MARIANO BAQUERO GOYANES

# CERVANTES, BALZAC Y LA VOZ DEL NARRADOR

A T L A N T I D A
REVISTA DEL PENSAMIENTO ACTUAL

Vol. I, Núm. 6 Noviembre-Diciembre 1963

# I

## Objetividad y subjetividad de la novela

El considerable despliegue crítico suscitado por ciertas formas novelescas de nuestros días, en especial por las que inciden en el llamado objetivismo, ha actualizado una añeja cuestión literaria: la de la omnisciencia u omnipresencia del narrador. La ilusión de que con las técnicas y recursos propios de las modernas novelas objetivas se ha conseguido eliminar la presencia y hasta la voz del narrador, es un fenómeno correlativo del de la enfática denuncia que se ha formulado contra la novela del XIX, caracterizada, en amplios sectores, por la abultada presencia del narrador, dueño, casi dios, manipulador despótico de sus criaturas novelescas.

El problema, en sí, presenta un aspecto casi escolar y retórico, y sólo el genio de quienes se han acercado a él movidos por razones cardinalmente estéticas —Henry James, por ejemplo— y no seudocientíficas, es capaz de insuflarle interés y hasta grandeza. Cuando Henry James recurre a la técnica del punto de vista para evitar la omnisciente presencia del narrador que todo lo sabe respecto a los personajes novelescos —lo que sienten, lo que piensan, lo que van a hacer—, abre un camino repleto de posibilidades a los novelistas que seguirán sus pasos, como, en Norteamérica, Hemingway y Faulkner. El explicar, matizada e incluso contradictoriamente, hechos y situaciones de una acción novelesca desde las diferentes perspectivas vitales y psicológicas que suponen los puntos de vista —lo que opinan, piensan— de los distintos personajes, referidos los unos a los otros, fue un hallazgo artístico de Henry James que es preciso valorar, además, en función de los comentarios críticos y teóricos que al mismo dedicó el autor. Posiblemente, el de Henry James es uno de los casos más interesantes de perfecta fusión, en un mismo individuo, de grandes dotes creadoras y críticas. Si James es uno de los más considerables novelistas de todos los tiempos, sus páginas teóricas en torno a la novela ofrecen aún el suficiente interés como para tenerlas en cuenta en cualquier inquisición sobre tan problemático género.

En cualquier caso, parece evidente que

no pocos novelistas de nuestro tiempo no se contentan ya con la solución o el recurso técnico de James. Si con este —con la fórmula del punto de vista— se evitó la excesiva intromisión del narrador en la acción novelesca, y se procuró que esta nos fuera siendo conocida no a través de lo que el autor decía de sus personajes —presentados y clasificados previamente—, sino de lo que estos mismos decían y opinaban; algunos novelistas de nuestros días han considerado que este procedimiento continuaba siendo demasiado lógico, convencionalista y tradicional. No basta —se considera— con evitar la voz presente del narrador filiando moralmente a sus personajes, informándonos de su conducta y de sus más recónditos pensamientos. La técnica del punto de vista habrá acabado con las fórmulas, de color folletinesco, según las cuales la omniscencia del autor permitía a éste clasificar *ab initio* a sus personajes en buenos y malos, por un lado, e intervenir en la marcha de la acción, por otro. Con el uso del punto de vista, la acción novelesca ganó en complejidad, al sernos ofrecida, filtrada y coloreada a través del pensar y sentir de los distintos personajes, con evitación del unilateralismo, que antes suponía la única, exclusiva y absorbente visión del narrador-contemplador. Pero, de todas formas, lo que no se evitaba con el punto de vista era la inmersión, por parte del lector, en la intimidad de los personajes, conocida por sus palabras, por sus monólogos interiores. Esto ha parecido excesivo a ciertos narradores de nuestros días, a los que sólo les parece legítimo presentar, ofrecer desde fuera, un repertorio de gestos, movimientos, sonidos, colores, objetos que no hay por qué organizar ni explicar, sino que deben quedar reducidos a su lisa condición sensorial de cosas que están ahí, que suenan y se mueven, y cuya entraña, motivaciones, sentido nos es totalmente desconocido e inaccesible. Ocurre entonces que estas novelas —cuyos más significativos ejemplos se encuentran en la literatura francesa actual: Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Ollier, etc.— suelen estar habitadas por objetos, miradas, voces, reiteraciones que parecen exigir un sentido y una interpretación, por más que ignoramos cuáles han de ser estos... Alain Robbe-Grillet, que vendría a ser uno de los máximos teorizadores de tal empeño, aspira con el mismo a crear un nuevo tipo de novela sin historia ni personajes. Lo rechazado por Robbe-Grillet y por los novelistas de tal tendencia es, según Bernard Pingaud, la idea tradicional del personaje y de la historia legada por Balzac y los novelistas del siglo XIX [1], idea adherida a una ya caducada visión de la sociedad y del destino del hombre.

## II

### Balzac y la novela actual

A la vista de tal repudio novelesco, puede resultar sorprendente el que otro de los cultivadores del llamado *nouveau roman* —y digamos que uno de los mejores—, Michel Butor, considere que "con excesiva sencillez se opone la llamada novela balzaciana a la novela moderna, es decir,

1. Bernard Pingaud, *L'Ecole du Refus*, "Esprit", julio-agosto 1958.

a todas las obras importantes del siglo XX; ahora bien, es un juego de niños demostrar que esa novela balzaciana actual solo se inspira, en realidad, en una ínfima parte de la obra de Balzac, y que los únicos herederos verdaderos de este gran hombre en los cincuenta últimos años son Proust, Faulkner, etc." [2]

Butor —a quien se deben obras tan importantes como *El empleo del tiempo* y *La modificación*— no considera, pues, a Balzac como un novelista anticuado, y, por el contrario, encuentra a lo largo de *La Comedia Humana* audaces experiencias y novedades técnicas con relación al arte de la novela.

La reacción de Butor se explica, habida cuenta de la adversa crítica que la obra balzaciana ha tenido en Francia —y fuera de Francia— durante bastantes años. André Gide afirmó rotundamente: "Il est bon de lire Balzac avant vingt-cinq ans; après cela devient trop difficile". Esta acusación de infantilismo, ingenuidad, elementalidad, falta de exigencia, parece repetirse, en cierto modo, en lo dicho entre nosotros por Ortega y Gasset: "La verdad es que, salvo uno o dos de sus libros, el gran Balzac nos parece hoy irresistible. Nuestro aparato ocular, hecho a espectáculos más exactos y auténticos, descubre al punto el carácter convencional, falso, de *à peu prés*, que domina el mundo de *La Comedia Humana*. Si se me pregunta por qué la obra de Balzac me parece inaceptable (Balzac mismo, como individuo, es un ejemplar magnífico de humanidad), responderé: "Porque el cuadro que me ofrece es sólo un chafarrinón" [3].

