

Sobre el héroe geminado en Tolstói y Cervantes

About the Geminated Hero in Tolstoy and Cervantes

OLGA SVETLAKOVA

Traducido del ruso por Anastasia Krutitskaya

A partir del concepto de Bajtín de cronotopo, este trabajo se propone distinguir un dibujo cronotópico particular en la imagen geminada de Pierre/Andréi en *Guerra y paz* de Tolstói, comparándola con el héroe geminado Sancho/don Quijote de Cervantes. En Pierre y Andréi, así como en don Quijote y Sancho, se correlaciona y se contraponen la voz de todo el *ser*, que supera por mucho lo humano y lo individual, y también la voz del “yo” singular, distanciado en su pensamiento trágico.

PALABRAS CLAVE: Cervantes, Tolstói, héroe geminado, Sancho/don Quijote, Pierre/Andréi, cronotopo.

Following Mikhail Bakhtin’s notion of chronotope, the purpose of this essay is to depict a particular configuration of space-time in the Pierre/Andrei geminated image in *War and Peace* by Tolstoy and compare it to the geminated hero Sancho/don Quixote in the great masterpiece by Cervantes. In Pierre and Andrei, and also in don Quixote and Sancho, the voice of the entire *being*, which largely exceeds human and individual condition, as well as the voice of the singular “ego”, so distant in its tragic thinking, are correlated and contrasted.

KEYWORDS: Cervantes, Tolstoy, gemined hero, Sancho/don Quixote, Pierre/Andrei, chronotope.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2015

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2015

OLGA SVETLAKOVA

Universidad Estatal de San Petersburgo

nerdanel63@rambler.ru

Sobre el héroe geminado en Tolstói y Cervantes

Traducción de ANASTASIA KRUTITSKAYA

Para nosotros los lectores, un héroe literario en cuanto imagen depositaria del “yo” se manifiesta inserto y asociado a su apariencia externa; esta condición de ninguna manera puede ser un momento casual o irrelevante de la poética. La apariencia del héroe se contempla aquí, siguiendo a Bajtín, como un valor; es decir, un “conjunto de todos los elementos expresivos, manifiestos del cuerpo humano” (Бахтин 2003: 108), una parte inherente de la dimensión pictórico-plástica de la unidad del sentido, que vemos mentalmente mientras leemos la novela, como la unidad *soma/psiche/nous*.¹ Lo dicho sobre el principio cognitivo del héroe como concepto, estéticamente terminado, incluso en su apariencia, es especialmente importante para la novela, un *supragénero* cuya orientación explorativa respecto al mundo es fundamental, y que se configura desde su origen épico. El héroe completa, al menos en lo ideal, la imagen estética del hombre y, al mismo tiempo, proporciona la noción sobre su “orientación única emocional, volitiva, cognitiva y ética” (Бахтин 2003: 114) en el ser.

La visión del mundo medieval, organizada dentro de las coordenadas verticales (p. e. en Dante), en un espacio artístico donde la concepción

¹ Véase la tesis doctoral de Подковырин Ю.В. Внешность литературного героя как художественная ценность (2007), dedicada enteramente a esta cuestión.

del cosmos corresponde al género del misterio, cede ante una organización horizontal desjerarquizada, para dar lugar a la afirmación y justificación del individuo. El movimiento en el espacio cósmico-mistérico siempre está orientado al conjunto de valores: el arriba y el abajo allí son íntegros y tienen, en palabras de Bajtín, “polaridad topográfica”; se siente abajo el Infierno y, arriba, el Paraíso. El movimiento en un sistema horizontal de coordenadas, inacentuadas, anaxiológicas, es insubstancial y carece de sentido. (Podríamos añadir a este pensamiento bajtiniano que en la utopía popular fabulosa “más allá de los mares y de los valles”, que atraviesa la línea del horizonte del futuro, también se puede encontrar la vertical substancial de valores del espacio artístico proyectada hacia la tierra.)

Los cambios en la conciencia europea que marcaron la época inauguraron la Edad Moderna en la literatura mediante sus manifestaciones más excelsas, por ejemplo, la obra de Cervantes y Shakespeare. Algunas observaciones importantes ya las adelantó Bajtín. Al aceptar la tesis de Ernst Cassirer en su *Individuo y cosmos en la filosofía del Renacimiento* (1927), Bajtín escribe sobre esta época: “Si no hay arriba y abajo absoluto, todos los momentos de la existencia se acercan a Dios de la misma manera. De allí las nuevas formas de la religiosidad. Ya que no existe un centro absoluto, cada existencia, cada individualidad se convierte en su propio centro. De allí la justificación de la individualidad” (2008: 30). Al mismo tiempo surge el *pathos* de la destrucción de un cosmos cerrado, construido jerárquicamente, idea que se remonta a Aristóteles; el patetismo de lo infinito y lo inconmensurable, el patetismo de la apertura del mundo que muchas veces se expresó en el motivo del camino, el viaje hacia el gran mundo. Así, Shakespeare introduce en *Macbeth* la tragedia de la vida individual en forma de la tragedia de la “corona del poder” con su “topografismo substancial”, es decir, con su mundo de valores cósmicamente finito. De este modo, el crimen de la vida individual en el drama se proyecta verticalmente hacia la caída y el ascenso. En todas las imágenes, personajes y metáforas de Shakespeare aparecen los dos polos: el Infierno y el Paraíso, la vida y la muerte, los ángeles y los demonios; en su juego se involucran todos los elementos del mundo, abajo siempre se entreabre el Infierno, arriba destella el cielo. La acción y el gesto, al suceder en el ambiente cotidiano de un lugar

