como vamos a ver dentro de unas cuantas páginas, en donde podemos descubrir hasta tres momentos puntuales diferentes que nos remiten al espacio del heroísmo. El primero de ellos se produce en plena infancia de Fabrice, cuando el aún niño se ensueña a sí mismo como jefe de peligrosas expediciones nocturnas: *Fabrice, intrépide et passionné dans ses plaisirs, était sur le point de se noyer dans le lac. Il était le chef de toutes les grandes expéditions des petits paysans de Grianta et de la Cadenabia* (Stendhal, 1973: 20). El segundo episodio se sitúa ya en plena juventud de Fabrice: una de las frecuentes excursiones por el lago realizadas en la barca comprada por Gina Pietranera está a punto de acabar en tragedia, al caer la joven mujer al agua en medio de una tempestad. Fabrice, en un nuevo arrebató heroico, acaba salvando a su tía de una muerte casi segura, arrojándose al lago para rescatarla (28-29). Pero el episodio más importante a la hora de establecer una conexión entre el heroísmo y el lago de Como se produce con la visión sobre el lago del águila imperial; Fabrice conmovido se cree llamado a defender el Imperio y parte hacia Waterloo (31-32). La intersección entre la intimidad y el heroísmo se da también dentro de la torre Farnesio, en donde la ausencia de temor nos remite a uno de los rasgos fundamentales de la batalla de Waterloo, tal y como veremos seguidamente: *Suis-je un héros sans m'en douter? Comment! moi qui avait tant de peur de la prison, j'y suis, et je ne me souviens pas d'être triste!* (Stendhal, 1973: 332). Del mismo modo, la huida de la torre en el capítulo XXII tiene un incontestable regusto heroico que el lector sabrá sin duda alguna apreciar. Así pues, los espacios de la intimidad no son del todo ajenos a la presencia, siempre revitalizadora y positiva, del heroísmo, sin que esto signifique ni mucho menos que exista una coincidencia total entre ambos núcleos espaciales. Centrémonos ahora en Waterloo, el gran espacio del heroísmo, y veamos cuáles son las características que lo configuran y que, a la postre, acabarán por provocar su rechazo definitivo como verdadero espacio metonímico del yo.

La batalla de Waterloo provoca en Fabrice Del Dongo una doble reacción de carácter antitético: por una parte, Fabrice se siente insultantemente feliz, mientras que, por otro lado, nuestro héroe va a poner en duda el estar asistiendo realmente a una batalla. Estos dos rasgos tendrán consecuencias de gran importancia en el desarrollo de la novela. La felicidad de Fabrice en medio de la batalla, subrayada por Stendhal hasta la saciedad a lo largo y ancho de todo el episodio, se ve especialmente intensificada en el momento cumbre de la lucha, cuando nuestro joven héroe entabla por fin contacto con el enemigo: *Ah! m'y voilà donc enfin au feu! se dit-il. J'ai vu le feu! se répétait-il avec satisfaction. Me voici un vrai militaire* (Stendhal, 1973: 49); *Fabrice était tout joyeux. Enfin je vais me battre réellement, se disait-il, tuer un ennemi! [...] Notre héros se croyait à la chasse: il courut tout joyeux sur la pièce qu'il venait d'abattre* (59). Esta insospechada felicidad ante el peligro (que se verá repetida en la torre Farnesio) tiene su origen en la *admiration enfantine* (48) que siente Fabrice por cualquier posible suceso militar o levemente heroico, y que, en última instancia, no hace sino desvelarnos una de las cualidades esenciales de su carácter, el infantilismo, cuya trascendencia narrativa tiene su razón de ser en su índole contagiosa. En efecto, el lector termina viendo el mundo a través de los ojos pueriles del héroe stendhaliano, hasta tal punto que siente la misma felicidad ilógica ante la presencia de peligros que más debieran horrorizarlo que provocarle alegría. Quien mejor ha analizado el hechizo que proyecta Fabrice sobre el lector es Giuseppe di Lampedusa en su breve pero enjundioso estudio sobre Stendhal:

La Waterloo de Stendhal es una batalla tal como la percibe un Fabrizio al que la dichosa y superficial naturaleza le prohíbe comprender las cosas graves. E incluso percibe con dificultad el peligro. [...] Salido solamente dos semanas antes de la «nursery» de Grianta, sólo puede darse cuenta de los inconvenientes, nunca de los peligros. Es más, a partir de estas páginas es cuando comienza a desarrollarse el feliz sortilegio de Fabrizio sobre el lector. (Lampedusa, 1989: 86-87)

El infantilismo de Fabrice supone una invitación a la emanación del yo en el heroísmo; sin embargo, la duda que suscita el hecho heroico acabará por destruir cualquier posibilidad de felicidad dentro de él.

Desde el comienzo mismo de la batalla la duda va a contaminar todo el episodio, introduciendo así un elemento desestabilizador dentro de la felicidad heroica: *Ai-je réellement assisté à une bataille? Il lui semblait que oui, et il eût été au comble du bonheur s'il en eût été certain* (Stendhal, 1973: 70). La oscuridad (y el caos) de la guerra (tanto física, ya que la mayor

parte de la secuencia transcurre de noche, mal que le pese a Gilbert Durand, como simbólica) acaba por destruir el encantamiento heroico, y de ahí nace precisamente la decepción final con la que Fabrice se ve expulsado del espacio del heroísmo: *Voir arriver la mort n'était rien, entouré d'âmes héroïques et tendres, de nobles amis qui vous serrent la main au moment du dernier soupir! mais garder son enthousiasme entouré de vils fripons!!!* (55); *La guerre n'était donc plus ce noble et commun élan d'âmes amantes de la gloire qu'il s'était figuré d'après les proclamations de Napoléon!* (56). Tras este fracaso, a Fabrice Del Dongo sólo le quedará un último núcleo espacial en el que intentar recuperar la emergencia del yo: los espacios de la intimidad.