Naturalmente no es este el momento de reseñar la mala o buena fortuna póstuma de Balzac, y si he recogido aquí, para enfrentarlos con los de Butor, los juicios de Gide y Ortega, es porque estos suponen, más o menos tácitamente, una condena del arte balzaciano identificado como arte tosco y folletinesco.

Para un Ortega, teorizador y preconizador de una novela presentativa (la cual supone una coronación y superación de los anteriores estadios: el narrativo y el descriptivo), Balzac debía parecerle algo así como el novelista situable en los antípodas de la pura presentación. Lo sorprendente es que Ortega, tan fino captador del arte de Proust, no acertara a ver la relación Balzac-Proust, que otros críticos, como el ya citado Butor, han sabido señalar. Así, E. R. Curtius, enérgico defensor de *La Comedia Humana*, ha recordado cómo Marcel Proust fue "en nuestros tiempos uno de los más grandes admiradores de Balzac" [4]. Por su parte, Gaëtan Picon ha señalado cómo Balzac "s'efforce —comme le fera Proust— de laisser à certains personnages leur voix particulière en imitant phonographiquement leur accent, leurs tournures dialectales, leur galimatias" [5].

2. MICHEL BUTOR, *Sobre literatura*, Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1960, pág. 125.

3. JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Ideas sobre la novela*, 1925; en *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1947, t. 3, pág. 390.

4. E. R. CURTIUS, *Reencuentro con Balzac*, en *Ensayos críticos acerca de literatura europea*, Barcelona, Seix-Barral, 1959, tomo 1, pág. 292.

5. G. PICON, artículo sobre Balzac en el tomo 3 de la *Histoire des Littératures* de la *Encyclopédie de la Pléiade*, Gallimard, París, 1958, pág. 1.069.

## III

### ¿BALZAC, REALISTA?

Sobre este punto, el de la atención con que Balzac se esforzó por transcribir en sus novelas las peculiaridades lingüísticas de sus personajes, he de volver más adelante. Ahora solo me interesaba insistir levemente en la relación Balzac-Proust. Lo que, posiblemente, hizo que la misma pasara desapercibida, o no pareciera significativa a algunos críticos, fue el contraste entre el minoritarismo, el complejo arte verbal de la obra proustiana y el acento popular, masivo y casi folletinesco del conjunto narrativo de Balzac.

A este se le reprochó alguna vez el no saber hacer hablar con propiedad a las duquesas o condesas de sus novelas, en contraste con el caso de Proust, buen conocedor de los cenáculos aristocráticos, eje y materia de su ciclo novelesco. En realidad tal reproche no tiene demasiado fundamento, y es más bien la consecuencia de una interpretación excesivamente realista de *La Comedia Humana,* enjuiciada casi como podría enjuiciarse el ciclo zolesco de los *Rougon-Macquart.* La verdad es que el realismo balzaciano no nos parece hoy tan evidente como a quienes lo enjuiciaron desde la perspectiva naturalista que Zola suponía, considerado continuador y epígono, en cierto modo, de la fórmula empleada en *La Comedia Humana.* Con razón ha dicho Curtius de Zola que quiso ser el Balzac del Segundo Imperio. Su ciclo de los *Rougon-Macquart* había de exponer la historia natural y social de una familia. Intentó, pues, como Balzac, dar un cuadro general de una época, y como en Balzac los personajes reaparecen de un volumen a otro. En una cosa creía Zola aventajar a su predecesor: en la utilización de la moderna ciencia natural, o sea, la fisiología y teoría de la herencia en vigor hacia 1870. La pretensión no podía ser más ingenua. Del ambicioso edificio levantado por Zola no quedan hoy más que algunas ruinas. La causa de tal fracaso —según Curtius— radica en que "los imitadores de Balzac no se han fijado más que en sus exterioridades; no han entendido los impulsos íntimos de su obra. Han tomado a Balzac por un realista, y nuestras absurdas historias de la literatura siguen aún difundiendo este error" [6].

Por su parte, Jaime Torres Bodet, al rechazar la interpretación positivista de Hipólito Taine y al aceptar la valoración de Curtius de Balzac como "un mago", un "seudorrealista", ha observado que la fantasía del novelista siempre era capaz de imponerse al dato, al detalle observable y transcribible fotográficamente. "Tuvo que hablar, por tanto, con militares y con notarios, con inventores y con obispos, con sabios y con dementes, con usureros y con pintores, con aventureros y con hetairas. No lo hizo, por cierto, como lo harían después los naturalistas: para tomar un registro inmediato y circunstanciado de sus palabras. En ese sentido, estrecho y tristemente profesional, Balzac no fue jamás un naturalista. Sus procedimientos eran distintos. Veía, oía, y —sin andamios de apuntes previos y

6. CURTIUS, *o. c.*, págs. 292 s.

minuciosos— comenzaba a andar su imaginación" [7].

Recuerda asimismo Torres Bodet cómo François Mauriac rechaza la interpretación de Balzac como un rotundo realista: "Realista, lo fue sin duda. Pero lo fue solamente en la medida en que el superrealismo ingenuo (si es que lo hay) continúa en forma de realismo" [8].

Para Baudelaire, Balzac fue fundamentalmente un visionario apasionado, lo cual explicaría la moderna interpretación de Albert Beguin, *Balzac, visionnaire* (Ginebra, 1947). Así caracterizado el autor de *La Comedia Humana,* se entiende por qué su obra, en no pocos aspectos, no solo no tiene nada que ver con el naturalismo, sino también el que en ocasiones se encuentre en sus antípodas. "En Stendhal y en Balzac —ha dicho Auerbach— podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre a sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan casi por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuande estos hablan sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector" [9]. Balzac carece, pues, de la objetividad propia del naturalista. "Hombre de acción —señala Torres Bodet—, interviene personalmente en todas las maquinaciones de lo que inventa. La sumisión de sus personajes a la fatalidad es, por consiguiente, una sumisión más honda y desesperada: la de quienes se hallan a merced de la voluntad de un hombre, del hombre que los creó" [10].