de acción concreto, al mismo tiempo forman parte de la topografía de un cosmos poético, y se llevan a cabo en las coordenadas de un universo comprendido desde el punto de vista de los valores. Los héroes siempre se encuentran entre el Infierno y el Paraíso, entre la vida y la muerte, en la frontera, sobre la tumba: “Whip me, ye devils / From the possession of this heavenly sight! / Blow me about in winds! roast me in sulphir! / Wash me in steep-down gulfs of liquid fire! / O Desdemona! Desdemona! dead!” (Shakespeare 1975: V, II: 1149).²

Para Cervantes, así como para toda la época barroca, que presenta la tendencia a la expresividad emblemática, la apariencia del héroe es uno de los significados más importantes de la novela. La escena de Cervantes también es “substancialmente topográfica”, aunque no se exprese mediante una dramaturgia shakesperiana. Veamos cómo se refleja la grandiosa acentuación del espacio artístico en la configuración del héroe de la gran novela.

En toda la obra de Cervantes, así como en el *Quijote*, se observa el constante y recurrente motivo de la unión entre el suelo y el cielo. Aparece en las rimas consonantes de los sonetos, en su dramaturgia y novelas, y especialmente en el *Quijote*. Allí, Sancho está relacionado con el suelo; el tema del “suelo que se camina con los pies” configura su monólogo central en la salida de la ínsula Barataria:

Por Dios que así me quede en éste ni admita otro gobierno, aunque me le diesen entre dos platos, como volar al cielo sin alas [...]. Quédense en esta caballeriza las alas de la hormiga, que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvámonos a andar por el suelo con pie llano (II, 53: 1066).

Sobre el suelo se acuesta invariablemente para dormir, cerca de su asno que come la hierba, casi fundiéndose con todos ellos en un sueño idílicamente mortal (el motivo del sueño como muerte también se distingue en la novela; así, Sancho es “sepultado en su sueño” [I, 43: 509]). Sancho se ve relacionado claramente con el ciclo mitológico-agrario y

² “¡Furias, arrojadme del cielo con vuestros azotes! Demonios, arrastradme en vuestro gran torbellino, hacedme hervir en azufre o en pilas de hirviente metal. ¡Desdémona, Desdémona!” (Shakespeare 1881: V, 2).

sus motivos de la fertilidad, los granos, la cosecha. Sancho es la *santa panza* del carnaval, redondeado sobre la panza redonda de su asno; alude al ganado reproduciéndose, a la labranza y cosecha, al viñedo y vendimia; está casado y es padre, se encuentra comiendo incesante y acentuadamente, bebe y cuida sus víveres; cuando golpeado, es “molido como alheña, o como cibera” (II, 28: 863). El motivo del círculo —de la redondez de la panza tragando, del año redondo del agricultor, de la redondez del fruto y del grano, del costal con víveres— crece en la novela, repitiéndose incesantemente, y de muchas maneras, en los diferentes niveles de su poética y se convierte en la imagen de la circulación de la vida.

La lengua nacional constituye uno de los niveles poéticos. Antes de abandonar la ínsula, Sancho realiza primero una ronda, como describiendo un círculo, y luego hace una voltereta lingüística, rompiendo el círculo semánticamente dentro de la frase: “sin blanca entré en este gobierno y sin ella salgo: bien al revés de como suelen salir los gobernadores” (II, 53: 1065). Se contempla aquí de nuevo el motivo de la vuelta, de la entrada y de la salida, pues el dibujo rítmico de la frase y su entonación se agrupa, se voltea firmemente y apenas se detiene en el medio, en la cesura de los dos puntos.

Otro nivel de la realización del motivo del círculo en la novela de Cervantes es el de la imagen y del argumento. En el capítulo II, 29, en vísperas del encuentro con los duques, los héroes por poco son molidos por la rueda de molino (la densidad de la riqueza mito-folclórica de las imágenes de los molineros llenos de harina, de los “diablos y demonios” así llamados mutuamente por los molineros y los recién llegados en un barco —don Quijote y Sancho—; así como la brusca gestualidad de farsa y el cuerpo de este episodio son un tema aparte, discutido en numerosas ocasiones en los estudios cervantinos). Por otro lado, Sancho, al abandonar la ínsula Barataria, cae en un hoyo, de donde se levanta con la ayuda de don Quijote, como si se estuviera elevando a un nuevo y mejor Sancho. La vida aún “anda todo en redondo, digo, a la redonda” (II, 53: 1061). El mundo es redondo como la Santa Panza, “Sancho Panza”, la muerte en ella da a luz, lo menor está relacionado con lo grandioso. De acuerdo con una de las interpretaciones de este episodio, hasta el camino —en general— del héroe geminado de Cervantes sobre los

campos de Castilla “reproduce el camino del costal de trigo desde que está en la tierra, en la oscuridad y la incertidumbre hasta llegar al pan, símbolo de la unión de las personas en la fe cristiana” (Пискунова: 25).

