

Galdós y Tolstoi: el diasistema paralingüístico – emocional del siglo XIX

Silvia Cristina Lastra Paz

UCA - CONICET

Resumen: Tolstoi y Galdós generan un enunciado narrativo, en sus novelas modélicas, signado por un narrador dominador, una construcción aleatoria y repetitiva del tiempo y una descripción actancial escrupulosa y socio-referencial, para configurar un discurso paradigmático de la memoria europea liminar decimonónica. La ficción fija el Relato.

Palabras Claves: Cinesis – relato - memoria.

Abstract: Tolstoy and Galdos generate a narrative statement in its exemplary novels, characterized by a dominant narrator, a random and repetitive construction time and scrupulous actancial description and socio-reference, to set a paradigmatic discourse of nineteenth-century European liminal memory. Fiction Story sets.

Keywords: Kinesis – store – memory.

*“Soy feliz testigo del supremo logro de la **memoria**, que es el de la magistral utilización que hace de las **armonías innatas** cuando recoge en sus pliegues las tonalidades suspendidas y errantes **del pasado**.”*
Vladimir Nabokov; *Habla, memoria* (2006: 169)

Pocos años separan la elaboración de dos de las novelas más significativas del siglo XIX, *Guerra y Paz* (enero de 1864- abril de 1870) y *Episodios Nacionales, Primera Serie*(enero de 1873 a junio de 1875), hermanadas por una historia o acontecimiento nuclear común : la invasión napoleónica a la propia tierra: Rusia y España, respectivamente. INVASIÓN- REVOLUCIÓN-NAPOLEÓN: verdadero tópico de época que signó también a otras manifestaciones artísticas, especialmente en la

pintura y en la música, pero que, muy particularmente, aúna estos textos en la singular reescritura de los hechos, reescritura elaborada según las normas de una memoria distorsionada **intencionalmente** por la distancia y la contradicción entre la historia como *epos* y la cotidianeidad mutada historia.

Bien podemos reconocer que el pacto narrativo establecido entre estos dos textos y sus innumerables lectores ha sido sostenido por una competencia narrativa eficaz, previa a estos mismos discursos, pero a si mismo incrementada luego por efecto de estos últimos, que ratificaron e incrementaron en los mismos lectores la habilidad para decodificar hechos mutados en mito literario antes que histórico.

HABILIDAD PARA Decodificar la persistente representación de mundo de un narrador heterodiegético, portador de una fuertísima omnisciencia, que, mediante voces delegadas, impone sutilmente al desarrollo del discurso su propio punto de vista, muy especialmente, en el manejo del tiempo, estructurado de acuerdo a frecuentes elipsis, en la recurrencia constante a la descripción explícita, morosamente detenida en espacios arquetípicos, y en la construcción de personajes ‘claves’ para el sentido de la historia como héroes o traidores simultáneos.

Jerome Bruner considera a estos elementos de la narrativa del siglo XIX como ejes especialísimos en el establecimiento de ese contrato narrativo tácito para la erección ficcional de los mundos posibles.

Mundos que no inició la narrativa realista decimonónica, sino que heredó de la novela romántica, preanunciada a fines del XVIII y consolidada en las primeras décadas del XIX. Así tanto Tolstoi como Galdós van a apropiarse de una variada elaboración de recursos ficcionales, pero ya no tan sólo para expresar un nuevo paradigma sentimental, a la manera de *Werther* o de *Sensatez y Sentimientos*, sino que van a transformar este código intimista europeo del **erotismo negado** y del **sentimentalismo permitido** en un

nuevo imaginario entorno a una nueva estrategia de lectura, como **juego, de la construcción de la Nación y del devenir del héroe, en su rol individual y comunitario.**

En suma, esta pragmática narrativa generada por Tolstoi y Galdós, que construyen en ella, simultáneamente, su propia competencia como lectores, supone, finalmente, un camino nuevo signado por **la inversión** de los paradigmáticos códigos del ideario romántico sentimental, pues **el empuje de la comunidad nacional es el que resignifica al héroe**, es decir Rusia es más que el príncipe Andrey o que Natasha, pero se muestra en ellos; igualmente España es más que el pícaro ‘honrado’ Gabriel Araceli, pero luce en él.

Recordaremos, a continuación el empleo de este arsenal narrativo, anteriormente mencionado, por parte de estos dos privilegiados amanuenses de la novela, sutilmente posromántica.

En primer lugar la toma de posición y “dominio de mundo”, al decir de María del Carmen Bobes Naves en *La novela*, de sus respectivos narradores dueños, desde el inicio del discurso, de un punto de vista avasallante.