## IV

### Cervantes y Balzac

En tal actitud de Balzac únicamente me importa estudiar aquí, muy brevemente, ciertas coincidencias y aproximaciones con el arte novelesco de Cervantes. Este figuró, indudablemente, entre los grandes novelistas leídos y bien conocidos por el autor francés. Según Butor, donde Balzac descubrió la posibilidad de representar una época de la historia por medio de un personaje novelesco fue "en Walter Scott y en los demás novelistas que considera clásicos: Longo, Rabelais, Cervantes, el abate Prévost, Richardson, Defoe, Lesage, Macpherson, a quien considera como novelista, Rousseau, Sterne, Goethe, Chateaubriand, Madame de Staël, Benjamín Constant y Bernardin de Saint-Pierre" [11].

La crítica ha puesto especial énfasis en señalar lo que Balzac debe a Scott,

7. J. Torres Bodet, *Balzac,* Méjico, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1959, pág. 71.

8. F. Mauriac, *Actualité de Balzac,* en *Homenaje de la Unesco a Balzac,* París, 1950 (cito a través de Torres Bodet).

9. E. Auerbach, *Mimesis: la realidad en la literatura,* Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1950, pág. 457.

10. Torres Bodet, *o. c.,* pág. 186.

11. Butor, *o. c.,* pág. 130.

a Fenimore Cooper, incluso a Ana Radcliffe [12], así como en aludir a la relación con otros escritores del XIX en lo que a caracterización y presentación de los personajes se refiere. Auerbach dice: "Goethe o Keller, Dickens o Meredith, Balzac o Zola, nos comunicaban con su conocimiento infalible lo que hacían sus personajes, lo que pensaban y sentían en la ocasión, y cómo había que interpretar sus acciones y pensamientos: sabían todo lo que tenían que saber sobre su carácter" [13].

Creo que también ofrece interés relacionar los procedimientos descriptivos de Balzac con los de Cervantes, y destacar algún curioso punto de coincidencia, sin que ello suponga, naturalmente, un forzado paralelo entre dos escritores tan dispares, precisamente por lo potente de sus respectivas personalidades. Que Balzac conocía y admiraba la obra cervantina, y en especial el *Quijote*, es algo que no se oculta a ningún lector de *La Comedia Humana*. Así, en *Le cousin Pons* Balzac recurre al recuerdo cervantino para describir la fisonomía de su personaje: "Cette face grotesque, écrasée en forme de potiron, attristée par des yeux gris surmontés de deux lignes rouges au lieu de sourcils, était commandée par un nez à la Don Quichotte, comme une plaine est dominée par un bloc erratique. Ce nez exprime, ainsi que Cervantès avait dû le remarquer, une disposition native à ce dévouement aux grandes choses qui dégénere en duperie" [14]. Otra referencia cervantina se encuentra en la misma novela, a propósito de Abramko: "Ce concierge, d'une force herculéenne, admirait Magus comme Sancho Pança adore don Quichotte" [15].

Recuérdese asimismo en *L'envers de l'histoire contemporaine* cómo, a propósito del anciano Bernard, vuelve Balzac a repetir el motivo fisiognómico de *Le cousin Pons:* "Le nez grand, long et mince, et le menton très relevé, donnaient à ce vieillard une ressemblance avec la masque si connu, si populaire attribué à don Quichotte; mais c'était don Quichotte méchant, sans illusions, un don Quichotte terrible" [16].

La temperamentalidad hispánica asignada a Paquita Valdés, *La fille aux yeux d'or*, hace que el motivo del encierro y vigilancia a que esta se ve sometida —De Marsay tendrá que pasar varias puertas antes de llegar a la joven— recuerde, en otro plano y con distinta intención, el tan tradicional de *El celoso extremeño*.

Sin estricta coloración cervantina, pero sí española y propia de nuestra literatura picaresca, cabría encontrar en *Les employés* una descripción allegable, en algún punto, a la del escudero del tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*. Pobreza y aparencialidad se dan la mano de nuevo en el caso de este personaje de Balzac: "Vimeux déjeunait d'une simple flûte et d'un verre d'eau, dînait pour

12. Así, MARTIN TURNELL dice: "The formative influences among contemporary writers seem to have been Scott, Fenimore Cooper and Mrs. Radcliffe", *The novel in France*, Londres, 1950, pág. 212.

13. AUERBACH, *o. c.*, pág. 504.

14. BALZAC, *La Comédie Humaine*, París, Gallimard, t. 6, pág. 527. Las citas que siguen corresponden a esta edición, hecha por Marcel Bouteron para la Bibliothèque de la Pléiade (1951-55, 10 ts).

15. 6, 635.

16. 7, 348.

vingt sous chez Katcomb et logeait en garni à douze francs par mois. Son bonheur, son seul plaisir était la toilette. Il se ruinait en gilets mirifiques, en pantalons collants, demicollants, à plis ou à broderies, en bottes fines, en habits bien faits qui dessinaient sa taille, en cols ravissants, en gants frais, en chapeaux. La main ornée d'une bague, à la chevalière mise par-dessus sont gant, armé d'une jolie canne, il tâchait de se donner la tournure et les manières d'un jeune homme riche. Puis, il allait, un cure-dent à la bouche, se promener dans la grande allée des Tuileries, absolument comme un millionnaire sortant de table" [17]. (Un personaje galdosiano, el D. Frasquito Ponte de *Misericordia,* supone una nueva versión de tan tradicional tipo. Galdós, naturalmente, no tenía necesidad de ir a buscar el modelo en Balzac, pues se lo ofrecía la literatura nacional picaresca, pero quizá —dada su devoción por *La Comedia Humana*— la descripción balzaciana pudo superponerse a los modelos españoles.) El mismo motivo picaresco —el del mondadientes como falso indicio de prosperidad y hartazgo— aparece en *Secrets de la princesse de Cadignan:* "—Oui, quand nous sommes jeunes, nous avons de bien stupides fatuités! dit la princesse. Nous ressemblons parfois à ces pauvres gens qui jouent avec un cure-dent pour faire croire qu'ils ont bien dîné" [18].