Sin embargo, esta imagen conocida del mundo, creada por la cultura festiva, carnavalesca con base en la mitología de los pueblos agrícolas, no sostiene su propia estética en Cervantes, como en el caso de Rabelais. Por ello, el esplendor de la risa rabelesiana en el episodio de la ínsula Barataria resulta tan triste, porque es contemplado desde afuera del texto por una mirada afligida, pero firme, de alguien que no puede regresar al cuerpo popular en la plaza, pues *time is out of joint*. De esta manera se hacen visibles las orillas de la rampa y del escenario: la mirada crítica del espectador mata la fiesta. La imagen de los círculos existenciales que construye el episodio de la ínsula Barataria es atravesada por el trágico y recto destino humano, con su predestinación y final. “Sola la vida humana corre a su fin ligera más que el tiempo” (II, 53: 1061), dice Cide Hamete como si fuera un soneto barroco. El autor del *Quijote* busca en su modelo de fiesta popular la proporción justa donde la recta de la vida personal atraviesa los círculos de la vida orgánica y corporal. Don Quijote es contrario a Sancho como *nous* es contrario a *soma*, lo incorpóreo del hombre a su corporalidad. El ascetismo de don Quijote está motivado (de manera esquiva y ambigua) en el ámbito cotidiano y social: es largo, tendido, flaco —pero de complexión fuerte— y amigo de la caza; su aspecto se forma plenamente mientras se consume su cuerpo, “se resta”. Es flaco él, son flacos su perro y rocín, escasas son su comida y ganancias, se reseca su cerebro de la lectura, el sueño no lo atrapa (el que duerme es Sancho, que nació para dormir), y este cuerpo consumido y enjuto además se desbarata, se pierde a sí mismo: sus armaduras se le caen como partes de su cuerpo, a veces sus dientes también, y en alguna ocasión le parece que su cerebro también (en el episodio de los requesones que Sancho echó en la celada de su señor [II, 17]); don Quijote está convencido de que el cuerpo de un caballero tiene que estar lleno de cicatrices y costuras, en la carreta lo llevan sin cama; así, sus características permanentes son: descolorido, es decir, poco pletórico, seco de carnes, flaco, hambriento; finalmente, en el episodio del agujero en la media (“¡Oh pobreza, pobreza! [...] ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra

gente?” [II, 44: 984]) el motivo de la resta corporal se combina con el sobretono económico y social. Por supuesto que no está casado, no tiene hijos y no quiere saber nada del casamiento. Como lo formula él mismo de manera retórica: “yo me desmayo de ayuno cuanto tú [Sancho] estás perezoso y desalentado de puro hartó” (II, 68: 1179).

La línea aguda y vertical de esta figura, al extinguirse, se levanta al cielo sobre el eje suelo/cielo. Cuando don Quijote está sobre Rocinante no lo puede alcanzar desde la tierra el lacayo Tosilos; él mismo no puede tocar la tierra, sufriendo tal desventura (“atado de la muñeca, y al cerrojo de la puerta” [I, 43: 508]). Ya en 1990 James A. Parr hizo notar que en el nombre del héroe “don Quijote de la Mancha” se encuentra la indicación de la línea “suelo/cielo”, en la llamada vertical topográfica: “quijote”, como se sabe, es la pieza de la armadura que cubre el muslo, la cual se asocia con el “abajo” material y corporal, mientras que el poco apropiado “don”, es decir, “señor”, dirige los pensamientos hacia arriba. De la combinación de ambos sentidos resulta el monstruoso híbrido semántico, profundamente irónico, comentado por Parr primeramente, así como el topográfico. Don Quijote aparece relacionado con el cielo en el nivel superior de sentido, revelado por Cervantes en una sola ocasión, en el episodio de las imágenes de los santos, donde el caballero le confiesa a su escudero, viendo la procesión tradicional que, a diferencia de los santos, pues “ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos” (II, 58: 1097). ¿Habría que ver en esta declaración la humildad elevada o la fórmula filosófica acuñada por un hombre que desconoce sus límites, pensando que la única manera de encontrarlos es “a fuerza de sus trabajos”, fórmula repetida en el encabezado de *Persiles*? Es una pregunta no resuelta hasta el día de hoy. Podríamos mencionar que Georges Bataille la volverá a plantear en *La experiencia interior* y la llamará “castigo” o “tormento” y que Sancho responderá a su amigo y amo: “Dios lo oiga”.

El héroe geminado Sancho/don Quijote, de esta manera, relaciona lo orgánico, corporal, natural y popular, lo épicamente supraindividual en la rueda de cambios y renovación de la vida, por un lado, con la vertical individual y personal de acciones, por el otro, que trágicamente se opone a esta rueda idílica.

