



STENDHAL

Los Cenci

y otras crónicas italianas

Traducción de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz

Introducción de Francisco Rico



IMPEDIMENTA

Los Cenci

y otras crónicas italianas



Stendhal

Traducción del francés a cargo
de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz

Introducción de Francisco Rico



INTRODUCCIÓN



LAS CRÓNICAS DE LA EMOCIÓN: LO NOVELESCO DE LAS IDEAS Y LA REALIDAD DE LOS HECHOS *por Francisco Rico*

¿Es demasiado fácil decir que Henry Beyle fue clasicista de doctrina y romántico de corazón? ¿Lo arreglaríamos si propusiéramos que fue más bien clasicista de corazón y romántico de doctrina? A Lope de Vega y los mejores dramaturgos del Siglo de Oro, a quienes califica de «románticos», los admira porque tienen «la audacia de pintar unos corazones españoles», «sin preocuparse en absoluto por imitar lo que antaño daba por bueno un pueblo tan diferente del que les rodea». Por otro lado, tratando de la pintura italiana del Renacimiento, defendía la doctrina de «le beau idéal», la fe en un estilizado tipo de belleza a la antigua como punto de referencia y terreno de entendimiento para creadores y espectadores. Es la teoría clásica: el artista tiene que imitar no la naturaleza, sino las obras de arte que mejor han imitado la naturaleza.

Conciliar esas distintas almas suyas supuso para Stendhal un largo camino, que se inscribe a su vez reveladoramente en un recorrido milenario de la literatura europea. El aprendizaje para sus grandes novelas lo cursó en las piezas que aquí se publican, aparecidas primero en la *Revue des Deux Mondes*, entre 1837 y 1838. En concreto, *Vittoria Accoramboni* planeó en un cierto momento escribirla a la manera y con las dimensiones del *Rojo y negro* («I thought in March 1833 of making of this story as of that of Julien»,

anotó una vez). Sólo más de un siglo después esos tres relatos se reunieron con otros afines en un volumen que sigue circulando bajo el título de *Crónicas italianas*.

Título postizo pero justo, y de especial interés cuando se contempla con una amplia perspectiva histórica. En efecto, las *Crónicas* son básicamente reescrituras (cuando no plagios o pastiches) de otras tantas *relaciones de sucesos* — más o menos fantaseados, pero reales— que corrían en la Italia del siglo XVI: humildes impresos de tres pliegos en cuarto, o copias manuscritas, que hoy definiríamos como reportajes escandalosos y que, como fuera, cumplían análoga función que el periodismo sensacionalista de nuestros días. Stendhal coleccionó y leyó esas relaciones con una mezcla de fascinación y malestar, y ellas le dieron la ocasión de meditar sobre el ir y venir entre «lo novelesco de las ideas» (más claro en francés: «le romanesque») y «la realidad de los hechos». Pero, en la amplia perspectiva aludida, es esencial notar que la experiencia novelística de Stendhal parte de unos textos que no eran novelas.

El realismo de que Stendhal es arquetipo nació al margen de la «poesía» (durante siglos se llamó así a la literatura) y como una subversión casi ontológica: en vez de las categorías que durante milenios habían gobernado todas las especies de la ficción —de la ficción precisamente como modo de ser distinto de la vida real—, pretendía hacer suyas las mismas categorías que la vida real. No era una reacción frente a la literatura convencional (según repiten los manuales), sino la encarnación de otro paradigma, ajeno en principio a la «poesía».

Es, por ejemplo, una seria distorsión publicar bajo el nombre de Daniel Defoe *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders* o el *Diario del año de la peste*. En 1719, el Robinson no aparecía como «fiction», sino como «history of fact», y, dato todavía más importante, nunca en su época se imprimió con mención alguna del polígrafo londinense. Ni hubiera sido admisible que lo hiciera, porque la portada declaraba

inequívocamente quién era el autor «Written by Himself», el propio Robinson. Cosa similar ocurre con *Moll Flanders*, el *Diario* o, claro es, las *Memorias de guerra del Capitán Carleton*, que el mayor crítico de Inglaterra, Samuel Johnson, no dudó en considerar auténticas.

La presencia y la valoración prominente de la realidad cotidiana, la atención detallada al entorno contemporáneo compartido por escritores, personajes y lectores, promueven la mutación mas sustancial que la literatura europea ha experimentado a lo largo de veintinco siglos. Pero la revolución comienza, digo, al margen de la literatura, con una serie de libros, del *Lazarillo de Tormes* a *La nouvelle Héloïse*, que se presentan como relatos de hechos reales, efectivamente acaecidos (o, en un segundo momento, como remedo manifiesto de tales relatos), y por lo mismo rechazan toda seña de literariedad y adoptan las formas corrientes en la prosa de hechos reales: cartas, memorias, biografías, relaciones, crónicas... Sólo a paso de hormiga la literatura institucionalmente bendecida fue acogiendo las técnicas y los objetivos propios de semejantes imposturas, de esos simulacros de realidad.