No obstante, los espacios de la intimidad no surgen, como pudiera pensarse por lo que acabo de escribir, únicamente del fracaso del espacio heroico. Su presencia en el texto es anterior a dicho fracaso, si bien el final desafortunado de la aventura napoleónica supone ciertamente una invitación a un mayor y más rápido crecimiento de este nuevo núcleo espacial. Por otra parte, y a diferencia de los espacios estudiados hasta ahora, su desarrollo no es monolítico ni monocorde, sino más bien todo lo contrario: la evolución narrativa y metonímica de los espacios de la intimidad se produce dentro de una dinámica progresiva de la que nacen tres subnúcleos espaciales que se continúan en el interior del texto y que van substituyéndose según avanza la novela. Estos tres subespacios de la intimidad son los espacios de la infancia (previos a la aventura de Waterloo, pero también supervivientes del fracaso heroico), los espacios del Amor y, por último, los espacios de la Muerte (en donde se encontraría la cartuja que da nombre a la obra).

He dado el nombre de espacios de la infancia a aquéllos que se encuentran ligados de un modo manifiesto con la niñez de Fabrice Del Dongo, ya sea en la objetividad temporal o a través del recuerdo. El primero de éstos, el *castillo de Grianta*, presenta un carácter equívoco. En un primer momento, el castillo metaforiza todo el universo paterno (no el de la auténtica paternidad, cuyo representante sería el teniente Robert, ni el de la simbólica, encarnada por el padre Blanès, sino el de la legal, con todas las implicaciones políticas que ello conlleva). Es en el castillo de Grianta en donde se refugia horrorizado el marqués Del Dongo tras la primera invasión napoleónica de Italia: *Le marquis Del Dongo, contrarié de voir tant de gaieté, avait été un des premiers à regagner son magnifique château de Grianta, au-delà de Côme [...]; [...] avec ses murs de quatre-vingts pieds de haut et de six pieds d'épaisseurs, ce château était à l'abri d'un coup de main; et*



*c'est pour cela qu'il était cher au soupçonneux marquis* (Stendhal, 1973: 11). La propia morfología del castillo delata el carácter de su habitante y por metonimia del espacio mismo habitado, dado que la sospecha parece quedar privilegiada por encima del refugio íntimo en este primer instante. A pesar de ello, la proximidad al lago de Como consigue cambiar, al menos parcialmente, el signo del castillo. Así, gracias a la presencia de una torre gótica en donde Pietranera se refugia con su cuñada y sus sobrinos de las miradas del marqués y de su hijo Ascagne, el castillo consigue convertirse en algunas ocasiones en un espacio de intimidad y de aislamiento: *ils allaient] s'établir sur la plate-forme d'une des tours gothiques du château [...], et l'on passait là plusieurs heures fort gaiement, loin des espions* (Stendhal, 1973: 29). Este carácter dual y equívoco vuelve a presentarse en el momento del regreso de Fabrice. Al llegar a Grianta lo primero que encuentra nuestro héroe es el muro del castillo; el recuerdo de su padre y su hermano, así como de las circunstancias de su huida le llenan de un profundo desagrado (168-170). Posteriormente, sin embargo, una vez encaramado en lo alto del campanario la visión del castillo consigue enternecerlo: *son regard plongeait sur les jardins, et même sur la cour intérieure du château de son père [...]: cette vue l'attendrit [...]* (Stendhal, 1973: 175). Por la presencia de la figura paterna, el castillo de Grianta es un espacio íntimo imperfecto al que sólo la proximidad del campanario y del lago consigue impregnar, aunque sea parcialmente, de ciertos instantes de intimidad.

El segundo espacio de la intimidad infantil es el *campanario de Grianta*, espacio ahora de la paternidad simbólica y de la magia, puesto que la figura estelar de este nuevo espacio íntimo no es otro que el padre Blanès. Las estancias de Fabrice en el campanario se remontan a su más tierna infancia, cuando Blanès le invitaba a subir y el entonces niño pasaba tardes enteras realizando enormes sumas y multiplicaciones para agradar a su padre de adopción (Stendhal, 1973: 20). Con todo, el episodio central en torno al campanario de Grianta se produce con el regreso de Fabrice, justo antes de la muerte de Giletti. Stephen Gilman ha demostrado sobradamente hasta qué punto todo el capítulo del retorno a Grianta no es más un intento de recuperación del pasado por parte de Fabrice: *Fabrice's return to Grianta is a visit to the past, a return to the scenes of childhood* (Gilman, 1967: 29). Con su regreso a Grianta, Fabrice reencuentra todos los lugares capitales de su infancia: el castillo de su padre, el campanario de Blanès, el lago de Como, incluso el árbol plantado en su nacimiento (Stendhal, 1973: 182). Pero este intento de recuperar el pasado perdido de su infancia feliz en

Grianta se convierte para Fabrice, contra todo pronóstico y sin que exista un deseo previo por su parte, en lo que Gilman ha llamado *a hallucinating prefiguration of the future* (Gilman, 1967: 29). En un nivel puramente evenemencial y sin tener que detenerse en realizar interpretación alguna, el primer elemento que sirve de auténtico augurio del futuro de Fabrice es la predicción de Blanès; no es necesario, no obstante, hacer un esfuerzo hermenéutico descomunal para encontrar nuevos aspectos proleéticos. Así, si nos situamos en un nivel simbólico, descubriremos con facilidad que toda la estancia en el campanario no hace sino anunciar la prisión en la torre Farnesio, como muy bien ha probado Gilman: desde ambas torres se ven los Alpes; desde las dos puede Fabrice ver unos naranjos (en el castillo del marqués y al pie de la torre en la prisión); en ambos lugares tiene Fabrice prohibido hablar; en los dos también hace unos agujeros (en una tela en el campanario y en la madera en la torre Farnesio) para poder ver el exterior de su prisión; en los dos tiene Fabrice un despertar repentino, a causa de las campanas en Grianta, y por culpa de los ladridos del perro en Parma; en ambos el descenso ha de hacerse con rapidez y con cuidado de no caer; en ambos la visión de la figura femenina (Clélia en la torre y la muchachas de la procesión en el campanario) alegran la vida de Fabrice (cfr. Gilman, 1967: 41-46). El propio Fabrice cree estar en prisión cuando se despierta sobresaltado al sonar las campanas: *Il se leva éperdu, et se crut à la fin du monde, puis il pensa qu'il était en prison [...]* (Stendhal, 1973: 175). De este modo, la visión que descubre Fabrice desde lo alto del campanario de Grianta forma lo que Jean-Pierre Richard ha llamado una doble perspectiva, por un lado espacial, al dominar Fabrice desde lo alto toda la comarca, y por otra parte temporal, ya que la visión desde el campanario permite a Fabrice la percepción en un mismo instante del presente, del pasado (a través del recuerdo) y del futuro (Richard, 1954: 66).