No hay duda de que semejante diseño de cronotopía aparece en la literatura una y otra vez, revelado de manera distinta: desde el carácter metafórico del folclore mitológico que abre debates entre el estómago y el corazón, el invierno y la primavera, la tierra y el cielo (ИВАНОВ: 75-80) y la combinación folclórica de lo gordo y lo delgado; desde Renard e Isengrimus, las tensiones de los trovadores, hasta el debate entre el corazón y el cuerpo de Villon o el debate entre el poeta y el vendedor de libros de Pushkin. Podemos destacar esta combinación de la inocencia y la necesidad, característica de un tragón y leño campesino, y la habilidad ingeniosa de un ciudadano en el primero y en el segundo *zanni* de la comedia del arte; en este último ejemplo italiano contemplamos también una combinación significativa, con mutua transición de la sabiduría a la locura, tan importante para el Renacimiento: Pulcinella, o es un tonto que pretende ser inteligente, o es un inteligente que pretende ser tonto, procurando su propio interés. En conclusión, Marcelino Menéndez Pelayo no exageraba cuando decía, en 1905, que el *Quijote* abarcó toda la tradición literaria de manera universal; para Mauricio Molho (1976), siempre muy convincente en sus construcciones, Sancho representaba al tipo folclórico “tonto/listo”, mientras don Quijote era el tipo folclórico “loco/cuerdo”. Bagno, en su artículo de 1990 publicado en *Anales cervantinos*, muestra en la figura de don Quijote el arquetipo contaminado del tonto cómico del cuento maravilloso.

Un dibujo cronotópico del mismo tipo se revela, también, en el héroe geminado de Pierre y Andréi en *Guerra y paz* de Tolstói. Por supuesto que lo espiritual y lo corporal en el mundo artístico de Tolstói, en sus diferentes aspectos, se compara y se contrasta en múltiples trabajos: así son las tesis y los libros de A.L. Alimov, S.V. Aliabiev, M.Yu. Belianin, N.V. Gureev, N.O. Kirsanov, Yu.V. Krasnoselskaia, J.N. Kutsaia, Donna Orwin, Yu.V. Podkovirin, O.B. Panov y O.V. Slivitskaia; sin hablar de los clásicos en los estudios de Tolstói como A.P. Skaftimov, S.G. Bocharov y B.M. Eichenbaum. El propósito de este trabajo consiste en distinguir un dibujo cronotópico particular en la imagen geminada de Pierre/Andréi, comparándola con el héroe geminado de Cervantes.

Pierre, desde el primer momento de la narración, parece un “gran cuerpo” con sus atributos de fuerza, grandeza, solidez y pesadez —lo que lo lleva hacia abajo, hacia la tierra—, así como de lo redondo, lo pletó-

rico, lo húmedo, lo que devora. Aparece acompañado de los motivos de lo infantil y de lo mitoanimal; es especialmente significativo el motivo del oso.

Pierre es enorme, es “más grande que otros hombres en la habitación” (1, 1, 2). La característica común de las partes de su cuerpo es que son “grandes”, su pecho es “grueso”, es “macizo”, es torpe: “Pierre era torpe. Era gordo, más alto de lo común, ancho, con grandes manos rojas” (1, 1, 6). Come mucho y de manera pintoresca: “Empezando por dos sopas, de las cuales escogió *à la tortue* y *kulebiaka*, hasta las perdices, no perdonó ningún plato ni ninguna clase de vino” (1, 1, 18) —se comenta al inicio de la narración—; “sigues engordando” (2, 5, 21), le dice el príncipe Andréi al final del segundo tomo. Es rotundo, el motivo repetitivo de su cabeza redonda e inclinada y de los lentes redondos constituye la solidez de esta serie que intercala, de vez en cuando, menciones singulares del círculo; por ejemplo, cuando Pierre se sienta en la mesa, ésta será redonda (2, 2, 1). Lo cierto es que Natasha ve a Pierre como “rojo con azul, cuadrángulo” (2, 2, 13), pero sólo es una imagen distinta de la estabilidad; así se simboliza para ella la confianza en los principios de la vida. La obesidad, la pesadez y la tranquilidad (torpe y voluminoso, Pierre se altera raras veces) están relacionadas con la línea general del dibujo cronotópico que lleva hacia abajo, hacia la tierra, y muchas veces hacia el agua. Al aparecer, Pierre casi siempre se sienta o se acuesta frente al lector, incluso su gestualidad refleja la línea hacia abajo: Pierre toma la mano de Borís Drubetskói por abajo, mientras que el príncipe Vasili, al estrechar la mano de Pierre, la jala hacia abajo (1, 1, 22). Antes del duelo con Dólojov quiere enterrarse en algún lado y, finalmente, menciona la idea en la escena sobre la balsa: “somos hijos de la tierra” (2, 2, 9), y se confirma su razón con el golpeteo de las olas sobre la panga. “Es verdad, créele”, escucha el príncipe Andréi en el sonido del agua.

Así, la humedad siempre está relacionada con la imagen de Pierre, por ejemplo, en la línea de su plétora: se sonroja a menudo y de manera evidente; es conocedor de los vinos; está rodeado por la neblina y el deshielo en las escenas más importantes para su caracterización (el duelo, la declaración a Natasha; la humedad de las lágrimas provoca “florecer —su alma— hacia la vida nueva, ablandada y animada” [2, 5,

22]). Su gran fuerza física muchas veces se representa en relación con la imagen del roble (forzar el marco de roble en la casa de Kuraguin; Andréi se pone de acuerdo con el llamado de Pierre para “vivir”, con sus razones, estando sobre la panga y viendo precisamente un roble en la famosa escena de Otradnoie (2, 3, 3); en el campo de Borodino le muestran a Pierre la dirección hacia Shevardino, orientándolo hacia un gran roble, etc.), así como en la constante comparación de Pierre con el oso, que complementa de manera mitológica esta línea metafórica. Dicha línea se traza firmemente desde su aparición forzosa al inicio de la novela (el príncipe Vasili, tomando a Pierre de la mano, le pide a Anna Pavlovna “educar... a este oso” [1, 1, 4]; los juegos y los bailes de Pierre con el oso en las escenas en la casa de Kuraguin [1, 1, 6]), pasando por las numerosas menciones del oso y la plasticidad del animal en las escenas del duelo con Dólojov, donde Pierre al principio está parado, “impotente, abriendo las manos y los pies, con su ancho pecho hacia adelante” y, después, desolado y derecho, “se va al bosque, dando pasos enteramente en la nieve” (2, 1, 5), hasta mencionar su desabrochado abrigo de piel de oso al final del segundo tomo (2, 5, 22).