A esa altura llega Stendhal y de ahí el profundo sentido de que sus primeros pasos en la novela arranquen de la reelaboración de unas *relaciones de sucesos*. Las *Crónicas italianas* se convierten así en una recapitulación de la trayectoria previa del realismo y en una puerta de entrada a su triunfo avasallador. Pero claro está que su significación histórica es cosa distinta de su calidad y de su vigencia literaria. En rigor textos menores frente a sus obras maestras, las piezas incluidas en este libro y el resto de las *Crónicas* no son sin embargo obras que pueda desdeñar el buen lector de hoy.

Toda una serie de episodios truculentos y de violencias cometidas contra héroes y heroínas siempre jóvenes, bellos y apasionados, víctimas de la inexorable injusticia del *Ancien Régime*. Un parricidio horripilante perpetrado entre

muchos, intolerables abusos de la autoridad familiar y eclesiástica, el asesinato de una joven culpable sólo de un amor sincero, ejecuciones, torturas y estrangulamientos cardenalicios... He aquí la nada ejemplar historia que prefiere «Arrigo Beyle, milanese». Estas historias, que rayan en lo extravagante y que no dudaríamos en tildar de enteramente ficticias y folletinescas, si no nos constara que surgen de hechos auténticos, puede haberlas ido a buscar en fuentes italianas (cuyos pleonasmos le encantan unas veces, mientras otras le repugna su afectación clasicista: «Ah! imitation de Cicéron que tu es ennuyeuse!»), pero no encuentran perfecto acomodo sino en el francés de Stendhal, seco, casi de inventario, profundamente irónico, jacobino.

«La desconfianza frente a la imaginación —ha escrito, siempre fino y certero, Harry Levin— le hacía depender muy especialmente de la documentación.» Otros han hablado de «la ingenuidad de lo verdadero». En las *Crónicas*, la descabellada fabulación romántica se vuelve poco menos que ciencia exacta por obra de la precisión del lenguaje, la austeridad de la narración y el ritmo implacable de los diálogos. De las relaciones italianas le gustaba en particular que nunca dejen «pasar el nombre de una cosa horrible sin informarnos de que es horrible». Stendhal no necesita adjetivos: «le nom de la chose» está dicho con tan abrumadora eficacia que la desnuda enteramente como horrible, o ilusoria, o mentirosa... La sencillez y el carácter directo del relato no lo privan jamás de una emoción contagiosa. El término «emoción» apenas se usa hoy más que para la novela o el cine de baja calidad. Las *Crónicas* bastarían para reivindicarlo en la gran literatura. Debemos agradecer que la nueva, ajustada traducción de Silvia Acierno y Julio Baquero Cruz nos dé otra oportunidad para seguir disfrutando de Stendhal.

Francisco Rico

Los Cenci

1599

El don Juan de Molière es un hombre galante, qué duda cabe, pero se trata ante todo de una persona distinguida; además de abandonarse a la inclinación irresistible que le arrastra hacia las mujeres hermosas, necesita seguir cierto modelo ideal, quiere ser alguien a quien se admiraría soberanamente en la corte de un rey galante y lleno de ingenio.

El don Juan de Mozart ya es más cercano a la naturaleza, menos francés, tiene menos en cuenta *la opinión de los demás*; lo que le importa más no es *aparentar*, como dice el barón de Fœneste, de d'Aubigné. Solo contamos con dos retratos del don Juan italiano, como debió darse, en ese hermoso país, en el siglo dieciséis, en los albores de la civilización renacentista.

De esos dos retratos, hay uno que no puedo dar a conocer en absoluto, por lo *estirada* que es nuestra época; cabe recordar la genial expresión que le he oído repetir tantas veces a lord Byron: *This age of cant*.[\[1\]](#) Esa hipocresía tan tediosa y que no engaña a nadie tiene la enorme ventaja de dar algo de qué hablar a los tontos: se escandalizan porque alguien se ha atrevido a decir algo; porque alguien se ha atrevido a reírse de otra cosa, etc. Su desventaja es que reduce demasiado el ámbito de la historia.

Si el lector tiene la amabilidad de permitírmelo, presentaré aquí, con toda humildad, una semblanza histórica del segundo don Juan, del que sí podemos hablar en 1837; se llamaba Francisco Cenci.

Para que la figura del don Juan sea posible, tiene que haber hipocresía en la sociedad. En la antigüedad, don Juan no habría tenido razón de ser; siendo la religión una fiesta que invitaba a los hombres al placer, ¿cómo

habría podido condenar a aquellos cuya vida giraba en torno a un placer determinado? Solo el gobierno predicaba la *abstinencia*; prohibía lo que podía perjudicar a la patria, es decir, al interés de todos bien entendido, y no lo que podía perjudicar al individuo responsable de una acción.

En Atenas, cualquier hombre a quien le gustaran las mujeres y poseyera dinero suficiente podía ser un don Juan sin que nadie se lo echara en cara; a nadie le parecía que la vida fuera un valle de lágrimas ni que hubiera mérito alguno en el sufrimiento.

No creo que el don Juan ateniense pudiera llegar al crimen tan rápido como el don Juan de las monarquías modernas; gran parte del placer de este último consiste en desafiar las costumbres, y en su debut juvenil pensó que solo desafiaba la hipocresía.