Pero más que la constatación de posibles allegamientos entre determinadas páginas de *La Comedia Humana* y otras de nuestra literatura picaresca, me interesa insistir en las coincidencias Cervantes-Balzac, habida cuenta de que la búsqueda de las mismas nada tiene que ver con el problema de fuentes o influencias. Así, es obvio que Balzac no necesitó acudir a Cervantes como modelo a la hora de intercalar relatos breves en sus novelas extensas —tal como ocurre, por ejemplo, en *Albert Savarus* (con la intercalación de *L'ambitieux par amour*) o en *La muse du département*—, ya que tal técnica no fue exclusiva del autor del *Quijote,* y en última instancia se relaciona con los procedimientos de la literatura narrativa oriental. Con todo, el que la acción de una novela se vea momentáneamente detenida por la interpolación de otros relatos breves —tal como en el primer *Quijote* ocurre con *El curioso impertinente,* por ejemplo—, nos hace ver que la sensibilidad de Balzac en estos casos acepta como normal un recurso que otros novelistas, más preocupados por la compacidad y clásica construcción unitaria de sus obras, no vacilarían en rechazar como propio de un novelar desordenado, heterogéneo y, en definitiva, romántico.

## V

### Economía descriptiva

Balzac novela a su aire, sin sujetarse al ritmo que el tema exigiría normalmente, sino más bien subordinándolo todo al ritmo interno marcado, exigido por su temperamento. Hay en *La Comedia Humana* novelas enormemente asimétricas, de ritmo arbitrario y caprichoso. En *Un*

17. 6, 937.

18. 6, 19.

*début dans la vie,* por ejemplo, los errores de Oscar Husson son narrados con todo detalle, constituyen realmente el cuerpo de la novela. En cambio, su ascendente carrera militar es narrada sintéticamente, es despachada en dos o tres páginas. Lo que a Balzac le interesaba presentar era el *début* desafortunado. Por eso, y pese a la disimetría de sus proporciones, la novela concluye como había comenzado: con un viaje en diligencia que reúne a los que habían coincidido allí muchos años atrás. La novela tiene algo de parábola, incluso en el más geométrico sentido de la palabra.

Hay quien tiene la idea de un Balzac narrador prolijo, entregado a las descripciones minuciosísimas en las que consume páginas y páginas. La verdad es que si Balzac procede muchas veces así, en otras ocasiones gusta de la máxima brevedad y concisión, de la mayor economía narrativa. A veces el autor se cree obligado a justificar la rapidez del trazo. Así, en *Modeste Mignon:* "Quelque intéressante que cette situation puisse paraître, elle le sera bien davantage en expliquant la position de Dumay, relativement à Modeste. Si la concision de ce récit le rend sec, en pardonnera cette sechéresse en faveur du désir d'achever prontement cette scène, et à la nécessité de raconter l'argument qui domine tous les drames" [19]

No siempre Balzac se complace en las descripciones prolijas, sino que en algún caso las evita paladinamente. Así, en *Un début dans la vie:* "Le coupé fermait par un vitrage incommode et bizarre dont la description prendait trop d'espace pour qu'il soit possible d'en parler" [20].

Bien es verdad que alguna vez tal economía descriptiva resulta falsa e irónica. Recuérdese la descripción, tan extensa y admirable, de la Maison Vauquer, en *Le Père Goriot.* Cuando Balzac llega al mobiliario del comedor, dice: "Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retardarait trop l'intérêt de cette histoire et que les gens pressés ne pardonneraient pas" [21].

Obsérvese que, paradójicamente, Balzac recurre a una densa y verbosa adjetivación a la hora de justificar una ausencia descriptiva, lo cual acendra el sentido en cierto modo burlón de esta falsa economía descriptiva.

La verdad es que Balzac gustó siempre de las descripciones ricas en color, animación y detalle, pero a la vez no dejó de sentir cierto temor por los reproches que los críticos pudieran hacer a la vista de tan pormenorizados inventarios. Ya en *Les chouans,* al comienzo de la novela, se cree obligado a justificar las tan censuradas descripciones: "Ce détachement divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professiones si diverses qu'il ne sera pas inutile de décrire leur différences caracteristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui; quoique, selon cer-

19. 1, 371 s.
20. 1, 600.
21. 2, 852.

tains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments" [22].

Aun así, y pese a su invencible gusto por tal tipo de descripción (de filiación walterscottiana, tantas veces), el hecho de saberse Balzac dueño de la acción novelesca, de su ritmo, esa omnipotencia creadora suya le permitía en muchas ocasiones saltar, abreviar, escamotear, por diversas razones. Alguna vez, por la tan conocida de que la felicidad no tiene historia. En *Splendeurs et misères des courtisanes* leemos, a propósito de los amores de Esther y de Lucien: "Le bonheur n'a pas d'histoire, et les conteurs de tous les pays l'ont si bien compris que cette phrase: Ils feurent hereux! termine toutes les aventures d'amour. Aussi ne peut-on qu'expliquer les moyens de ce bonheur vraiment fantastique au milieu de Paris" [23].

Recurso frecuentemente utilizado por Balzac —en coincidencia curiosa con Stendhal— es el de los etcéteras como resumidores y compendiadores de ciertos tópicos o lugares comunes que el lector podía fácilmente imaginar, y en los que el novelista no juzgaba conveniente detenerse. Con la evitación de su transcripción se ganaba tiempo. Madame Clepart amonesta así a su hijo, en *Un début dans la vie:* "—Allons, Oscar, promets-moi, d'être discret à l'avenir de ne plus parler à tort et à travers, de réprimer ton sot amour-propre, de etc., etc." [24]. En *Le curé de Tours,* "Mademoiselle Gamard dit aux bonnes amies, de qui elle se considérait comme l'esclave jusqu'alors, que les personnes qui voulaient la voir pouvaient bien venir une fois par semaine chez elle où elle réunissait un nombre d'amies suffissant pour faire une partie de boston; elle ne devait pas laisser seul l'abbé Birotteau, son nouveau pensionnaire; mademoiselle Salomon n'avait pas encore manqué une seule soirée de la semaine; celle appartenait à ses amies, et que... et que... etc., etc." [25].