Además de la circunstancia de que Pierre es un bastardo, la combinación de estas cualidades lo asocia con la tradición arcaica, popular, maravillosa y folclórica de *bogatir*. “Siendo un verdadero escritor clásico, Tolstói, sin lugar a duda, es un creador de mitos; lo confirma la carga sacral y simbólica de *Guerra y paz*”, dice Olga Panova (14); y Nikita Kirsanov está de acuerdo con ella: “La relación de la poética de Tolstói con la tradición cultural arcaica es aquí todavía más orgánica que en la novela mitológica del siglo xx” (17).

El mito aparece también en otra cualidad muy importante para la plasticidad de la imagen topográfica de Pierre, la cual es contrastada con la aspiración concentrada del príncipe Andréi: la falta de direccionalidad que frecuentemente se da en la línea que apunta hacia abajo, hacia la tierra, hacia lo amorfo de la tierra y del agua. Pierre, por decirlo así, carece de definición. Su mente y su espíritu de observación incrementan y profundizan los sentidos de la vida, pero mientras más abarca, menos puede reconstruirla, captarla en su concepto. Al observar los argumentos de la eventual “derecha”, al mismo tiempo se da cuenta de los de la “izquierda”. En su maravilloso ensayo “О романах гр. Л.Н.

Толстого” (1911), Konstantín Leontiev llama a Pierre “siempre perplejo”. Su “perplejidad” se pronuncia ya en la primera aparición de su figura en la novela y se convierte en una de las líneas dominantes para la imagen del héroe. Aquí entra su “gran juventud y el deseo de expresarlo todo plenamente” (1, 1, 5), su siempre mencionado “infantilismo”: su cara “infantil, buena, hasta tonta, que parece pedir perdón” (1, 1, 5), su “bondad, sencillez y discreción”, “ingenuidad y naturalidad” (1, 1, 6), las “conversaciones infantiles” (1, 1, 6), hasta “tonterías e inocencia”. Cuando se le pregunta sobre su futuro, dice Pierre: “todavía no lo sé” (1, 1, 6), pero tal parece que el príncipe Andréi lo sabe por el mismo personaje. Pierre no sabe si “está bien o mal” cuando tiene que pedir la mano de Hélène (1, 3, 2); no sabe “a quién querer y a quién odiar” después de separarse de Hélène y después del duelo. “Todas estas palabras honestas son tan convencionales, no tienen ningún sentido definido”, se advierte a sí mismo (1, 1, 9).

En el lenguaje teórico de hoy llamaríamos “rizoma” a su visión del mundo, especialmente en el punto culminante de la famosa escena del incendio de Moscú, cuando el mundo “se entierra” y deja de tener sentido. Pierre no suele tener aspiraciones ni tampoco buscar sentidos, dado que se relacionan íntimamente con la reducción y restricción cortadora del campo de visión: es demasiado ancho, profundo y voluminoso para ello, está llamado a acrecentar, no a cortar. La configuración topográfica de Pierre, legado de Sancho Panza, con sus eternos círculos existenciales en constante renovación se revela finalmente en el encuentro con Platón Karatáyev, con la seducción de un mundo de “enjambre”, impersonal (4, 1, 12). En el episodio con Platón Karatáyev todas las características cronotópicas están concentradas y parcialmente explicadas: “Pierre sentía algo agradable, tranquilizante y redondeado en estos hábiles movimientos”; de forma redondeada, consumada ya hace tiempo, repitiendo sin fin lo ya decidido, palabra por palabra, a la manera de Sancho, el mundo caótico de la guerra y de la historia se configura alrededor de Platón: “El gusano roe la col, pero antes él mismo desaparece; así decían los viejitos —añadió rápido—. —¿Cómo, cómo lo dijiste?, preguntó Pierre. —¿Yo?, preguntó Karatáyev. —Yo digo: no pienso mejor que el juicio del Señor —dijo, pensando en que había repetido aquello que había dicho antes—. Platón dice sobre su cuerpo: “Acués-

tame, Señor, como piedrita, levántame como bollito”; sobre el perro: “Mira, el picaño se acurrucó”.³ Sorprende la resolución de Tolstói de este dibujo cronotópico, idílico por su origen, pues en este abarcar el mundo, bueno y redondeado, por parte de Platón, no cabe la huida de la historia hacia el idilio como ocurre en la novela de la Edad Moderna; todo lo contrario, Platón abandona el idilio familiar para ir a la guerra en lugar de su hermano. El mundo adquiere sentido gracias a la hazaña de la abnegación, se redondea (siguiendo el término de Goethe, atraviesa el ‘redondeo’ o ‘culminación’ estética, *Abrundung* [78]); por eso Pierre “sentía que el mundo antes destruido ahora se reconstruía en su alma con una nueva belleza, sobre las nuevas e inamovibles bases” (4, 1, 12). La fuerza, la grandeza, el apetito, la redondez, la pesadez y la direccionalidad de la línea general de la imagen hacia abajo, llena de la humedad de la vida: todas estas líneas de la imagen topográfica de Pierre se subrayan de manera poco notoria pero constante. Además, existen múltiples analogías para cualquiera de los ejemplos mencionados.