El campanario de Grianta se configura mediante dos cualidades definitorias, la altura (*cette grande hauteur* -Stendhal, 1973: 175)- y la oscuridad (*le lieu où il se trouvait était comparativement obscur* -178-), gracias a las cuales el campanario consigue convertirse en un espacio de intimidad. Ambas características otorgan a Fabrice la posibilidad, siempre deseada en un espacio de la intimidad, de aislamiento, y que en esta ocasión va a ser empleada para poder *voir sans être vu* (Stendhal, 1973: 175). Los dos rasgos que caracterizan el campanario se repetirán en los espacios del Amor, y en especial en la torre Farnesio, si bien, como veremos, con un cambio substancial en la finalidad. En Stendhal, todo espacio íntimo ha de ser por naturaleza oscuro, dado que sólo la oscuridad confiere al yo la

potestad de recogimiento, y, al mismo tiempo, elevado, es decir, alejado del mundo social, aislado hacia arriba, en un movimiento ascensional que, como señala Crouzet, implica una forma de purificación moral y espiritual (Crouzet, 1985: 49).

El tercer y último de los espacios íntimos de la infancia lo forman los lagos del norte de Italia, el lago Mayor y, sobre todo, el *lago de Como*. Ya desde el comienzo mismo de la novela el lago de Como aparece contrapuesto al de Ginebra como espacio del heroísmo, del amor y del refugio enfrentados a la burguesía y al dinero: *Tout est noble et tendre, tout parle d'amour, rien ne rappelle les laideurs de la civilisation* (Stendhal, 1973: 27). Pero entre los rasgos que caracterizan el espacio lacustre hallamos uno que brota con mayor intensidad que en los otros espacios de la infancia:

Les arbres des bouquets de bois que le petit traversait à chaque instant dessinaient le noir contour de leur feuillage sur un ciel étoilé, mais voilé par une brume légère. Les eaux et le ciel étaient d'une tranquillité profonde; l'âme de Fabrice ne put résister à cette beauté sublime; il s'arrêta, puis s'assit sur un rocher qui s'avancait dans le lac, formant comme un petit promontoire. Le silence universel n'était troublé à intervalles égaux, que par la petite lame du lac qui venait expirer sur la grève. [...] Assis sur son rocher isolé, n'ayant plus à se tenir en garde contre les agents de la police, protégé par la nuit profonde et le vaste silence, de douces larmes mouillèrent ses yeux, et il trouva, là, à peu de frais, les moments les plus heureux qu'il eût goûtés depuis longtemps. (Stendhal, 1973: 165)

Todas las cualidades del espacio íntimo surgen en tropel: el refugio, la soledad, el silencio, el aislamiento, la oscuridad, la felicidad<sup>3</sup>; pero ahora vienen aderezadas por un sentimiento que, sin ser nuevo, sí es especialmente profundo en la proximidades del lago: la ternura, una ternura que lleva a nuestro héroe, cual si de un personaje novelesco del XVIII se tratara, a las lágrimas. La figura tutelar de Jean-Jacques Rousseau se siente con gran fuerza en estos pasajes, hasta tal extremo que Charles Dédéyan ha llegado a afirmar respecto de *La Chartreuse de Parme*: *C'est un paysage italien vu avec les yeux de Rousseau* [...] (Dédéyan, 1963, t. II: 145). Para Jean-Pierre Richard, toda la ensoñación stendhaliana del espacio lacustre presenta enormes semejanzas que la de Rousseau: *l'eau incarne dans le monde*

---

<sup>3</sup> Sólo la altura parece estar ausente (aunque en el fragmento que acabo de citar encontramos un promontorio que sitúa a Fabrice en lo alto). ¿Sería quizás un exceso interpretativo pensar que la presencia cercana y permanente de los Alpes en toda la ensoñación lacustre crea una especie de altura imaginaria? Creo que no.

*de Stendhal comme dans celui de Jean-Jacques les tentatives de repli et de recueillement* (Richard, 1954: 78). El sentimentalismo que provocan en el alma de Fabrice los lagos consigue expulsar de su mente cualquier impulso heroico, quedando así definitivamente marcada la frontera entre una intimidad ansiosamente anhelada y un heroísmo imposible: *au lieu d'avoir des idées militaires, Fabrice se laissait attendrir par les aspects sublimes du lac de Côme* (Stendhal, 1973: 182).

Como en el caso del campanario de Grianta, e incluso aún con mayor vigor que en el campanario, el regreso al lago supone un retorno al pasado feliz de la infancia, y no sólo para Fabrice Del Dongo, sino también para su tía, la condesa Pietranera. Tras la muerte de su marido, la condesa se refugia en el castillo de su hermano en Grianta; la visión del lago de Como infunde en su espíritu una idea de felicidad en el recogimiento, a la vez que emerge una imagen temporal ligada a la infancia lejana: *Sur ce lac sublime où je suis née, m'attend enfin une vie heureuse et paisible* (Stendhal, 1973: 26). La misma emoción temporal será sentida por Fabrice junto al lago Mayor en ese camino de regreso a la niñez que es el viaje a Grianta: *L'air des montagnes, l'aspect majestueux et tranquille de ce lac superbe qui lui rappelait celui près duquel il avait passé son enfance, tout contribua à changer en douce mélancolie le chagrin de Fabrice, voisin de la colère* (Stendhal, 1973: 163). Porque si existe un verdadero espacio íntimo de la infancia éste es sin ningún género de dudas el lago de Como, hacia el cual se dirige Fabrice cada vez que desea recuperar parte del tiempo ya ido. Jean Mourot ha defendido en un estudio reciente el carácter totalmente reflexivo de la búsqueda temporal que supone la presencia del lago en la obra de Stendhal: *le lac [...] matérialise la durée et provoque un retour réflexif sur le passé: les lacs de Côme, de Belgirate, de Grianta, sont l'occasion, pour Gina comme pour Fabrice, d'une recherche du temps perdu* (Mourot, 1987: 207). Los lagos representan, en definitiva, en el imaginario stendhaliano una especie de refugio temporal en la que la infancia queda recuperada y el tiempo abolido.