Si en Stendhal el uso de los etcéteras está en estrecha dependencia de su gusto por la economía, sequedad y precisión expresiva, bueno será recordar que alguna vez Balzac, más o menos humorísticamente, fingió querer remedar el estilo seco y cortado del gran Beyle. Si este formaba su estilo de novelista con la lectura de Código civil para así adquirir exactitud y rigor expresivo, Balzac en *Illusions perdues* imita en algún pasaje tal procedimiento, al señalar como modelo expresivo no el lenguaje jurídico, sino el tan lacónico de los partes de guerra: "Petit Claud, malicieux comme un mulet, eut bientôt reconnu tous les avantages de sa position. Dès que la payement des frais à faire était garanti par le grand Cointet, il se promit de ruser avec Cachan, et de faire briller son génie aux yeux du papetier, en créant des incidents qui retombassent à la charge de Métivier. Mais, malheureusement pour la gloire du jeune Figaro de la Basoche, l'historien doit passer sur le terrain de ses exploits comme s'il marchait sur des charbons ardents. Un seul mémoire de frais, comme celui fait à Paris, suffit sans doute à l'his-

22. 7, 765.
23. 5, 714 s.
24. 1, 698.
25. 3, 798.

toire des mœurs contemporains. Imitons donc le style des bulletins de la Grande-Armée; car, pour l'intelligence du récit, plus rapide sera l'énoncé des faits et gestes de Petit Claud, meilleure sera cette page exclusivement judiciaire" [26].

Fundamentalmente, y para no enumerarlos todos, Balzac contaba con un recurso eficacísimo para abreviar descripciones, para conseguir, cuando lo necesitaba la adecuada economía narrativa. Este recurso consistía en remitir al lector a otras páginas de *La Comedia Humana.* Así, al tiempo que Balzac trataba una situación, un personaje, un ambiente como algo ya visto y presentado en otro relato de *La Comedia Humana,* conseguía esa sensación de vida, de mundo auténtico, complejo y sustentado sobre mil diversas relaciones. Y conseguía, a la vez, esa otra sensación de veracidad histórica que permite al narrador de unos hechos remitir a los antecedentes o consecuencias de los mismos, como conocedor y dominador —a vista de pájaro— del conjunto, de la totalidad de los mismos. Con relación al uso de esta técnica, al servicio de un propósito de economía narrativa, recuérdese, por ejemplo, el siguiente pasaje de *Béatrix:* "En huit jours, il se fit une métamorphose de larve en papillon chez le jeune, spirituel et beau Charles-Edouard, comte Rusticoli de La Palférine, le héros de la Scène intitulée *Un Prince de la Bohême* (voir les *Scènes de la vie Parisienne*), ce qui dispense de faire ici son portrait, de peindre son caractère" [27]. O este otro pasaje de *Le cousin Pons:* "Quoique certaines répétitions soient inévitables dans une histoire aussi considérable et aussi chargée de détails que l'est une histoire complète de la société française au dix-neuvième siècle, il est inutile de peindre le taudis de madame Fontaine, déjà décrit dans *Les Comédiens sans le savoir*" [28]. Y en *Un homme d'affaires:* "Or, par une soirée de carnaval, maître Cardot avait régalé, chez mademoiselle Turquet, Desroches l'avoué, Bixiou le caricaturiste, Lousteau le feuilletoniste, Nathan dont le noms illustres dans *La Comédie Humaime* rendent superflu toute espèce de portrait" [29].

Tras todo esto, se preguntará el lector qué tienen que ver tales recursos balzacianos con el arte de Cervantes. Para caracterizar, pues, ahora la que podríamos seguir llamando economía narrativa del escritor español, me serviré de unos juicios de Américo Castro: "El intenso relieve del estilo extremista se integra con los huecos creados por el estilo elusivo (someras alusiones o conscientes supresiones). No se recuerda el lugar de la Mancha en donde moraba el Hidalgo, ni el exacto nombre de este, porque "importa poco a nuestro cuento" (1, 1). No se describe en detalle la casa de don Diego de Miranda (2, 8); "al traductor de esta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia". Por el mismo motivo se deja en una gran tiniebla la aldea del Toboso, y en vacía claridad la gran Barcelona. El autor nos pide "alabanzas no

26. 4, 935.
27. 2, 606.
28. 6, 629.
29. 6, 804.

por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir" (2, 44). Es insólito que una obra de arte exprese con tan firme conciencia lo que su autor quiso y no quiso hacer" [30]

## VI

## CERVANTES, BALZAC Y EL LENGUAJE DE SUS PERSONAJES

Es obvio que las elusiones o evitaciones descriptivas de Cervantes no tienen el mismo sentido ni formulación que las de Balzac. Las del autor del Quijote, así como sus vacilaciones en cuanto a los nombres del hidalgo o de la mujer de Sancho Panza, "no son olvidos ni torpes descuidos, sino resultado de no importar mucho lo que objetivamente sea, lo que aquí aparece existiendo. Esta técnica es como el antípoda del naturalismo del novelista del siglo XIX" [31].

Y, sin embargo, y porque no cabe inscribir a Balzac con propiedad dentro de tal naturalismo, no es ilegítimo relacionar —aunque sólo sea epidérmicamente— ciertos aspectos narrativos de Cervantes con otros de Balzac. Existe un punto de coincidencia que me parece digno de especial atención. Me refiero al realismo descriptivo del que un novelista puede hacer uso a la hora de prestar voz a los personajes, de permitirles hablar de acuerdo con su edad, sexo, educación, nacionalidad, estamento social, profesional, etc. Cervantes es un maestro en lo que a tal técnica se refiere, y así lo han puesto de manifiesto Helmut Hatzfeld en su conocido libro "*El Quijote*" *considerado como obra de arte*, y Leo Spitzer en su estudio *Perspectivismo lingüístico en el "Quijote"* (incluido en *Lingüística e historia literaria*, Ed. Gredos, Madrid, 1955). El hecho —del que se ocupa Hatzfeld largamente— de que en el *Quijote* (y, en general, en las restantes novelas cervantinas) todos hablen desde sus muy limitados puntos de vista —es decir, los galeotes como tales, así como los peregrinos alemanes, los moriscos, vizcaínos, etc., nos permitiría creer que Cervantes se propuso con tal perspectivismo idiomático conseguir una muy mantenida sensación de realismo, concorde con el asignado a la literatura de su época, en especial a la novelística.