Leemos en *Guerra y Paz*:

“- Pues bien, príncipe. Génova y Lucca no son más que propiedades, fincas de la familia Bonaparte. Le prevengo que si no me dice usted que estamos en guerra, si se permite paliar todas las infamias y las atrocidades de ese

Anticristo¹(y le doy mi palabra que así lo creo), no quiero tener trato con usted (.....)

Así hablaba en el mes de julio de 1805 Ana Pavlovna Scherer, dama de honor y persona allegada de la emperatriz María Fiodorovna...al príncipe Vasili...” (Tolstoi: 2011, 17-18)

Leemos en *Trafalgar*, la novela inicial de la primera serie de los *Episodios*

Nacionales:

“Se me permitirá que **antes de referir el gran suceso de que fui testigo diga algunas palabras sobre mi infancia**, explicando por qué extraña manera me llevaron los azares de la vida a presenciar **la terrible catástrofe de nuestra Marina**” (Galdós: 2001, 35)

Aquí ambos autores generan un **sistema de narrar** caracterizado por asertos morales directos o, contrariamente, por indirectas generalizaciones triviales, pero que, si queremos continuar leyendo, debemos aceptar como verdades generales, poderosas por la carga categórica con la que son enunciadas, e incluso por los elementos pragmáticos que las ratifican, en el primer caso, el mote bíblico: “Anticristo”, que enfatiza ya, desde la realidad extratextual, una estrategia de lectura direccionada, ni siquiera, aparentemente neutral; en el segundo caso, la nominación intencional, que impone el punto de vista, en este inicio, nada sutil, “**el gran suceso que fui testigo**”, añadiendo a esta observación la omnisciencia intencional “**Se me permitirá**”, según la nomenclatura de Norman Friedman, delatada explícitamente por la familiaridad del narrador con sus personajes: en las marcas de relación “mi infancia” y en el uso de calificativos “gran-extraña - terrible” de dual valor, pues denotan, simultáneamente, afectividad y vapuleo irónico. Este último proceder es muy habitual en el narrador

¹ VERDADERA CLAVE DE LECTURA DEL DISCURSO.

delegado Galdosiano, amplificado desde *La corte de Carlos IV* hasta *Napoleón en Chamartín*, segundo y quinto *Episodio Nacional* de esta primera serie respectivamente.

Por otra parte, en los dos textos, este manejo ‘autoritario’ de la voz estructurante del discurso de los hechos se manifiesta, sin titubeos, en el dominio del tiempo construido aleatoriamente, con meticulosas referencias a su desarrollo cronológico, para ilusionar al horizonte de expectativas pseudos-reales del lector, pero categóricamente olvidado según la gravitación de las secuencias narrativas.

En *Guerra y Paz*, el episodio símbolo del príncipe Andrey moribundo (Tercera Parte caps. xvi al xix), altera la vivencia narrativa del tiempo, paralelamente a la alteración irreversible de la relación entre hombre-cosmos, oficial-jefe enemigo pues las constantes elipsis proyectivas y retroactivas del hecho eternizan la situación del mismo, es decir, prolongan, hasta el hastío, el dolor y la entrega de Andrey, el hombre héroe, frente a la obnubilación y pequeñez pasional del jefe invasor Bonaparte, junto a la terrible decepción y vergüenza del pueblo agredido, el ejército ruso.

De igual manera en *Episodios Nacionales* los tiempos de la Segunda Parte *La Corte de Carlos IV*, en la cual se entroniza la figura de Gabriel Araceli, el intencionado paladín y salvador moral de Inés, y las peripecias de su propia familia, encabezadas por su madre la condesa Amaranta, coinciden con un tiempo ominosamente implícito, que es el de la ocupación de Madrid por parte de las tropas napoleónicas, retardado, aparentemente negado, y solo expuesto meticulosamente en la Tercera Parte, *El 19 de marzo y el 2 de mayo*. Así, el mundo personal del protagonista-delegado, Gabriel, y el gran mundo de los personajes históricos aparecen, en la concepción temporal del narrador, separados por un tabique simbólico, que subliminalmente alude al

infranqueable dualismo de esta sociedad entre el estrato aristocrático y el burgués o el proletario, entre la moral de señoritos y la pulsión de la plebe, y, esencialmente, entre invasores e invadidos o entre los revolucionarios nacionales y los reaccionarios extranjerizantes.