La vigencia de los espacios de la infancia perdura mientras Fabrice es incapaz de enamorarse. En reiteradas ocasiones aparece a lo largo de la novela la idea obsesiva de la imposibilidad de amar. De este modo, el narrador nos advierte sobre los usos amorosos de Fabrice: *Sans doute il ne manquait point de maîtresses, mais elles n'étaient pour lui d'aucune conséquence, et, malgré son âge, on pouvait dire de lui qu'il ne connaissait point l'amour [...]* (Stendhal, 1973: 140). Las circunstancias cambian, sin embargo, substancialmente cuando Fabrice encuentra a Clélia a la entrada

de la ciudadela de Parma. Su descubrimiento del amor le hará olvidarse por completo de los espacios de la infancia, tan caros a sus ojos hasta ese momento. Los espacios íntimos de la infancia se verán entonces sustituidos por los espacios del Amor, que, a partir de este instante, van a ocupar el centro mismo de la intimidad de Fabrice hasta el hallazgo de un nuevo espacio.

El principal espacio del Amor, y aun de todos los espacios metonímicos del yo, al menos en cantidad textual, no es otro que la mismísima *torre Farnesio*. El hecho es que en la ciudad de Parma no existe ninguna torre que lleve este nombre, como el lector tal vez haya comenzado ya a sospechar. Se trata, así pues, de un nuevo elemento imaginario que redundante en la creación de un decorado mítico personal del todo ajeno a la realidad extradiegética. Este decorado mítico creado por Stendhal para sus personajes más queridos (muy evidente en *La Chartreuse de Parme*, pero presente también en el resto de sus obras) acaba por determinar la evolución de toda su estética creadora y de las dinámicas textuales de sus novelas, en donde, como señala Javier Del Prado, el espacio de la ensoñación y de la mitología personal modula toda la creación novelesca:

el decorado mítico de sus héroes entra en contradicción con el decorado real en el que tienen que vivir; y por ello acaban siempre por vivir fuera de éste, en la ensoñación [...]. El realismo de Stendhal se modula en el decorado mítico que le ofrece o imponen a los héroes las estructuras míticas antropológicas y la incidencia de las aventuras íntimas del autor -resueltas en auténtica mitología personal [...]. (Del Prado, 1994: 839)

Todo parece indicar que el modelo de la imaginaria torre Farnesio no es otro que el castillo de Sant'Angelo de Roma, en donde estuvo encarcelado en su juventud y de donde se fugó Alejandro Farnesio (el futuro Papa Pablo III), en cuya biografía, *Origine delle grandezze della famiglia Farnese*, se inspira parcialmente Stendhal para escribir *La Chartreuse*. El Castel Sant'Angelo tiene la virtud de ofrecer a Stendhal un modelo tanto real como literario; en efecto, la fuga de la torre presenta más de un detalle afín con la protagonizada tres siglos antes por Benvenuto Cellini, encarcelado en el Castel curiosamente por Pablo III (cfr. Levin, 1938: 348-349).

La importancia de este espacio íntimo es tal que un crítico norteamericano, Herbert Morris, ha llegado a afirmar que la cartuja que da título a la novela es en realidad la propia torre Farnesio. Para Morris, la vida que lleva Fabrice en el interior de la torre tiene una semejanza total con la que pudiera llevar un cartujo cualquiera (vida contemplativa; soledad; silencio;

salida de la celda una vez por semana; ayunos; prohibición de la presencia de mujeres; etc.; Morris, 1968: 5-7). La interpretación de Morris no se detiene en aspectos puramente simbólicos, llegando a contemplar una total alteración en la diégesis. Morris defiende que al final de la novela Fabrice se retira a vivir, no a una cartuja (aunque tampoco a la torre Farnesio), sino a la torre medieval que sirvió de entrenamiento a los aliados de nuestro héroe para verificar la posibilidad de descenso (cfr. Stendhal, 1973: 398). La torre medieval situada a dos leguas de Sacca (es decir, en la misma dirección que la famosa cartuja) se convertiría, de esta forma, para Fabrice en imagen y recuerdo de la torre Farnesio, en donde fue feliz y vivió retirado como un cartujo (Morris, 1968: 25). A pesar de la brillantez de la demostración, considero que la conclusión de Morris es del todo excesiva. En mi opinión, sería mucho más simple y, sobre todo, mucho más natural buscar una significación a la cartuja que, centrándose fundamentalmente en los aspectos imaginarios y simbólicos del texto, no altere el final de la novela. Es cierto que existen numerosas afinidades entre la torre y la cartuja, pero en el fondo también hay más de una semejanza de aquélla con los demás espacios de la intimidad. La abundancia de desarrollo textual de un elemento de la novela no debe llevarnos a alterar innecesariamente su nivel anecdótico.

La torre Farnesio (torre que en un primer momento es prisión, no lo olvidemos -cfr. al respecto la primera e imponente visión de la torre a la llegada de la Sanseverina a Parma -Stendhal, 1973: 105-) presenta una curiosa contradicción interna en su esencia que permitirá su transformación de cárcel en espacio de la intimidad. Porque, además de prisión, la torre Farnesio es fundamentalmente uno de los espacios principales de la ensoñación de la vida íntima, tanto para Fabrice como para la duquesa y para Clélia Conti. Así, la duquesa, en su visita a la ciudadela, pasa en lo alto de la torre varias horas de deleite: *le jour de sa visite, la chaleur était accablante à Parme, et là-haut, dans cette position élevée, elle trouva de l'air, ce dont elle fut tellement ravie, qu'elle y passa plusieurs heures* (Stendhal, 1973: 126). El bienestar se acrecienta en el caso de Clélia, al verse interiorizado y libre ya de ser una mera sensación física:

Depuis que son père était gouverneur de la citadelle, Clélia se trouvait heureuse, ou du moins exempte de chagrins, dans son appartement si élevé. Le nombre effroyable de marches qu'il fallait monter pour arriver à ce palais du gouverneur, situé sur l'esplanade de la grosse tour, éloignait les visites ennuyeuses, et Clélia, par cette raison matérielle, jouissait de la liberté du couvent [...]. (Stendhal, 1973: 286)