En contraste, el dibujo topográfico de la imagen del príncipe Andréi, que complementa a Pierre, no se compone de la misma manera como en la novela de Cervantes; Tolstói lo realiza de forma mucho más complicada. Para el estilo parco de Cervantes que se asemeja al emblema, si no a la alegoría (aunque en sentido estricto no la encontremos allí), será suficiente dibujar dos figuras contrastantes, de Sancho y de don Quijote, que representan el cruce de los círculos idílicos de la vida con la vertical directa de las acciones personales. En Tolstói, la vertical del dibujo topográfico no es representada por la figura de una sola persona, aunque casi siempre junto a Pierre se encuentra el príncipe Andréi, sino más bien por toda la familia Bolkonski: el príncipe viejo, la princesa María, el príncipe Andréi; todos ellos de la misma manera. Su conexión, anunciada y subrayada por el parecido físico y el árbol genealógico que se divide en la pared de su casa, se pronuncia abiertamente por el príncipe Andréi en la escena sobre la balsa: el hijo, la hermana, el padre, “soy yo mismo todos ellos, y no otros” (1, 2, 11).

³ Ambas descripciones se dan en relación con el sueño. La autora encuentra allí círculos representados [N. de T.].

La línea del dibujo de Pierre, que lleva hacia abajo y se redondea, aquí se dirige hacia arriba. El motivo de la ascensión, aspiración de la altura, empieza en la casa del viejo Bolkonski (“las habitaciones grandes y altas”, “la puerta del despacho grande y alta”, “los armarios de vidrio altos” y “la mesa alta” de su biblioteca); se hace más denso en las escenas del nacimiento de Nikólenka (la espera “no se caía, sino se elevaba”; el abuelo persignaba al nieto, “temiendo dejarlo caer”; la cera con sus pelos “no se hundió, sino flotó en la pila” [2, 1, 8-9]), y culmina en la famosa imagen del cielo alto y eterno, que el príncipe Andréi penetra sin dificultad, dirigiéndole la cara, en el campo de Austerlitz: “No había nada encima de ellos, sólo el cielo, el cielo alto, no claro, pero incommensurablemente alto, con las nubes grises atravesándolo sin ruido” (1, 3, 16); “¿Cómo es que antes no veía yo este cielo alto? ¡Qué feliz soy, yo, que ya lo conocí! ¡Sí! Todo es vanidad, todo es engaño menos este infinito cielo. No hay nada, nada menos él” (1, 3, 18).

La grandeza de Pierre, que tiende a perder toda forma, es opuesta a la medida y la precisión de las figuras del príncipe y de su padre: “El príncipe Bolkonski era de mediana estatura, un joven bastante guapo con rasgos definidos y secos. Todo estaba en su figura, empezando con la mirada cansada y aburrida, hasta el paso silencioso, medido” (1, 1, 4); tiene “las manos pequeñas, blancas” (1, 1, 4). En esta medida general y precisión consiste la armonía, casi musicalidad: “El príncipe Andréi encogió los hombros, frunció el ceño, como fruncen el ceño los conocedores de la música, al escuchar una nota falsa” (1, 1, 26). El motivo de la humedad, del alma ablandada y receptora, se opone a la línea de la sequedad, trazada insistentemente, a la entalladura, minimización corporal, así como severidad y frío. Cuando se pronuncia en contra del casamiento, “su cara seca se estremecía con la animación nerviosa de cada músculo; los ojos, cuyo fuego vital parecía antes apagado, ahora brillaban con un brillo luminoso, vivo” (1, 1, 8); de manera análoga en la cara del viejo príncipe “brillan los ojos juveniles”. El viejo príncipe “miró secamente, desagradable... directamente a la cara del hijo con sus ojos rápidos, que parecían atravesar al hombre, y de nuevo se rió fríamente” (1, 1, 28). Decenas de las definiciones corporales del padre y del hijo Bolonski se construyen sobre la imagen de la sequedad y la consunción total: sus manos y sus caras son huesudas, secas y enju-

