

ITALO CALVINO

LA CARTUJA, UNA GRAN NOVELA ITALIANA

Traducción de Alberto Ruy Sánchez

Cuántos jóvenes recibirán el impacto de un rayo al leer las primeras páginas de *La Cartuja de Parma*, sentirán por ese libro un amor a primera vista y se convencerán, súbitamente, de que la más bella novela del mundo sólo puede ser ésta. Reconocerán en ella la novela que siempre habían querido leer y tendrán que compararla con todas las que leerán después. Eso sucede sobre todo en los primeros capítulos; después, uno está ante una novela diferente, ante varias novelas diferentes que nos obligan a tener otras actitudes. Pero el entusiasmo del comienzo continúa.

Eso me pasó al abrirla, como a muchos de todas las generaciones que ha habido desde hace un siglo (*La Cartuja de Parma* fue publicada en 1839, pero hay que tomar en cuenta los cuarenta años que se perdieron antes de que Stendhal fuera comprendido, como él lo había previsto con una precisión extraordinaria. Y sin embargo, de todos sus libros éste es el que más éxito tuvo: cuando se publicó, Balzac escribió sobre él un artículo entusiasta de setenta y dos páginas). En cuanto a saber si el milagro seguirá repitiéndose y por cuánto tiempo, es imposible decirlo. Las causas de la fascinación que un libro ejerce (su poder de seducción, que es diferente a su valor absoluto), están hechas de una gran variedad de elementos imponderables. Si ahora retomo, una vez más, *La Cartuja*, me sucede como en todas las lecturas que he hecho de ella, en épocas diferentes, a través de todos mis cambios de gusto y de horizonte: el vuelo de su música, ese *allegro con brio*, vuelve a cautivarme desde aquellos primeros capítulos sobre una ciudad de Milán napoleónica, cuya historia sigue el ritmo de vivencias individuales y cañonazos que avanzan al mismo paso. Hay un clima esencial de aventura al que se entra con Fabricio, que tiene dieciséis años y nos lleva al húmedo campo de batalla de Waterloo, entre carretas de víveres y caballos fugitivos. Esa es la verdadera aventura novelesca, teñida de peligro y de invulnerabilidad, con una fuerte dosis de candor. Los cadáveres con los ojos desorbitados y los brazos rígidos son los primeros cadáveres verdaderos con los que la literatura de guerra intentó explicar lo que es una guerra. La atmósfera femenina, amorosa, que comienza a circular desde las primeras páginas, hecha de ansiedad protectora y de celosas intrigas, revela ya el verdadero tema de la novela y acompañará a Fabricio hasta el final (una atmósfera que a la larga no dejará de producir una impresión opresiva).

¿Es el hecho de pertenecer a una generación que vivió guerras y cataclismos políticos lo que ha hecho de mí, para siempre, un lector de *La Cartuja*? Pero sucede más bien que en los recuerdos personales, infinitamente menos libres y menos serenos, dominan las disonancias y los chirridos, no esa música que nos transporta. Tal vez la verdad sea lo contrario: nos consideramos hijos de una época porque proyectamos las aventuras stendhalianas sobre nuestra propia experiencia, para transfigurarla como hacía Don Quijote.

He dicho que *La Cartuja* es varias novelas puestas juntas y me he detenido en el principio: crónica histórica y crónica de sociedad, aventura picaresca. Luego se entra al cuerpo de la novela, es decir, al mundo de la pequeña corte del príncipe Ranuce, Ernesto IV (la Parma apócrifa que históricamente puede ser identificada con Módena, y es reivindicada con pasión por algunos de sus habitantes —como el escritor Antonio Delfini— mientras otros permanecen fieles a Parma como a un mito personal sublimado —como el parmense Gino Magnani). Aquí la novela se hace teatro, espacio cerrado, tablero de un juego en el que participa un número limitado de personajes, lugar gris e inmóvil en el que se desarrolla una cadena de pasiones que no pueden coincidir entre ellas: el conde Mosca, hombre de poder, esclavo de amor de Gina Sanseverina, quien obtiene de él lo que quiere y que no ve sino a través de los ojos de su sobrino Fabricio. Este se ama a sí mismo sobre todas las cosas, tiene algunas aventuras pero, finalmente, concentra todas las fuerzas que gravitan sobre él desviviéndose por la angelical y pensativa Clelia.

Todo eso en el mundo mequino de las intrigas políticas y mundanas de la corte, entre un príncipe obsesionado por el miedo —porque ha hecho que ahorquen a dos patriotas— y el fiscal Rassi, que encarna tal vez por primera vez en una

novela a la mediocridad burocrática con todo lo que ésta puede tener de atroz. Aquí, según las intenciones de Stendhal, se desarrolla el conflicto entre una imagen de la Europa retrógrada de Metternich y el carácter absoluto de esos amores incontinentes, último refugio de los ideales generosos de una época vencida.