La torre se convierte para Clélia en un puro gozo de hallarse libre (con la libertad del convento, concepto este que reviste al espacio de la cartuja de un sema del todo insospechado, como veremos) y a solas, en plena *solitude aérienne* (331). La enorme elevación de la torre permite a nuestros héroes un total aislamiento físico del mundo (*nous sommes tous deux seuls ici et si loin du monde* -332-), rodeados de un placentero silencio (*ce vaste silence qui régnait à cette hauteur* -331-), y a partir de ahí llevar una vida interior más pura y perfecta. La altura no tiene ya como función *voir sans être vu*, sino *vivre de la manière la plus intime* (356). Para Fabrice la temida prisión repetidas veces anunciada en la novela, tanto a través de augurios funestos como de prolepsis más o menos explícitas (la prisión en B..., en donde Fabrice recibe ayuda de su carcelera femenina -Stendhal, 1973: 36-37-, o las conversaciones mediante signos con Aniken y su familia -81-, mientras un oficial alemán se mantiene al acecho para encarcelarlo, son buen ejemplo de ello), se convierte desde el primer momento en un espacio de la intimidad, gracias a la aparición del Amor, pero también por la recuperación de uno de los espacio de la infancia, los Alpes (en relación, como el lector recordará, con los lagos): *Des fenêtres de ce petit palais, isolé sur le dos de l'énorme tour comme la bosse d'un chameau, Fabrice découvrait la campagne et les Alpes fort au loin; [...] son oeil ravi apercevait distinctement chacun des sommets de l'immense mur que les Alpes forment au nord de l'Italie* (Stendhal, 1973: 325)<sup>4</sup>.

Durante su estancia en la torre Fabrice descubre *une secrète joie [qui] régnait au fond de son âme* (Stendhal, 1973: 330), una felicidad interior producida por un amor capaz de revelar al prisionero *les douceurs de la prison* (329). Victor Brombert ha mostrado con acierto la dualidad que presenta en la obra de Stendhal el tema de la prisión: por una parte, existe la prisión realista, ejemplo palpable de las tiranías surgidas del Congreso de Viena a las que Stendhal profesó un odio sin límites; por otro lado, la prisión stendhaliana es una cárcel imaginaria, una prisión gozosa en donde sus héroes encuentran por fin la felicidad y el amor (Brombert, 1974: 68)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Benedetto señala la imposibilidad absoluta de ver los Alpes desde Parma (Benedetto, 1950: 354-355). He aquí un nuevo dato para la geografía imaginaria ensoñada por Stendhal.

<sup>5</sup> Sólo esta dualidad puede explicar la reacción divergente de Fabrice. Su miedo a la prisión, recordada constantemente a lo largo del relato, es el temor ante la cárcel realista, mientras que la felicidad sentida al ser encarcelado nos remite a un nuevo espacio, la prisión imaginaria.

La torre Farnesio se convierte tras la visión de Clélia Conti en el patio de la ciudadela en una cárcel de Amor de la que Fabrice ni siquiera piensa en huir, y en cuyo único interior es posible la dicha. Por ese motivo, los planes de huida de su tía provocan el rechazo de Fabrice (*vivre sans vous voir tous les jours serait pour moi un bien autre supplice que cette prison! De la vie je ne fus aussi heureux!... N'est-il pas plaisant de voir que le bonheur m'attendait en prison?* -Stendhal, 1973: 357-). Por ello también, la huida y el alejamiento de su cárcel de Amor llevan a Fabrice a la desesperación (*Fabrice était entièrement changé; dès les premiers moments où il s'était réveillé de son sommeil, en quelque sorte léthargique, après sa fuite, la duchesse s'était aperçue qu'il se passait quelque chose d'extraordinaire [...]: il était au désespoir d'être hors de prison*, 418-419). Y por esta causa, acaba entregándose a las autoridades de Parma para poder reencontrar de esta manera la felicidad perdida (*Lorsqu'après quelques instants elle rouvrit les yeux, son premier regard fut pour Fabrice: elle vit des larmes dans ses yeux; mais ces larmes étaient l'effet de l'extrême bonheur [...]*, 469). Nadie puede pasar incólume por una cárcel de Amor: los nueve meses pasados por Fabrice en la torre Farnesio permitirán, como dice Brombert, el nacimiento de un nuevo ser (Brombert, 1974: 71), un nuevo Fabrice Del Dongo, ajeno a las alegrías inocentes de los espacios de la infancia y abocado a partir de ahora hacia los espacios de la Muerte.

El Amor para Stendhal surge ciertamente de la intimidad, pero también del libre intercambio de dos sujetos; frente al deseo de ver sin ser visto del campanario de Grianta, el nuevo espacio íntimo que es la torre Farnesio precisa de dos agentes, sin lo cual no puede existir amor. Así se expresa Fabrice a este respecto: *Si je parviens seulement à la voir, je suis heureux... Non pas, se dit-il; il faut aussi qu'elle voie que je la vois* (Stendhal, 1973: 336). Por esta razón, los dos agujeros para los ojos que Fabrice realiza en la tela en el campanario (cfr. Stendhal, 1973: 178) resultan en este instante insuficientes; los dos agujeros se verán sustituidos por un trozo lo bastante grande de madera: *Il voulait enlever à l'abat-jour colossal un morceau de planche grand comme la main, que l'on pourrait remettre à volonté et qui lui permettrait de voir et d'être vu [...]* (Stendhal, 1973: 340). La mirada correspondida, principal nexo capaz de unir a los seres que se aman y que, en el fondo, no es más que una metáfora del acto amoroso compartido (acto amoroso que se convierte en explícitamente sexual al final del episodio de la torre Farnesio: *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 -*



Stendhal, 1973: 472), se transforma en uno de los elementos básicos de la ensoñación amorosa stendhaliana, acompañada siempre de la necesaria y natural intimidad. La mujer, como indica Richard, deja de ser un objeto amoroso para transformarse en sujeto libre y actuante:

Le regard échangé [...] est le signe le plus éclatant de la communication rétablie, de la solitude vaincue. [...] L'intimité est le milieu communiquant où l'amour effectue implicitement ses échanges. Le bonheur stendhalien y fleurit dans l'égalité silencieuse et le respect naturel de l'autre. Aux yeux de l'homme [...] la femme n'est ni objet, ni même altérité, mais sujet libre [...]. (Richard, 1954: 60-61)

La mirada y la intimidad se ven completadas por un tercer elemento de vital importancia en el imaginario amoroso de Stendhal (aunque, a primera vista, contradictorio con lo que acabamos de examinar), la oscuridad, sin la cual no es posible la creación de un espacio íntimo. La falta de luz se percibe como indispensable para el cambio interno que sufre Fabrice: el *voyeur* que contempla desde el campanario de Grianta la procesión bajo un *soleil éclatant* (cfr. Stendhal, 1973: 175; sol que sólo afecta al objeto contemplado, ya que el sujeto permanece protegido por la oscuridad del campanario) dejará paso al amante. La mirada en la oscuridad difiere de la mirada alienante del espía, de la misma forma que el *voyeur*, en palabras de Gilbert Durand, es lo contrario del amante (Durand, 1961: 202). La ausencia de cualquiera de estos tres elementos (la mirada correspondida como metáfora del acto amoroso, la intimidad y la oscuridad) frustrará, como veremos seguidamente, el surgimiento del espacio del Amor.