También la morosidad descriptiva es un marcador proverbial del sentido de ambas realidades textuales, pero con distintas y, tal vez, dispares focalizaciones.

En *Guerra y Paz*, el narrador se complace en describir situaciones familiares y lúdicas que retratan a una misma clase social, la mejor aristocracia rusa, en su vida de corte oficial, San Petersburgo, en su reducto cualitativamente diferencial o atávicamente constitutivo, al decir de Pierre Bourdieu en *Las marcas de la distinción*, Moscú, o en sus posesiones territoriales distintivas, las grandes extensiones agrarias.

Buena prueba de lo dicho es el encantador episodio de la recepción de Ana Pavlovna compartida por dos grandes amigos y personajes modélicos de la obra: el moralista príncipe Andrey Bolkonsky y el aún desprejuiciado sibarita y superficial Pierre, hijo natural del conde Bezujov, en ella se delatan parsimoniosamente y en clave totalizadora y unívoca, semejante al paradigma caballeresco de la narrativa homónima, los principios sociales y morales de este mundo exclusivo y asfixiante a la vez (Primera Parte, caps 1-5). También, delectación especial tiene la voz del discurso por describir morosamente los códigos cinéticos: gestos e indumentaria de los personajes claves, y califico como tales, no solo al triángulo amoroso –heroico de Andrey –Natasha –Pierre, sino a todos los otros integrantes del cosmos social, que según el ideario tolstoyano modélico se cualifica como invadidos – invasores; héroe – nación ; amante – amada, sumiendo así la cualificación sentimental en el ideario nacional.

En todos los casos, es notoria la incidencia del exterior espacio-corporal como elemento corroborador del sentido de cada personaje en la historia. Las mismas versiones fílmicas transpusieron ciertas descripciones en emblemáticas como la primera aparición de Natasha o su irrupción en el baile, mediante los planos largos o fijos de la cámara.

En los *Episodios Nacionales*, la descripción supera a los personajes mismos y sus realidades de clase para intentar retratar una época convulsa: el final del teatral reinado de Carlos IV, del favorito de su mujer hecho ministro: Godoy, el príncipe de la Paz, y el de los deficientes intentos de dominio de un príncipe de Asturias, después llamado Fernando VII, que justificaron por su impericia y brutal estulticia el levantamiento de las antiguas colonias americanas; y, más aún, que justifican y engrandecen, en el discurso, la brutal reacción de un pueblo solo, sin jefes dignos, ante el invasor, mutado de agente de la revolución liberadora en personero del oprobio; y también no debemos olvidar, en Galdós, la intención descriptiva de mitificar dos ciudades, que actúan como espacios portadores de valores imbuidos de extraordinaria corporeidad: el **Madrid** del levantamiento ante el ejército napoleónico, supuestamente revolucionario, devenido invasor, y la portuaria **Cádiz**, vuelta terreno de la libertad e institucionalidad, construidas por el propio hacer nacional, no concedidas por graciosa liberalidad de ningún amo (*Cádiz*, octavo episodio).

Sin negar que los tres planos: el político-histórico, el social-urbanístico y el familiar comunitario reiteran una estrategia de lectura coincidente, sostenida por un fuerte sustrato ideológico: la República es el deseo frustrado, similar a la imposibilidad del amor entre el plebeyo Gabriel y la noble Inés, como la Monarquía Constitucional es la razón aceptada, idéntica a la certeza de Gabriel de convertirse en un hombre cabal.

El autor implícito nos dice: Caos – natural o Cosmos – civilizado se cruzan, en una lectura metodológicamente romántica, pero con un sustrato moral contradictorio.

Aquí también el discurso configura núcleos simbólicos descriptivos, sobre la base de ciertas secuencias narrativas, que la versión televisiva empleó como marcas visuales de reconocimiento: los primeros planos de Gabriel en Trafalgar o el plano largo de su sombra entre los personajes del cuadro de Goya dedicado a retratar a Carlos IV y su simiesca corte.