Es el núcleo dramático de un melodrama —y la ópera había sido, en efecto, la primera clave utilizada por el melómano Stendhal para entender Italia. Pero en *La Cartuja* por fortuna el clima no es de ópera trágica, como lo descubrió Paul Valéry, sino de opereta. La tiranía es siniestra, pero torpe y tímida (en Módena las cosas hubieran sido mucho más graves), y las pasiones son definitivas, pero funcionan de una manera muy simple. Un solo personaje, el conde Mosca, está dotado de una verdadera complejidad psicológica, hecha de cálculo pero también de desesperación, de positividad pero también de un sentimiento de negación.

Pero su aspecto de "novela de corte" no se detiene ahí. A la transfiguración novelesca de la Italia santiguada de la Restauración se le sobrepone la trama de una crónica del Renacimiento, de aquellas que Stendhal fue a desempolvar en las bibliotecas para sacar de ellas los relatos que intituló precisamente *Crónicas italianas*. Esta crónica trata de la vida de Alejandro Farnese, quien después de haber sido amado y protegido por una de sus tías, noble dama galante e intrigosa, hizo una espléndida carrera eclesiástica enterrando una juventud aventurera y libertina (había matado a uno de sus rivales y por eso había sido encarcelado en el Castillo del Santo Angel). Finalmente se convirtió en Papa con el nombre de Paulo III. ¿Qué viene a hacer esta historia ensangrentada de la Roma del siglo XV con Fabricio y su sociedad hipócrita, llena de escrupulos y culpabilidades? Nada en realidad y, sin embargo, el proyecto de Stendhal se inició con mucha fortuna a partir de esa transposición de la vida de Farnese a la época contemporánea, mostrando una continuidad italiana de la energía vital y de la espontaneidad pasional (en la que él siempre creyó, aunque también supo ver en los italianos características más sutiles: falta de confianza, ansiedad, circunspección).

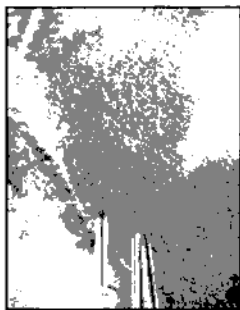
Cualquiera que haya sido su primera fuente de inspiración, la abertura de la novela estaba dotada de un impulso tan autónomo que hubiera podido continuar su propio ímpetu, olvidando la crónica del Renacimiento. Sin embargo, Stendhal nos la recuerda a ratos, considerando la vida de Farnese como un esbozo de la vida de Fabricio. La consecuencia más evidente es que en cuanto Fabricio abandona el uniforme napoleónico, entra al seminario y hace sus votos. Durante el resto de la novela debemos imaginarlo vestido de Monseñor, algo seguramente incómodo para él pero también para nosotros, ya que nos vemos obligados a hacer un esfuerzo para situar las dos imágenes juntas porque la condición eclesiástica es exterior al comportamiento del personaje y no pesa sobre su mente. Algunos años antes, otro héroe stendhaliano, también un joven apasionado por la gloria de Napoleón, decidió vestir la sotana porque la Restauración había prohibido la carrera de las armas para quien no fuera de familia noble. Pero en *El rojo y el negro* ese motivo, el de la vocación contrariada de Julien Sorel, es el tema central de la novela y es una situación mucho más profunda y dramática que la de Fabricio Del Dongo. Fabri-



cio no es Julien en la medida en que no está dotado de su complejidad psicológica; pero tampoco es Alejandro Farnese, destinado a convertirse en Papa y de esa manera en héroe emblemático de una historia que puede ser entendida como escandalosa revelación anticlerical, o como leyenda de una redención ejemplar. ¿Y quién es Fabricio? Más allá de los hábitos que viste y de las intrigas en las que se deja implicar, Fabricio es alguien que trata de leer los signos de su destino siguiendo la ciencia que le fue enseñada por el abate astrólogo Blanes, su verdadero maestro. Se pregunta sobre el futuro y el pasado (¿fue su batalla ese Waterloo?), pero toda su realidad se sitúa en el presente, instante tras instante. De la misma manera que lo hace Fabricio, toda *La Cartuja* supera las contradicciones de su conformación plural y heterogénea gracias a su movimiento incesante. Y cuando Fabricio cae en prisión, una nueva novela se abre dentro de la novela, el relato carcelario, el de la torre y el amor por Clelia. Un relato diferente al resto de la novela y todavía más difícil de definir.

No hay condición humana más angustiante que la de un ser encarcelado, pero Stendhal es tan reactivo a la angustia que, incluso si debe representar el aislamiento en la celda de una torre (después de un arresto misterioso e inquietante), los estados de ánimo que expresa son siempre extrovertidos y llenos de esperanza. "Cómo es posible que yo, habiendo tenido tanto miedo de la prisión, estoy en ella y no recuerdo haberme sentido triste". No recuerdo haberme sentido triste. Ninguna refutación de autocompasión romántica fue pronunciada nunca con tanto candor y salud.