La torre Farnesio no consigue perdurar, a pesar de todo, como espacio del Amor. La definitiva liberación de Fabrice provoca la pérdida de este espacio predilecto de la novela, y, en consecuencia, la búsqueda de nuevos espacios amorosos que sustituyan al espacio perdido. Tres son los espacios previos al encuentro amoroso definitivo, y los tres resultan ser espacios frustrados del Amor, al no darse en su interior las condiciones necesarias para la unión entre los amantes. El primero de ellos es el *palacio de la Princesa*, en donde con motivo de una fiesta se encuentran Fabrice y Clélia. Todo es propicio al resurgimiento del Amor: la música de Cimarosa y de Mozart, los dos versos del soneto de Petrarca recitados en voz baja por Fabrice, el intercambio de miradas (*alors il se trouva précisément en face de Clélia, et se livra plusieurs fois au bonheur de la contempler. [...] Plusieurs fois, elle oublia ce qu'elle devait à son voeu: dans son désir de deviner ce qui se passait dans le coeur de Fabrice, elle fixait les yeux sur lui* -Stendhal, 1973: 502). El resultado de este primer encuentro tras la

pérdida de la torre es el final del retiro de Fabrice y su retorno a la vida social; no obstante, este espacio amoroso resulta insuficiente ante la falta de intimidad del encuentro.

Al palacio de la Princesa le seguirá la *iglesia de la Visitación*. Desde su interior, Fabrice espía la llegada de Clélia a su casa en el palacio Contarini a través de una *petite fenêtre grillée* (517) semejante a la de la torre Farnesio (cfr. Stendhal, 1973: 327). La intimidad del lugar, gracias a la oscuridad que rodea a Fabrice, es perfecta. Sin embargo, en esta ocasión, el encuentro amoroso se ve frustrado por la ausencia de correspondencia en la mirada: Fabrice vuelve a su estado de *voyeur*, de espía, con lo que pierde su condición de amante, al ser ambas condiciones, como ya hemos visto, contradictorias. En este espacio podemos hallar un segundo encuentro de naturaleza bien distinta: Clélia, convencida por el repulsivo Gonzo, asiste a uno de los sermones de Fabrice; de nuevo, a semejanza del encuentro en el palacio de la Princesa, se produce un intercambio de miradas que hará cambiar el parecer de Clélia (*elle regarde comme un crime atroce d'avoir pu passer quatorze mois sans le voir*, 530), y que realiza la función de bisagra previa al restablecimiento definitivo de la relación amorosa. Y, una vez más, la ausencia de intimidad (la luz espectacular de la iglesia contribuye de un modo sobresaliente a la expulsión de la intimidad; cfr. Stendhal, 1973: 515) impedirá que la iglesia se convierta en verdadero espacio del Amor triunfante.

El tercer y último espacio del Amor frustrado es la *loge de théâtre* desde la cual Fabrice vigila los movimientos de Clélia Conti. Como en el primer encuentro en la iglesia de la Visitación, la intimidad se cumple con creces (*Fabrice gagne sa loge au théâtre [...] quand rien n'était encore allumé*, 515), pero, nuevamente, la ausencia de mirada de Clélia malogra este intento de encuentro amoroso.

El último espacio íntimo del Amor, aquél en el que se agota definitivamente el encuentro amoroso, dando paso así a los espacios de la Muerte, es el *palacio Contarini*. La correspondencia entre el palacio y la torre Farnesio nos es presentada por Stendhal de forma clara y explícita, con motivo del primer encuentro vinculado al palacio: *Une fois, Clélia s'étant mise à la fenêtre à l'étourdie, pour voir passer une procession, se retira à l'instant, et comme frappée de terreur; elle avait aperçu Fabrice, vêtu en noir, mais comme un ouvrier fort pauvre, qui la regardait d'une des fenêtres de ce taudis qui avait des vitres de papier huilé, comme sa chambre à la tour Farnèse* (Stendhal, 1973: 485; la procesión a la que asiste Clélia hace pensar también en la que presencié Fabrice desde lo alto del campanario de

Grianta). En la morfología de este último espacio amoroso existen dos elementos que, aunque ya aparecidos en otros espacios de la novela, se ven en este caso magnificados: la oscuridad total y la presencia del jardín.

El jardín, y en especial el jardín de naranjos, juega un papel vital en el encuentro amoroso stendhaliano. Stirling Haig ha estudiado en detalle la presencia de los naranjos en *La Chartreuse*, llegando a la conclusión de que su sola manifestación consigue delatar el nacimiento del amor (Haig, 1971: 28). En efecto, cada una de las apariciones del jardín de naranjos se halla ligada de una u otra forma a la emergencia íntima del yo enamorado: en el baile en el salón del conde Zurla, Clélia se aparta de la molesta multitud para mejor poder pensar en Fabrice en dirección de una ventana que da a un jardín de naranjos (Stendhal, 1973: 289); el recuerdo de este jardín hace que Clélia lleve a la ciudadela unos naranjos que son colocados bajo la ventana de Fabrice (334); el mismo conde Mosca se reúne en secreto con la duquesa en su jardín privado, en donde el conde halla una *appareance d'intimité* (386). Pero de todos los jardines el más importante, al menos por su desarrollo textual, es el del palacio Contarini. Allí, Clélia se consuela de sus desdichas hasta que Fabrice logra introducirse en él; a partir de ese momento, el jardín se transforma en metonimia del amado, de tal manera que Clélia se niega a mirarlo como si de Fabrice se trata: *elle se faisait même scrupule d'y jeter un regard* (510). Es precisamente a través del jardín por donde entra Fabrice en la última reconciliación que restablece finalmente la relación amorosa: desde una *fenêtre fortement grillée* (de nuevo la reja aparece en la ensoñación stendhaliana de la intimidad amorosa) y rodeada de una *obscurité [...] profonde*, Clélia invita a Fabrice a entrar en su habitación (*Entre ici, ami de mon coeur* -Stendhal, 1973: 530).