Por otra parte, que duda cabe, el actante principal, tanto en *Guerra y Paz* como en los *Episodios Nacionales*, primera parte, es el **actante negado**, omitido, dual y contradictoriamente calificado y estoy refiriéndome a la figura del mismo Napoleón visto como “Anticristo”, “emperadorcillo”, “contrabandista” “el hombre más grande del Mundo” , “ese asesino y malhechor” “don Quijote imperial y real”², pero notoriamente principalísimo referente del discurso para la elaboración del sentido supratextual. Hasta tal punto su construcción fascina, por igual al narrador y al lector, que genera dos episodios emblemáticos, que unen las voces de Galdós y Tolstoi en un ideario común: el Napoleón que contempla al héroe ruso moribundo, el príncipe Andrey, y lo admira salvándolo (*Guerra y Paz*, Tercera Parte: cap 19); y el Napoleón que sólo es sombra y en ella se diluye, contemplado por el insolente Gabriel (*Napoleón en Chamartín*: cap. xxvii): contemplado o contemplador es un monstruo grandioso, para el temor, la adversión o la admiración extrema:

“Sabía que quien estaba allí era Napoleón, su héroe, pero en aquel momento le parecía un hombre pequeño e insignificante en comparación con lo que sucedía

² Los epítetos adjudicados suponen una asignación paralela pero una intencionalidad diferente: Anticristo – el hombre más grande del mundo – ese asesino y malhechor, corresponden a *Guerra y Paz*, frente a emperadorcillo – contrabandista – don Quijote imperial y real, propios de *Episodios Nacionales*.

entre su alma y aquel cielo sublime e infinito (...) Quería que le ayudasen a volver a la vida, (...)
 -¡Oh! ¡Está vivo!-exclamó Napoleón.

(Tolstoi; 2008: III, 19, 439)

“Movíase la sombra al tenor de los diversos grados de animación de la palabra, y en esta sombra y en sus irregulares movimientos fijaban la vista y el oído y la atención y el alma todos los cortesanos allí reunidos. (...)

Después la sombra se levantó, y, al instante confundióse entre otras sombras. (...) Una vez puesto el sombrero, se hubiera distinguido de cuantas sombras suele engendrar la noche y de cuantas pueden volver de los Elíseos Campos o de los cristianos cementerios a pasearse por el mundo” (Galdós; 2008: xxvii, 317, 319-320)

Finalmente, mediante estos elementos paradigmáticos - el modelo de narrador, la construcción temporal aleatoria y la morosa descripción de códigos espaciales y actanciales- se gesta en el interior de cada discurso un autor implícito, que reconstruye el texto y, a su vez, lo deconstruye ante el lector para permitirle, durante el proceso de lectura, captar una dirección de sentido en el texto, que dimana del mismo, pero a su vez lo trasciende.

El texto se vuelve así, al decir de Cesare Segre o de Vladimir Nabokov, como acto de comunicación discursivamente intencional, en exponente de un **cosmos cultural modélico** de una **Memoria**, una explicitación intencional de un tiempo y un espacio para ser compartido, se muta RELATO³.

En suma estos discursos paradigmáticos de la memoria son un relato modélico como INTERPRETACIÓN INTENCIONAL del innegable entramado de relaciones

³ Como intento consciente de construir **una interpretación coincidente** de un momento en una misma cultura, compartida por distintas expresiones humanas.

semióticas que vincula una sucesión de discursos con su imaginario U OBJETO de referencia.

El Mega Relato, que vincula los discursos de Tolstoi y Galdós, como co-creadores de un mundo ficcional, cuyo referente mediato son hechos reales, denuncia las consecuencias lacerantes de la escisión romántica entre el “parecer” civilizado - sentimental y el “ser”, escondido, pasional - natural, como una dualidad perversa invivible, que construye un hombre falso, victimario, satisfecho de hipocresías, NAPOLEÓN, o víctima de su propio candor, ANDREY.

La dualidad sólo se supera anulándola como intenta Pierre, en la gradual construcción de su vida, o intuye Gabriel el día que se libera de su esclavitud sentimental para reconstruir internamente su ideario moral, libre de prejuicios y signado por sus propios deseos de regeneración, personal y familiar.

Así, en este relato, desde la perspectiva de Claude Geffré, teólogo y discípulo de Paul Ricoeur, es el DISCERNIMIENTO que supone la aceptación de una época de errancia, de incertidumbre y penuria espiritual, lo que conduce al hombre, como tal, políglota textual, hacedor y copartícipe de mundos posibles, a retornar a lo mejor de si mismo, a entrañarse, a entenderse, en la propedéutica de su cultura y de su mundo.

DISCERNIMIENTO que es MEMORIA; MEMORIA que hace HISTORIA.

Bibliografía Citada

Nabokov, Vladimir. 2006. *Habla, memoria*. Barcelona: Anagrama.

Pérez Galdós, Benito. 2001. 2008. *Episodios Nacionales, Primera Serie*.
Madrid: Nivela.

Tolstoi, Leon Nikolaievich. 2008. *Guerra y Paz*. Madrid: Alianza Editorial.