Creo que el caso es más complejo, y habría que considerarlo a la luz de lo apuntado por Américo Castro en los textos transcritos. Pues, efectivamente, las elusiones cervantinas no sólo afectan a las descripciones sino incluso al modo de hablar de los personajes. De Preciosa, *La Gitanilla*, se dice que cecea, pero sólo una vez transcribe Cervantes tal peculiaridad fonética: "¿Quiérenme dar barato, ceñores?—dijo Preciosa, que, como gitana, hablaba ceceoso, y esto es artificio en ellas, que no naturaleza" [32]

A lo largo de la novela, en todas las restantes ocasiones en que oímos hablar a Preciosa, se observa que Cervantes no

30. A. CASTRO, *La palabra escrita y el «Quijote»*, "Cuadernos de Insula", núm. 1 (1947) 17 s.

31. CASTRO, *art. cit.*, págs. 35 s.

32. CERVANTES, *Novelas ejemplares*, ed. de Rodríguez-Marín, Madrid, "Clásicos castellanos", 1927, pág. 19.

consideró conveniente transcribir su ceceo. Debió estimar, con razón, que una vez que el lector había sido prevenido acerca de tal rasgo expresivo de Preciosa, no había necesidad de afear el lenguaje de tan bello personaje —y esta razón estética es cardinal, dentro del sistema cervantino de valores—, aunque fuese a expensas de un rasgo más bien gracioso, aceptado socialmente y no deformador en demasía. Pero Cervantes, claro es, no se comporta como pudiera hacerlo un narrador realista o naturalista del XIX. Este se creerá obligado a transcribir las incorrecciones expresivas, por muchas y torpes que sean, de sus personajes novelescos. No de otra forma actúa Galdós al reproducir el lenguaje de los mendigos de *Misericordia*, o Pereda el de los pescadores de *Sotileza*. Cervantes, no. Su realismo no está aún sometido a las exigencias y servidumbres del de finales del XIX. Es más bien —como ha dicho Manuel Durán— un realismo fluido, que le consiente apuntar el rasgo caracterizador —en el caso citado, el ceceo de Preciosa— y eludirlo luego en la transcripción del lenguaje de ese personaje. A Cervantes debió parecerle cosa torpe y pesada reproducir una y otra vez, en todas las ocasiones que hace hablar —¡y qué bellamente!— a Preciosa, su cecear gitano. Que el lector —poseedor de la clave, dada ya por el novelista— obrara a su gusto y transportara, si lo quería, el hablar de la gitanilla desde el plano estéticamente inmaculado al pesadamente realista de la peculiaridad fonética. A Cervantes le bastaba con una simple alusión. Si en el mundo cabía encontrar lenguajes incorrectos —de germanía o del hampa, lenguaje rústico de Sancho o su mujer, etcétera—, Cervantes se contenta con los preciosos toques indicadores, sin cargar nunca la mano, traduciendo y corrigiendo en lo posible. (En *Rinconete y Cortadillo*, los dos muchachos no entienden la jerga germanesca en que les habla un pícaro sevillano; así como tampoco se solidarizan con las grotescas torpezas expresivas —naufragio por sufragio, popa por pompa— de Monipodio, cuyo bárbaro lenguaje de hecho es traducido por Cervantes, es decir, transportado al plano crítico y correcto de Cortado y Rincón.)

Volvamos, tras todo esto, a Balzac para constatar que, pese a su gusto por un *sui generis* realismo idiomático a la hora de hacer hablar a sus personajes, hay momentos en los que se cansa de tal técnica y recurre, en cierto modo, a la solución cervantina, la que hemos visto en *La Gitanilla*.

Son bastantes los personajes balzacianos que, por unas u otras causas —nacionalidad, educación—, se expresan en un francés deformado, desfigurado. Tal es el caso, por ejemplo, del banquero Nucingen, o del músico alemán Schmucke, el gran amigo de *Le cousin Pons*. Como ha observado muy bien Torres Bodet, se trata de algo más que de un prurito espectacular y limitadamente realista: "Cuida de que en ningún momento olvidemos la pronunciación germánica de Schmukke, el amigo de Pons. Insiste en ello hasta la insolencia. E insiste porque sabe perfectamente que no hay mal gusto en insistir cuando la obra lo exige. Aquella reiteración, tan aburrida y en ocasiones tan dolorosa, da a la presencia de Schmucke toda su realidad, a la vez ridícula y

lacrimosa, ingenua, azorada, exótica y particularmente sentimental. Cuando muere Pons —refiriéndose a la portera el pianista exclama, en su insoportable francés: "C'esde eine monsdre qui a dué Bons!"—, el arte del novelista ha llegado a una de sus cúspides" [33].

Por su parte, Gaëtan Picon ha señalado, con evidente acierto, cómo el procedimiento balzaciano de remedar ciertos acentos, entonaciones o deformaciones dialectales, no tiene demasiado que ver con los esfuerzas de fonográfica verosimilitud que son característicos de los novelistas posteriores. Para Picon, tal procedimiento, en manos de Balzac, no pasa de ser "une tentative superficielle et intermittente, soulignée comme telle par le grossissement caricatural du procédé" [34].

Balzac, pues, como Cervantes, nos deja oír su voz de narrador a propósito del peculiar lenguaje de algunos de sus personajes. Y al igual que Cervantes traduce, por decirlo así, a un castellano correcto ciertas deformaciones lingüísticas de sus criaturas novelescas, otro tanto hace Balzac, en alguna ocasión, v. gr., en el siguiente pasaje de *Ferragus,* acerca de una carta: "Voici, textuellement, dans le splendeur de sa phrase naïve, dans son ortographe ignoble, cette lettre, à laquelle il était impossible de rien ajouter, dont il ne fallait rien retrancher, si ce n'est la lettre même, mais qu'il a été nécessaire de ponctuer en la donnant. Il n'existe dans l'original ni virgules ni repos indiqué, ni même de points d'exclamation" [35].

En *Splendeurs et misères des courtisanes,* aparte del barón de Nucingen que habla un francés germanizado, encontramos a Jacques Collin (Vautrin) haciéndose pasar por un sacerdote español, Carlos Herrera: "Il faut observer ici que Jacques Collin parlait le français comme une vache espagnole, en baragouinant de manière à rendre ses réponses presque inintelligibles et à s'en faire demander la répétition. Les germanismes de monsieur de Nucingen ont déjà trop émaillé cette Scène pour y mettre d'autres phrases soulignées difficiles à lire et qui nuiraient à la rapidité d'un dénoûment" [36].