El segundo elemento, la oscuridad, ya ha aparecido con frecuencia en relación con otros espacios de la intimidad, si bien en este caso su aparición se produce en sumo grado. La promesa hecha a la Virgen por Clélia de no volver a ver nunca más a Fabrice propicia la emergencia absoluta de la oscuridad: *elle ne le recevait que de nuit, et jamais il n'y avait de lumières dans l'appartement* (Stendhal, 1973: 531). De este modo, el final de *La Chartreuse de Parme* llega a convertirse, en opinión de Gilbert Durand, en un auténtico intertexto de la historia de *Amor y Psiquis*<sup>6</sup>, en

---

<sup>6</sup> Recordemos brevemente cuál es la historia de Amor y Psiquis, contada por Apuleyo en los libros IV, V y VI de *El asno de oro*. La joven Psiquis mantiene relaciones sexuales en total oscuridad con un extraño muchacho del que nada sabe, pero al que ama, bajo la advertencia del peligro que supondría para ambos la visión de su rostro. Una noche, mal aconsejada

donde el culto al amor nocturno estalla en toda su magnitud. Poco importa a estas alturas del relato que la dimensión alcanzada por la oscuridad al final de la novela impida la tan fructífera relación establecida en la torre Farnesio a través de la mirada. La mirada, metáfora, como vimos, del acto amoroso, acaba siendo sustituida por aquél elemento que metaforizaba: la explícita relación sexual, cuyo fruto último será Sandrino, hace finalmente innecesaria la presencia del intercambio de miradas.

Cuando el espacio del Amor se apaga, se abre paso el espacio de la Muerte, como una conclusión lógica e inevitable. Ya en los momentos de máxima intensidad del espacio del Amor, dentro de la torre Farnesio, Fabrice expresa a Clélia Conti en repetidas ocasiones su deseo de morir junto a ella: *Je ne veux pas me sauver; je veux mourir ici!* (Stendhal, 1973: 368); *Mourir près de ce qu'on aime! [...] j'aurai trouvé mon paradis sur la terre* (422); *ma Clélia, je bénis ma mort puisqu'elle a été l'occasion de mon bonheur* (473). La relación Amor-Muerte no es nueva en la Historia literaria occidental, sino que más bien parece situarse de lleno en toda una tradición cuyo germen más lejano sería el relato de los amores y posterior muerte de Tristán e Isolda. Para Javier Del Prado, *La Chartreuse de Parme* sería precisamente el último gran ejemplo literario de esta relación: La Cartuja de Parma *se nos presenta así, en la tradición occidental, como la última novela de lo que se ha dado en llamar la Liebestod -el amor para la muerte- iniciada con Tristán e Iseo* (Del Prado, 1994: 858).

Llegamos de esta forma, por fin, al último término de nuestro recorrido: los espacios íntimos de la Muerte, cuyo principal y casi único representante es la propia cartuja. Existen ciertamente otros muchos espacios religiosos vinculados de un modo más o menos directo con la cartuja, pero ninguno de ellos, salvo, tal vez, el convento en el que se refugia Clélia tras la muerte de Sandrino, tiene una relación inmediata con el espacio de la Muerte. Todos ellos presentan, no obstante, un mismo carácter protector e íntimo. Así, en su refugio en el palacio del gobernador en la torre Farnesio, Clélia compara su vida alejada del mundo de abajo con la vida en el convento: *Clélia [...] jouissait de la liberté du couvent; c'était presque là*

---

por una envidiosa mujer que hace creer a la joven que su amante es un monstruo, Psiquis ilumina a su amado mientras duerme. Descubre entonces, llena de felicidad, la belleza del que no es sino el dios Amor. Una gota de aceite hirviendo cae sobre el cuerpo del dios que, despertado por el dolor de la quemadura, huye abandonando a la desconsolada Psiquis. Sólo después de un viaje iniciático repleto de peligros conseguirá Psiquis recuperar el amor del dios.

*tout l'idéal de bonheur que, dans un temps, elle avait songé à demander à la vie religieuse* (Stendhal, 1973: 286). Un sentimiento semejante acompaña la entrada de Fabrice Del Dongo en la iglesia de Saint-Pétrone, en donde Fabrice se refugia temporalmente tras su duelo con Giletti:

En arrivant à Bologne, Fabrice, se sentant très fatigué, et n'osant, sans passeport, se présenter dans une auberge, était entré dans l'immense église de Saint-Pétrone. Il y trouva une fraîcheur délicieuse; bientôt il se sentit tout ranimé. [...] Il se jeta à genoux, et remercia Dieu, avec effusion de la protection évidente dont il était entouré depuis qu'il avait eu le malheur de tuer Giletti. [...]

Fabrice passa plus d'une heure dans cet extrême attendrissement, en présence de l'immense bonté de Dieu. (Stendhal, 1973: 217-218)

De esta forma, los espacios religiosos parecen cumplir plenamente todas las condiciones básicas de los espacios íntimos: la soledad, el refugio, la felicidad, la ternura, la efusión sentimental, cualidades todas que, en definitiva, permiten la eclosión del yo. Por este motivo, la cartuja, refugio final de Fabrice previo a su muerte, reúne en sí todos los rasgos del espacio íntimo, puesto que de un espacio religioso se trata, sin dejar de ser por ello también espacio de Muerte. En palabras de Lampedusa, la cartuja se nos muestra *ora como tumba, ora como asilo de apacible voluptuosidad* (Lampedusa, 1989: 88), e incluso ambas cosas simultáneamente.