Violar las leyes en una monarquía como la de Luis XV, disparar con una escopeta a un retejador, y hacerle precipitarse desde lo alto de un edificio, ¿acaso no es una muestra de que uno frecuenta al príncipe, de que es de lo más refinado, y de que se ríe de los jueces? Reírse de los jueces, ¿no es el primer paso, el primer experimento de todo nuevo don Juan?

Entre nosotros, las mujeres ya no están de moda, y por eso los donjuanes escasean; pero cuando los había, siempre empezaban buscando placeres muy naturales, a la vez que se vanagloriaban de desafiar cualquier idea religiosa de sus coetáneos que no les pareciera fundada en la razón. Solo más adelante, cuando empieza a desvirtuarse, encuentra el don Juan un placer sublime en desafiar las opiniones que a él mismo le parecen justas y razonables.

Para los antiguos, dar ese paso debía de ser muy difícil, y solo bajo los emperadores romanos, después de Tiberio y Capri, encontramos libertinos que se deleitan en la corrupción por sí misma, es decir, por el mero placer de desafiar las opiniones razonables de sus coetáneos.

Así pues, creo que fue la religión cristiana la que hizo posible el papel satánico del don Juan. No puede dudarse de que fue esa religión la que enseñó al mundo que el alma de un pobre esclavo o de un gladiador tenía exactamente los mismos atributos que la del mismísimo César; por tanto, tenemos que estarle agradecidos por la aparición de sentimientos elevados; por lo demás, estoy seguro de que más tarde o más temprano tales sentimientos habrían acabado surgiendo en el seno de las sociedades. La *Eneida* ya es mucho más tierna que la *Ilíada*.

La teoría de Jesús era la de los filósofos árabes de su época; la única novedad en el mundo como consecuencia de los principios que san Pablo predicó, fue un cuerpo de sacerdotes totalmente separado del resto de los ciudadanos, e incluso con intereses contrarios a los de éstos.^[2] Ese cuerpo se dedicó exclusivamente a cultivar y fortalecer el *sentimiento religioso*; inventó artificios y costumbres para conmover a todo tipo de personas, desde el pastor inculto al viejo cortesano de vuelta de todo; supo asociar su recuerdo a las impresiones encantadoras de la primera infancia; no dejó pasar la mínima peste o gran desgracia sin aprovechar para redoblar el miedo y el sentimiento religioso, o al menos para edificar una bonita iglesia, como la *Salute* en Venecia.

La existencia de ese cuerpo tuvo consecuencias increíbles: el Papa san León, que rechazó sin usar la *fuerza física* al feroz Atila y a sus hordas de bárbaros que acababan de aterrorizar a China, Persia y las Galias.

De este modo, la religión, del mismo modo que ese poder absoluto atemperado por canciones que conocemos como monarquía francesa, ha producido cosas singulares y curiosas que tal vez nunca habríamos llegado a ver de no ser por estas dos instituciones.

Entre esas cosas buenas o malas, pero siempre singulares y curiosas, que habrían sorprendido tanto a Aristóteles, Polibio, Augusto y a las demás inteligencias señeras de la

antigüedad, se encuentra sin lugar a dudas la personalidad claramente moderna del don Juan. Esta figura es, en mi opinión, producto de las *instituciones ascéticas* de los Papas posteriores a Lutero; dado que León X y su corte (1506) seguían más o menos los mismos principios que la religión de Atenas.

El *Don Juan* de Molière se representó por primera vez a comienzos del reino de Luis XIV, el 15 de febrero de 1665; a pesar de que el monarca aún no era devoto, la censura eclesiástica hizo que se suprimiera la escena del *pobre en el bosque*.^[3] Para reforzar su argumento, la censura quería convencer al joven rey, cuya ignorancia era tan prodigiosa, de que la palabra «jansenista» era sinónimo de «republicano». ^[4]

El *Don Juan* original se debe a un español, Tirso de Molina; ^[5] hacia 1664, una compañía italiana representaba en París una parodia que causaba furor. Probablemente se trata de la obra más representada del mundo. Es normal, porque aparecen el diablo y el amor, el miedo al infierno y una pasión exaltada por una mujer; es decir, lo más terrible y lo más dulce para todos los hombres, a poco que se hayan elevado por encima del estado salvaje.

No hay que sorprenderse de que el introductor de la figura de don Juan en la literatura sea un poeta español. El amor ocupa un lugar destacado en la vida de ese pueblo; en ese país se trata de una pasión verdadera a la que se sacrifican, sin dudarlo, todas las demás, e incluso, quién iba a creerlo, ¡la *vanidad*! Lo mismo ocurre en Alemania y en Italia. Pensándolo bien, solo Francia se ha librado completamente de esa pasión, que lleva a hacer tantas locuras a esos extranjeros: por ejemplo, casarse con una mujer pobre porque es guapa y porque uno está enamorado. Las mujeres que no son guapas no dejan de tener admiradores en Francia; somos un pueblo sensato. En otras partes se ven obligadas a hacerse monjas, y por ello los conventos son indispensables en España. En ese país las