Un texto como este nos hace ver hasta qué punto consideraba Balzac más caricaturesco que realista el transcribir las peculiaridades o incorrecciones lingüísticas de sus personajes. No solo por economía narrativa, sino fundamentalmente para no dañar la más decisiva economía dramática, Balzac evita lo que nosotros casi podríamos considerar un recurso sainetesco, lateralmente cómico. Balzac se limita a aludir a la deliberada deformación españolizante del lenguaje de Vautrin, el cual con tal enmascaramiento expresivo pretende despistar a sus perseguidores y mantener la ficción de su falsa personalidad. Si el lector de la novela, con esos datos, quiere imaginarse el hablar de Vautrin, es muy dueño de hacerlo, pero el novelista, por motivos que atañen a la estética y exigencias del drama, del conflicto novelesco, ha renunciado a la transcripción de ese habla.

Si en *Splendeurs et misères des courtisanes,* Balzac evitó el francés españoli-

33. TORRES BODET, *o. c.,* pág. 111.
34. PICON, *o. c.,* pág. 1.069.
35. 5, 45.
36. 5, 964.

zado de Vautrin, para no recargar con tal procedimiento un relato en el que ya aparecía Nucingen con su francés germanizado, en *Le cousin Pons,* unas consideraciones semejantes hicieron que Balzac se cansara pronto de reproducir el lenguaje dialectal del *auvergnat* Rémonencq. Ya estaba bien, en cierto modo, con el tremendo francés del alemán Schmucke, como para abrumar al lector con el esfuerzo de *traducir* el auverñés de Rémonencq. Por eso, hay un momento del relato en el que Balzac escribe: "—Ah! c'est bien facile, répondit le marchant de curiosités dans son affreux charabia qu'il est inutile de continuer à figurer pour la clarté du récit" [37].

Estamos ante un caso semejante al de Preciosa. Cervantes, en *La Gitanilla,* se contenta con transcribir una sola vez el ceceo de la muchacha, al aludir a él. Balzac, en *Le cousin Pons,* transcribe figuradamente, al principio, el habla dialectal de Rémonencq, pero cansado pronto de tal esfuerzo, tiene a bien liberar del mismo al lector —y de paso a sí mismo, el narrador— en beneficio de la claridad del relato, aunque quede quebrantada una posibilidad realista, sobre todo si tenemos en cuenta que el propio Balzac, al dejarnos oír su voz, se encarga bien explícitamente de suprimirla. No cabe duda de que con tal intromisión, al explicar el novelista el porqué del cambio de técnica, se destruye sin el menor escrúpulo toda apariencia de realismo, objetividad, etcétera. Estamos ante una indisimulada ficción, y aunque de ello tenemos conciencia siempre que nos asomamos a una novela, la sensación se hace más intensa cuando asistimos por dentro a la elaboración de la misma, al actuar del narrador entre bastidores, con su presencia bien abultada. Sin embargo, no hay que creer que Balzac, al dejarnos oír su voz y al suprimir las manidas triquiñuelas con las que crear una posible atmósfera de verosimilitud, pretendía realzar lo que de embuste hay en toda ficción novelesca. El, más bien, se nos presenta como un historiador para el que es legítimo servirse de un variado repertorio de procedimientos con los que presentar, ordenar y narrar la materia historiada. En definitiva, si Balzac no oculta su personalidad, su voz, es porque se considera un historiador, un cronista, con cuya presencia cuenta de antemano el lector, al cual no pueden extrañar ni sorprender las manipulaciones que el dueño absoluto del relato desee introducir en la marcha y textura del mismo.

37. 6, 632 s.

## VII

### Cortesía y eufemismo

Por otro lado, la omnipresencia del narrador, que se considera a sí mismo historiador o cronista, supone, en muchos casos, una especie de cortés gesto para con el lector. El historiador desea presentarle los hechos en la forma que juzga más cómoda y conveniente, evitando o suavizando las que pudieran parecer trabas o dificultades. De ahí el papel que Balzac asume de traductor, de corrector, de aclarador; papel que le lleva en *Ferragus* a puntuar y mejorar la ortografía

de una carta; papel que, en *La fausse maîtresse,* le hace decir, a propósito del conde polaco Adam Mitgislas Laginski: "Qu'il soit permis d'écrire les noms comme ils se prononcent, pour épargner aux lecteurs l'aspect des fortifications de consonnes par lasquelles la langue slave protège ses voyelles, sans doute afin de ne pas las perdre, un petit nombre" [38]. En otros casos, es la cortesía, el gusto por las buenas formas, lo que impide a Balzac la transcripción textual de lo que sus personajes dicen acudiendo al eufemismo. Así, en *Les chouans,* cuando Hulot anima a sus tropas: "—Allons vivement, mes lapins! Allons-nous nous laisser embêter par des brigands?

Le verbe par lequel nous remplaçons ici l'expression dont se servit le brave commandant n'en est qu'un faible équivalent; mais les vétérans sauront y substituer le véritable, qui certes est d'un plus haut goût soldatesque" [39] Recuérdese asimismo en *Ursule Mirouët*: "Malgré les lois de la poétique moderne sur la coleur locale, il est impossible de pousser la vérité jusqu'a répéter l'horrible injure mêlée de jurons que cette nouvelle, en apparence si peu dramatique, fit sortir de la large bouche de Minoret-Levrault" [40].

El texto no puede ser más significativo con relación a la especial índole y voluntarias limitaciones del realismo balzaciano, tan fluido en ciertos aspectos como pueda serlo el de Cervantes, por cuanto ambos novelistas nunca se consideran siervos de la realidad hasta extremos tales que les hagan traicionar determinadas convicciones estéticas. Para Cervantes y para Balzac existen zonas, materias, aspectos no novelables o, de serlo, susceptibles de metamorfosis y manipulación estética, tras la que se percibe siempre, ostensiblemente, la presencia del narrador.

Para mí, la importancia que una aproximación Cervantes-Balzac pueda tener, a través de notas no realistas como las señaladas, reside en lo que acabo de apuntar. Balzac tiene conciencia de que con la no transcripción de ciertas modalidades de lenguaje, quebranta o daña las leyes de la poética del XIX sobre el color local, es decir, las apetencias o exigencias realistas de una total verosimilitud, aunque sea a expensas de incorporar a la novela los más feos y sucios aspectos de la realidad cotidiana. Obsérvese que no es tanto esta la que elude Balzac como ciertos aspectos lingüísticos de la misma relacionados con el hablar de los personajes novelescos.