Esta unión de refugio y muerte es posible porque, para Stendhal, la Muerte ni tiene un significado negativo ni se ve asociada jamás a ningún tipo de malestar o de angustia; la Muerte stendhaliana no es más que, como dice Richard, la forma última de la separación: *la mort n'a rien d'effrayant chez Stendhal, [...] elle ne s'accompagne jamais des révoltes du corps ni des angoisses de la conscience. [...] La mort lui est la forme ultime du détachement et pour ainsi dire l'envol définitif* (Richard, 1973: 72). El signo de la Muerte llega a verse, con gran frecuencia, invertido, hasta tal punto que lo que en otros autores es causa de horror y morbosidad en Stendhal adquiere un impulso ascendente y positivo. Sólo así puede explicarse la inclusión que hace Stendhal del espacio de la Muerte entre los espacios íntimos. Veamos lo que dice Dédéyan en referencia al impulso ascendente de la Muerte: *Le mouvement de la mort n'est pas descendant, il est ascendant; il conduit non point à l'avilissement, mais à l'apothéose; la mort n'est plus une défaite de l'amour, mais une victoire* (Dédéyan, 1973, t. I: 240). El Amor, el más importante de los espacios íntimos stendhalianos, acaba en la Muerte al alcanzar un punto culminante de felicidad en que ya no puede ser ni vivido ni contado. La consumación del Amor en la

Muerte supone, así pues, un remanso de serena tranquilidad tras las explosiones de júbilo del espacio amoroso, la conclusión definitiva buscada por el yo en la intimidad. Se establece, de este modo, una necesaria simultaneidad entre el final radiante del héroe y el final del relato. Mourot ha mostrado con rigor esta relación precisa que se establece en la obra de Stendhal entre la muerte feliz y el fin de la narración: *Le thème de la mort [...] vient comme un apaisement, comme un conclusion heureuse d'une narration remplie de tumultes, de passions intenses et inquiètes, de souffrances pudiques [...]: c'est sur ce thème toujours dépourvu de morbidité, que le roman trouve sa clôture [...]* (Mourot, 1973: 191-192). El final de la novela coincide, por lo tanto, con la imposibilidad de relatar la felicidad, de contar aquello que es inefable. Jean Pierre Richard ha explicado perfectamente la naturaleza de esta impotencia stendhaliana: *le bonheur se vit ou se revit, mais il ne peut se raconter; la violence même de son rapt empêche de le regarder et de le connaître* (Richard, 1954: 19). Y, a este respecto, nada mejor que dejar la palabra al mismo Stendhal, para que nos muestre con mayor claridad su imposibilidad de referir la felicidad que le produjo su primera llegada a Milán con el ejército napoleónico:

Quel parti prendre? Comment peindre le bonheur fou? [...]  
 Ma foi, je ne puis continuer, le sujet surpasse le disant. [...]  
 Comment peindre l'excessif bonheur que tout me donnait? C'est impossible pour moi. [...]  
 On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail. (Stendhal, 1982: 957-959)

La conclusión a mi análisis se ve, de esta manera, definitivamente perfilada: la cartuja que da nombre a la novela de Stendhal no es sino el punto de llegada lógico de toda la dinámica interior de Fabrice Del Dongo. Del mismo modo que los espacios del Amor se abren paso entre los espacios de la infancia, arrebatándoles su protagonismo, aquéllos desembocan en el espacio de la Muerte, única conclusión válida en la búsqueda de la intimidad del héroe stendhaliano. Al mismo tiempo, la cartuja consigue convertirse en metonimia de todos los espacios metonímicos del yo de Fabrice (entendiendo por espacios metonímicos del yo a todos los espacios íntimos), al aunar en sí la totalidad de los rasgos que sirvieron para determinar los demás espacios de la intimidad: el refugio, la soledad, la oscuridad, el silencio, la dicha, el aislamiento se reúnen en un solo espacio para darle un

espesor concluyente<sup>7</sup>. De esta forma, el enigmático título de *La Chartreuse de Parme* parece adquirir una justificación finalmente satisfactoria.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* ADAM, A. (1973). Introduction et notes à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. París: Classiques Garnier.
- \* BENEDETTO, L.F. (1950). *La Parma di Stendhal*. Florencia: Sansoni.
- \* BROMBERT, V. (1974). "Stendhal et les «douceurs de la prison»" in *La prison romantique. Essai sur l'imaginaire*. París: José Corti, pp. 67-92.
- \* CROUZET, M. (1985). *Nature et Société chez Stendhal*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- \* DEDEYAN, Ch. (1963). *L'Italie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. París: Sedes.
- \* DEL PRADO, J. (1994). "El Realismo romántico" in *Historia de la Literatura francesa*, obra colectiva bajo la dirección de... Madrid: Cátedra, pp. 810-858.
- \* DURAND, G. (1961). *Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme*. París: José Corti.
- \* GILMAN, S. (1967) "The Tower as Emblem. Chapters VIII, IX, XIX and XX of the *Chartreuse de Parme*" in *Analecta Romanica*, Heft 22, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.

---

<sup>7</sup> Incluso la altura, que en un primer instante da la impresión de estar ausente de entre los rasgos sénicos de la cartuja, surge para completar la metonimia si aceptamos la nada inverosímil hipótesis apuntada por gran parte de la crítica. Según esta hipótesis, Stendhal tenía en mente, a la hora de crear la imagen simbólica de la cartuja, la *Grande-Chartreuse* del Delfinado, situada en las proximidades de Grenoble, en pleno *Massif de la Chartreuse*, una de las primeras estribaciones de los Alpes.

- \* HAIG, S. (15 oct. 1971). "Sur les orangers de *La Chartreuse de Parme*", *Stendhal-Club*, vol. XIV, n° 53, pp. 27-30.
- \* LAMPEDUSA, G.T. di (1989). *Stendhal*, versión de Antonio Colinas. Madrid: Trieste.
- \* LEVIN, H. (Avril-Juin 1938). "La citadelle de Parme: Stendhal et Benvenuto Cellini", *Revue de Littérature Comparée*, vol. XVIII, n° 2, pp. 346-350.
- \* MOINET, G.M. (1984). "A propos d'un thème romantique: la prison dans *La Chartreuse de Parme*" in *Stendhal et le Romantisme*. Actes du XVème Congrès International Stendhalien (Mayence 1982). Aran: Ed. du Grand-Chêne, pp. 335-348.
- \* MORRIS, H. (1968). *The Masked Citadel. The Significance of the Title of Stendhal's La Chartreuse de Parme*. Berkeley y Los Angeles: University of California.
- \* MOUROT, J. (1987). *Stendhal et le roman*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy "Collection Phares".
- \* RICHARD, J.-P. (1954). *Littérature et sensation*. París: Seuil.
- \* STENDHAL (1973). *La Chartreuse de Parme*. Édition de A. Adam. París: Classiques Garnier.
- \* STENDHAL (1982). *Vie de Henry Brulard* in *Oeuvres intimes*, vol. 2. París: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".