tas, “el cuello musculoso”, “el cuerpo gastado” del viejo, sus voces, el tono, incluso la risa; el príncipe Andréi es “nervioso”, “irritable”, “apagado” y “enérgico”, “fríamente atento e indiferente”; la cintura de la princesa María es “seca” también, y toda ella, con su docilidad, deja la impresión, a Natasha, de “seca”; mientras tanto la princesa María piensa, afligida por la dureza del trato de su hermano con el pequeño Nikólenka, que “los hombres se resecan por el trabajo intelectual” (2, 3, 3). El viejo príncipe, alabando la capacidad de Pierre para la discusión, dice que aquél lo “enciende” (2, 2, 14). Es una cualidad difícil, que demuestra al mismo tiempo una energía inverosímil y una exanimación extraña de la eterna medida, rigurosamente confiada a las reglas de la vida: “Mientras más exánime parecía en los días comunes, más enérgico era en estos minutos de la irritación casi enfermiza” (1, 1, 8). El reloj y el arquitecto, la matemática y el torno del viejo príncipe, su voz aguda y sonora, aguda también la mirada que “atraviesa”, pero sobre todo la mirada luminosa de bellos ojos —común a los tres personajes, característica dominante en el sentido topográfico— es el motivo de la luz que se va, consumiéndose y quemándose, en su cuerpo; todas estas propiedades en conjunto ofrecen el cuadro de una negación particular de lo humano animal, pero también de lo simplemente material. Se suman aquí la fealdad física de la princesa, la baja estatura de su padre y de su hermano, la flaqueza y la sequedad, medida general y disciplina que se oponen de manera heroica a la vida autosuficiente, redondeada y no direccionada. Es necesario añadir que los Bolkonski siempre se proyectan sobre un fondo espeso de la corporalidad bruta, casi bestial, unas veces construida sobre los motivos de la descomposición corporal, otras veces sobre la animalidad, la bestialidad. Mientras vemos sus caras pálidas, la luz resplandeciente de sus ojos, que en la representación vienen acompañados por la disminución de su cuerpo, una mayor corporalidad se contempla en las figuras que los rodean; los hermanos Kuraguin participan en este proceso en mayor proporción (su relación incestuosa se insinúa en la novela de manera sombría). Anatole, que llega a pedir la mano de la princesa María, siente hacia *mademoiselle* Bourienne “un pasional sentimiento brutal”, propio de él, y la pequeña princesa, embarazada, “gordita y sonrosada”, habla todo el tiempo sobre los dientes postizos y el pelo falso. Recuerda, al lado del príncipe

Andréi, a una fierecilla —“el labio se levantó, dándole a la cara una expresión no alegre, sino animal, de ardilla” (1, 1, 6)—; y, junto a la princesa María, a “un caballo viejo de regimiento, al escuchar el llamado de la trompa”, que la alienta, embarazada e inhábil para el coqueteo, a flirtear inconsciente y mecánicamente con Anatole. Y, finalmente, en las escenas de guerra alrededor del príncipe Andréi, enfáticamente pálido, con “los labios encogidos y los ojos febrilmente brillantes” (1, 2, 21), siempre aparecen figuras como un anciano anónimo “royendo vorazmente el hueso de carnero” o “un general de 22 años, sonrosado de una copa de vodka”.

La escena en la panga (2, 2, 9) aclara el contraste entre la corporalidad y la anticorporalidad casi en el sentido de las disputas medievales entre el alma y el cuerpo; en esta escena se verbaliza, se pronuncia la esencia literal de este contraste, y al mismo tiempo se construye con base en él otra vertical. El cuerpo del príncipe Andréi declina (“no es que haya adelgazado, se puso pálido su amigo”) y también la vida misma; disminuye claramente y de manera consciente, siguiendo la decisión del héroe. El príncipe tenía una mirada “apagada, muerta”, la voz “aguda, desagradable”, “concentrado y malgastado”, “como si el príncipe Andréi no deseara y no pudiera participar en aquello que sucedía y de lo que se hablaba”. Ocurre así su separación voluntaria y, por principio, de otros (a excepción de la familia, que es asimilada por él como su esencia misma). “La vida no me deja en paz”, se queja con Pierre, y la paz es lo que él busca. “Con trabajos me libré del mando de la nobleza”; es decir, la actividad, como la vida misma amengua. Ahora, la felicidad mayor para Andréi es el resultado de la negación de la vida, lo que se define de manera apofática como ausencia de las enfermedades y de los remordimientos de la conciencia. El príncipe Andréi rebasa los límites de la desesperación de un modo más radical que otros héroes de las novelas del siglo xx. En cuanto al cuerpo, se niega por principio, fuertemente, sin reservas, con repugnancia. No se habla siquiera del propio cuerpo del príncipe Andréi; él rechaza filosóficamente la corporalidad como valor: “me da pena la dignidad humana, la tranquilidad de la conciencia, de la pureza, no las espaldas ni las frentes que por más que las azotes, por más que las golpees, seguirán siendo espaldas y frentes”, dice sobre los campesinos.

La línea entre la tierra y el cielo se construye y nombra, clara y directamente, en la escena sobre la panga: la primera vez, con una alusión a la tradición libresca (“Si veo, si veo claramente esta escalera que lleva de la planta al hombre, ¿por qué tengo que suponer que esta escalera se interrumpe conmigo y no lleva más allá?”, dice Pierre, y Andréi comenta, aburrido e irritado: “Sí, es la doctrina de Herder”); después, en una línea pintoresca apenas perceptible: “La helada de la tarde cubría con estrellas los charcos y puentes”; posteriormente, se revela más fuertemente en las palabras de Pierre: “no vivimos ahora sólo en este pedazo de tierra, sino vivimos y viviremos por siempre allá en el todo (señaló al cielo)”, así, se observa en la manera como Andréi “sin quitar la vista, miraba el destello rojo del sol sobre el desbordamiento azul”; finalmente, se expresa en la fórmula directa y rítmica, regocijante: “miró el cielo que le señaló Pierre, y por primera vez después de Austerlitz vio aquel cielo alto y eterno que veía acostado en el campo de Austerlitz, y algo dormido desde hacía tiempo, algo mejor en él despertó de repente en su alma, con alegría y juventud”. Culmina este maravilloso pasaje poético, ya no Pierre con su masonería inocente, ni los personajes ni el diálogo de las voces ni el discurso del autor, sino la misma humedad del cuerpo terrenal y fluvial, cuando “las olas de la corriente con un sonido atenuado golpeaban el fondo de la panga”, la que se suma a las palabras de Pierre y, como si fueran tuyas, dice: “es verdad, créelo”.