Esa torre Farnese, que nunca existió en Parma ni en Módena, tiene una forma precisa, compuesta por dos torres, una más delgada construida sobre la punta de la más gruesa



(y además una casa en la explanada, con una pejarera encima, donde se asoma entre los pájaros la joven Clelia). Es uno de los lugares encantados de la novela, a propósito del cual se ha evocado al Ariosto y a Tasso, y seguramente es un símbolo: eso es tan cierto que, como sucede con los verdaderos símbolos, uno no puede decidir lo que efectivamente simboliza. El aislamiento en la propia interioridad, es evidente, pero también y con más razón, la salida de sí mismo, la comunicación amorosa. Fabricio no había sido tan expansivo y locuaz como cuando estaba en medio de esos sistemas, improbables e infinitamente complicados, de telegrafía sin hilos con los que logra comunicarse con Clelia y con su benéfica tía Sanseverina.

La torre es el lugar donde nace el primer amor romántico de Fabricio por la inaccesible Clelia, hija de su carcelero; pero también es la jaula dorada del amor de la Sanseverina, que tiene desde siempre a Fabricio como prisionero. Es tan cierto que cuando surge la torre en la novela (capítulo XVIII), hay también la historia de un joven Farnese encarcelado porque se hizo amante de su suegra: ahí está el núcleo mítico de las novelas de Stendhal, la "hipergamia" o amor por mujeres de más edad o de una situación social más elevada (Julien y Madame de Renal, Lucien y Madame de Chasteller, Fabricio y Gina Sanseverina).

La torre es también la altura, el poder de ver a lo lejos: el increíble panorama que Fabricio domina desde allí arriba incluye la cadena de los Alpes, desde Niza a Treviso, y todo el curso del Po, del Monte Viso hasta Ferrara. Pero no sólo ve eso: también ve su propia vida, la de los otros y la red de relaciones entrelazadas que constituyen un destino. Así como la mirada abarca desde lo alto de la torre todo el norte de Italia, desde lo alto de esta novela escrita en 1839 se mira

el futuro de la historia de Italia: el príncipe de Parma, Ranuce Ernesto IV, es un tirano absoluto y al mismo tiempo un Carlos Alberto de Savoya, que prevee el desarrollo futuro del *Risorgimento* y cultiva en el fondo de su corazón la esperanza de ser algún día el rey constitucional de Italia.

La interpretación histórica y política de *La Cartuja* ha sido una opción fácil y casi obligada desde Balzac (que definió a esta novela como el *Príncipe* de un nuevo Maquiavelo), como también ha sido fácil y obligado demostrar que es superficial la pretensión stendhaliana de exaltar los ideales de libertad y de progreso reprimidos por la Restauración. Pero precisamente la ligereza de Stendhal nos puede dar una lección histórica y política que no se debe subestimar, cuando nos muestra con cuánta facilidad los ex jacobinos o los bonapartistas se convierten (o siguen siendo) miembros importantes y muy celosos del *establishment* legitimista. Ya se ha visto y vuelto a ver muchas veces que tantas tomas de posición y tantas acciones, incluso llenas de riesgos, que parecen provocadas por convicciones absolutas, han demostrado luego ser vacías y no tener ningún respaldo; pero lo maravilloso de *La Cartuja* es que eso es constatao sin hacer escándalo, como algo que es evidente.

Lo que hace de *La Cartuja de Parma* "una gran novela italiana" es su sentido de la política como calculado acomodo y como nueva distribución planeada de funciones; con el príncipe, por ejemplo, que mientras persigue a los jacobinos se preocupa por establecer con ellos vínculos futuros que le permitan ponerse a la cabeza del inminente movimiento de unidad nacional; con el conde Mosca, que de oficial de Napoleón pasó a ser ministro reaccionario y jefe del partido ultra, dispuesto a apoyar a un grupo de ultras extremistas tan sólo para poder dar una muestra pública de moderación al tomar distancia de ellos, y todo sin que su esencia interna se vea implicada.

A medida que avanzamos en la novela vemos que se aleja la otra imagen stendhaliana de Italia, como el país de los sentimientos generosos y la espontaneidad siempre viva, el lugar de felicidad que se abría al joven oficial francés Stendhal cuando llegó a Milán. En la *Vida de Henry Brulard*, cuando Stendhal llega al momento en el que va a describir ese instante, esa felicidad, interrumpe el relato y escribe: "siempre se fracasa cuando se quiere hablar de lo que se ama". Esta frase fue el título y el tema del último ensayo escrito por Roland Barthes (que iba a leer en el congreso stendhaliano de Milán en 1980, pero mientras lo escribía se produjo el accidente de tránsito que le costó la vida). En las páginas que subsistieron, Barthes observa que en sus obras autobiográficas Stendhal menciona varias veces la felicidad que sintió en Italia durante sus viajes de juventud pero jamás logra representarla enteramente. "Sin embargo, veinte años más tarde, gracias a una especie de efecto retardado que forma parte de la lógica perversa del amor, Stendhal escribió sobre Italia páginas triunfales que, ésas sí, llenan de júbilo al lector (que soy yo, pero no creo ser el único); me llenan de una irradiación que su diario decía pero no comunicaba. Esas páginas admirables son las del principio de *La Cartuja de Parma*. En ellas hay una especie de acuerdo milagroso entre la masa de felicidad y de placer que irrumpió en Milán al llegar los franceses y mi propio goce de la lectura: por fin, la felicidad relatada coincide con la felicidad que el relato produce" •