## VIII

### La voz del narrador y los modos de contar

Lo que diferencia a Balzac, fundamentalmente, de tantos novelistas posteriores, es que el autor de *La Comedia Humana* no se cree obligado a enmascarar, a disimular su presencia de narrador. No siente aún —ni iba con su temperamento— el que la omnisciencia del novelista pueda parecer un defecto, una limitación, una empañadura de la verosimilitud no-

38. 2, 11.
39. 7, 796.
40. 3, 271.

velesca. Balzac parece estar por encima de las que debía considerar pequeñeces de una poética escolar y cicatera. El se siente, se sabe dueño de la materia novelesca. En su cabeza llevaba —como alguna vez dijo— toda la *Comedia humana,* es decir, toda la sociedad francesa de su tiempo. El es el amo omnipotente, y no reconoce servidumbres. ¿Por qué esconder su voz, en busca de una objetividad a la que él (romántico en tantas cosas) ha renunciado, sintiéndose historiador de un tiempo y de una sociedad, y poseedor, por tanto, de una actitud moral, de una voz en la que reside la clave, el tono inconfundible de su novelar?

No hay, para Balzac, una materia novelesca que pueda contarse —o parezca que puede contarse— por sí sola, como si todo lo contado no fuera con el narrador, no tuviera nada que ver con él. Tal problema de técnica narrativa es inimaginable en Balzac, para el que velar su voz como novelista (historiador) hubiera equivalido a extinguir su potencia creadora y la misma materia novelable. Balzac está presente tras sus criaturas —vivas, independientes y humanísimas, sin embargo, casi todas ellas—, no porque estas sean dóciles títeres que él maneja a su antojo, sino simplemente porque se interesa por su destino y no es capaz de contemplar con frialdad el sesgo del mismo, las personales aventuras y experiencias de cada una de ellas. Las criaturas novelescas de Balzac tuvieron para él tal consistencia humana, tal verdad vital, que, según una conocida anécdota, el novelista llegó a reclamar alguna vez los auxilios médicos de Horace Bianchon, famoso doctor que no tenía más existencia que la que Balzac le prestó en *La Comedia Humana.* Tal superposición de lo ficticio sobre lo real, nos hace ver hasta qué punto Balzac se sabía creador de algo más que de figurones sin sangre ni latido.

Una cosa es, por tanto, la verdad humana de esos personajes novelescos, y otra la relación de Balzac para con ellos, que es, indudablemente, de dominio. Pero de un dominio que nace no del poder despótico del que, por saberse dueño, dios, de todas las criaturas de la acción novelesca, puede despeñarlas por los fáciles caminos del folletinismo. Hay una lógica, una verdad interna, una fatalidad incluso, en las creaciones literarias balzacianas que hacen pensar al lector en que, guste o no, las cosas no podían ocurrir de forma distinta a la que la novela nos presenta.

En cualquier caso, lo que, en última instancia, aproxima inequívocamente el arte de Balzac al de Cervantes es esa irrenunciabilidad a su presencia —voz, amor por las criaturas novelescas, evitación de lo que pudiera parecer ofensivo, moral o estéticamente— que se traduce en la creencia de que más importante que lo contado es la voz, el temple, de quien lo cuenta. Alguna vez se ha relacionado, más o menos legítimamente, el arte narrativo de Balzac con el oriental de *Las mil y una noches.* Tal vez la posible aproximación podría hacerse a través de esa magia, de ese tremendo poder asignado al arte de contar. Hay un texto en la introducción de *Madame Firmiani* que me parece de los más significativos de Balzac con relación a lo que ahora estoy apuntando:

"Beaucoup de récits, riches de situa-

tions ou rendus dramatiques par les innombrables jets du hasard, emportent avec eux leurs propres artifices et peuvent être racontés artistement ou simplement par toutes les lèvres, sans que le sujet y perdre la plus légère de ses beautés; mais il est quelques aventures de la vie humaine auxquelles les accents du coeur seuls rendent la vie, il est certains détails pour ainsi dire anatomiques dont les délicatesses ne reparaissent que sous les infusions les plues habiles de la pensée; puis, il est des portraits qui veulent une âme et ne sont rien sans les traits les plus déliés de leur physionomie mobile; enfin, il se rencontre de ces choses que nous ne savons dire ou faire sans je ne sais quelles harmonies inconnues auxquelles président un jour, une heure, una conjonction heureuse dans les signes célestes ou de secrètes prédispositions morales" [41].

En definitiva, despojado el texto de la retórica o excesivo verbalismo al que en ocasiones tan dado era Balzac, lo que este viene a decir es que hay relatos, cuentos, que se sostienen por sí mismos, por la fuerza e interés de sus tramas; en contraste con aquellos otros que necesitan de un narrador especialmente dotado, que sepa contarlos con los matices, los detalles, las delicadezas necesarias.

Es casi inevitable recordar, a la vista del pasaje de *Madame Firmiani,* aquel otro que Cervantes puso, en el *Coloquio de los perros,* en boca de Cipión:

"Y quiérote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos, y con mudar la voz se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos" [42].

Es obvio que Cervantes está pensando en el narrador a la manera tradicional, oral, casi teatralizada, pero sustancialmente lo que apunta por boca del perro Cipión, coincide con lo dicho por Balzac en *Madame Firmiani.* Y esto, naturalmente, no quiere decir que la teoría cervantina sobre el arte de contar —acomodada a las ideas propias del Renacimiento— sea idéntica a la de Balzac. Lo único importante y significativo en la coincidencia es la diferenciación establecida entre dos tipos de relatos: los que por sí solos, hecha abstracción de la voz y estilo del narrador, son capaces de atraer el interés de quien los lee (o mejor, escucha); y aquellos otros en los que la presencia del narrador, coloreando el relato con su personal acento, es decisiva.

Por eso, me parece que no tiene mucho sentido reprochar a Balzac el que deje oír su voz omnisciente a lo largo de las novelas y contraponer estas a las caracterizadas por el objetivismo. Pensar en un Balzac que narrase, que contase historias desde fuera y como si estas nada tuvieran que ver con él, resulta imposi-

41. 1, 1.027.

42. *Ed. cit.,* pág. 219.

ble, inimaginable, al menos para mí. En Balzac, como en Cervantes, la presencia del novelista es algo más que un recurso técnico —o una limitación, deficiencia, aunque sea de tipo temporal, histórico—, un modo narrativo. Ciertas exigencias temperamentales —pasionalidad, cordialidad, impregnación vital o como quiera llamarse— parecían imponer ese narrar con amor en el que la voz del narrador pasa de ser sustentáculo o eje vertebrador de los episodios de un relato, para convertirse en luz, calor y médula misma de este.