Sin embargo, la alta poesía del último sentido de la vida, que resplandece en este momento breve del héroe geminado de Tolstói, no interrumpe el desarrollo natural de la novela, no interrumpe el movimiento trágicamente inmutable de las trayectorias de cada una de las partes de esta imagen geminada. La figura de Andréi encuentra su realización conceptual cuando, al morir después de ser padre, al terminar totalmente con la corporalidad de la vida, se convierte, para su hijo Nikólenka, en una divinidad, en un valor absoluto, en el punto más alto del mundo; con Nikólenka se relacionaba la perspectiva del futuro en la ideada continuación de la novela. Pierre encuentra la culminación en la celebración del pensamiento familiar, felicidad familiar: Natasha da a luz a un hijo tras otro, la familia crece.

El conocimiento y la representación de un sujeto separado del enjambre se relaciona con el príncipe Andréi. No tiene límite, o más bien este

límite se desplaza en la medida en que el conocimiento avanza más allá del horizonte. Andréi no se encuentra en el espacio de la vida sino en el espacio de la salida de la vida; no puede instalarse, tranquilizarse, objetivarse; su destino es atravesar, superar, trascender. Así como la imagen de Pierre se acentúa mayormente en su caída en el mundo impersonal y eterno, redondeada por Karatáyev, de la misma manera el príncipe Andréi se revela topográficamente en la imagen del cielo eterno, deseado, temible, inalcanzable, semejante al ser de mi “yo” o, de igual manera, al no ser. En Pierre y Andréi, así como en don Quijote y Sancho de Cervantes, se correlacionan y se contraponen la voz de todo el ser, que supera por mucho lo humano y lo individual, y la voz del “yo” singular, distanciado en su pensamiento trágico. Sorprende la similitud de esta escena con el triunfo de la vida, silencioso, que no se rebaja a las explicaciones verbales; su negación filosófica, meditada y voluntaria, con la lección que Sancho le da a don Quijote quien ya no quiere vivir más, como el príncipe Andréi y como la voz poética del soneto 66 de Shakespeare. “Tired with all these, for restful death I cry”.⁴

BIBLIOGRAFÍA

- Бахтин, М. М. *Собрание сочинений. Т. 4 (1). Франсуа Рабле в истории реализма. Материалы книги о Рабле. Комментарии и приложения.* Москва: Издательство русские словари, Языки славянской культуры, 2008.
- Бахтин, М. М. *Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов.* Москва: Издательство русские словари, Языки славянской культуры, 2003.
- Иванов, Вячеслав. *Избранные труды по семиотике и истории культуры, Т. 3.* Москва: Языки славянской культуры, 2004.
- Кирсанов, Никита. *Мифологические основы поэтики Л. Н. Толстого, автореф. канд. дисс.* Томск: Томский Государственный Университет, 1998.
- Леонтьев, Константин. *О романах гр. Л.Н. Толстого.* Москва: 1911.

⁴ Principio del célebre soneto de William Shakespeare: “Cansado de todo esto, imploro el descanso de la muerte” [N. de T.].

- Панова, Ольга. *Религиозно-мифологические основы эпопеи Л. Н. Толстого "Война и мир": проблемы поэтики и онтологии, автореф. канд. дисс.* Томск: Томский Государственный Университет, 2002.
- Пискунова, С.И. "Сервантес и его роман", *Сервантес М. Дон Кихот Ламанчский. Т. I.* Москва: ЭКСМО, 2007.
- Подковырин, Ю.В. *Внешность литературного героя как художественная ценность, автореф. канд. дисс.* Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2007.
- BAGNO, VSEVOLOD. "El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de *Don Quijote*", en *Anales cervantinos* 28, 1990: 237-241.
- CASSIRER, ERNST. *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance.* Leipzig-Berlin: B.G.Teubner, 1927.
- CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE. *Don Quijote de la Mancha.* Ed. Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.
- GOETHE, J.W. "Nachlese zu Aristoteles' 'Poetik'", en *Berliner Ausgabe 18: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen.* Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1965 [1827].
- MOLHO, MAURICIO. "Raíz folklórica de Sancho Panza", en *Cervantes: raíces folklóricas.* Madrid: Gredos, 1976.
- PARR, JAMES A. "The Title as Text: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*", en *RLA*, 2, 1990: 515-519.
- SHAKESPEARE, GUILLERMO DE. *El mercader de Venecia. Macbeth. Romeo y Julieta. Oteló.* Trad. de Marcelino Menéndez Pelayo. Barcelona: Administración, 1881.
- SHAKESPEARE, WILLIAM. *The Complete Works of William Shakespeare.* New York: Avenel Books, 1975.