

CONTRA EL REALISMO HISTÓRICO: UNA INTERPRETACIÓN DE *GUERRA Y PAZ*

*Nosotros los rusos, en general, no sabemos escribir novelas en el sentido en el que este género se entiende en Europa*¹.

Tolstoi

Guerra y paz (1865-1869) de León Tolstoi es una obra enorme e infinitamente compleja, a la que ningún breve resumen sería capaz de hacer justicia. Son en esencia dos grandes libros, uno histórico, el otro de ficción, combinados para proporcionar un relato sobre las consecuencias que la invasión napoleónica de 1812 tuvo para la sociedad rusa. Dado que mezcla diversos géneros –historia, novela, épica– los críticos disienten acerca de cómo clasificarla. Yo aquí la considero un ejemplo de lo que más manifiestamente es, a saber, una novela histórica. Pero *Guerra y paz* es una novela histórica de un tipo especial: intenta demostrar que aunque no podemos evitar usar la «historia» como contexto para la representación de los grandes acontecimientos, los análisis «históricos» de tales acontecimientos no pueden explicarlos de modo alguno. De hecho *Guerra y paz* es una obra que consume la novela histórica al mismo tiempo que la desmantela. En el procedimiento, socava el realismo histórico europeo al cuestionar la ideología de la historia en la que se basa.

El propio Tolstoi negaba que la explicación que él daba de la invasión napoleónica de Rusia en 1812 entrase bajo la rúbrica de ningún género específico. En 1931 el crítico Boris Eikhenbaum dijo que Tolstoi había empezado la obra –originalmente titulada *1805*– como una combinación de dos géneros rusos bien establecidos, la «novela de familia» y la «novela históri-

¹ Leo Tolstoy, «Drafts for an Introduction to *War and Peace*», En L. Tolstoy, *War en Peace. The Maude Translation, Backgrounds and Sources, Criticism*, 2ª edición, Nueva York, 1996, p. 1087 [En la versión castellana, se ha utilizado la traducción de Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo: Liev Nikoláievich Tolstói, *Guerra y paz*, Barcelona, Planeta, 2000]. Todas las citas posteriores corresponden a esta edición. Este artículo se publicó originalmente con el título de «Contro il realismo storico», en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo*, vol. V: *Lezioni*, Turín, 2003, pp. 221-237.

co-militar»². Pero desde el principio del Libro VII, afirmaba Eikhenbaum, el libro evolucionó a un nuevo género, la épica histórico-filosófica. Así, podemos detectar al menos tres líneas genéricas que unidas componen *Guerra y paz*: una línea histórica (la historia de la invasión napoleónica de Rusia), una novelística (el impacto de esta guerra sobre cuatro familias nobles rusas de ficción), y una veta filosófica (digresiones discursivas sobre ciertas ideas abstractas sugeridas por los acontecimientos, históricos y ficticios, recogidos en el libro). Es la combinación de las tres líneas la que convierte a *Guerra y paz* en una consumación del género de la novela histórica. Tolstoi no sólo compone una novela histórica, sino que somete el género a análisis a la luz de su propia filosofía de la historia. Esta dimensión filosófica y crítica estaba completamente ausente en los grandes novelistas históricos que lo precedieron: Scott, Manzoni y Dumas.

I

Aunque *Guerra y paz* es muy larga, la acción que describe ocupa un periodo de tiempo relativamente corto: los siete años transcurridos entre la batalla de Austerlitz, en 1805, y la salida de Napoleón de Rusia, el 5 de diciembre de 1812. La acción se divide aproximadamente entre una historia de las campañas militares, las batallas y las maniobras bélicas, y un relato de la vida de la alta sociedad rusa afectada por la guerra. La primera cuenta los esfuerzos por ganar territorio, poder y gloria por medios militares, la segunda los esfuerzos para conseguir amor, poder y riqueza con los medios proporcionados por la «sociedad». Los dos relatos nunca llegan a convergir plenamente, pero no hay razón para que lo hagan, ya que tratan aproximadamente de lo mismo: las similitudes entre la «guerra» y la «paz».

Publicada originalmente en forma de serie entre 1865 y 1869, la mayoría de las ediciones de *Guerra y paz* se dividen en varias partes con varios capítulos. Hay muy poca continuidad de parte a parte (aunque están cronológicamente organizadas) o de un capítulo a otro. Los segmentos constituyen por el contrario una serie de viñetas, anécdotas, pequeñas historias (he aquí una serie del Libro VIII [Quinta Parte del Libro Segundo en la versión castellana

² Eikhenbaum caracterizó la evolución de la perspectiva de Tolstói sobre la historia en los siguientes términos: «el antihistoricismo original de Tolstói le dictaba una idea muy modesta de la crónica bélica y familiar. Después, movido por las preocupaciones del momento, empezó a convertir la crónica en poema histórico, en épica, y a introducir toda una serie de puntos de vista de filosofía de la historia. Su antihistoricismo se convirtió en nihilismo histórico, y su crónica novela se convirtió en un nuevo género nacido de combinar la acción a modo de novela y el material histórico con el razonamiento filosófico. El resultado fue un género negativo, en la misma medida en que los elementos que lo componen estaban en conflicto». Eickhenbaum decía a continuación que «la novela de Tolstói no era un nuevo género», sino una combinación de dos formas populares en las décadas de 1820 y 1830, la novela de familia o sobre «la vida del terrateniente», por una parte, y la novela histórico-militar por la otra. Boris Eickhenbaum, «The Genere of *War and Peace* in the Context of Russian Literary History», en L. Tolstoy, *War en Peace. The Maude Translation, Backgrounds and Sources, Criticism*, cit., p. 1126.

utilizada]: «Los Rostov en la ópera», «Elena en el palco contiguo», «Descripción de la ópera», «Anatolio y Dólojov en Moscú»). Estas viñetas semejan a veces los *faits divers* de los periódicos contemporáneos. Los personajes no evolucionan de un episodio al siguiente, sino que simplemente reaparecen cuando corresponde con todo un conjunto de atributos nuevos. Pero además, toda la acción del libro cubre sólo apenas siete años. Hay algunos momentos de revelación: Bolkonski tiene uno, Pierre tiene varios; y un personaje, Natasha Rostova, de hecho también crece pero no hay cambios de carácter significativos y duraderos entre ellos. Más que evolución, los personajes experimentan en su mayoría una especie de refiguración, en la que se añaden nuevos rasgos y se reconfiguran los viejos, a medida que sufren una decepción o una frustración tras otra tanto en la «guerra» como en la «paz». No es una novela feliz, aunque Tolstoi la planeó originalmente como una especie de comedia en la que bien está lo que bien acaba.

Las secciones que componen *Guerra y paz* constituyen una serie, pero no una secuencia. La secuencialidad distribuye el significado a lo largo de un espacio narrativo de manera hipotáctica, distinguiendo gradualmente entre lo importante y lo que carece de importancia entre todos los datos del texto, y apuntando todo hacia un desenlace o punto de compleción en el que la importancia dominante de los acontecimientos relacionados puede por fin captarse y entenderse. Típicamente, el tratamiento histórico de los acontecimientos consta del intento de revelar la secuencia (trama narrativa) en lugar de lo que parece ser mera serialidad (la crónica). Pero Tolstoi se resiste a la secuencialidad *porque* está hablando de la historia: no cree que la historia tenga trama. Para resistir el atractivo del establecimiento de trama, por lo tanto, recurre a la cronología como principio organizador general de su retrato de la vida rusa en 1805-1812.

Así, los Libros I-VI [Libro I y primera, segunda y tercera parte del segundo] relatan los acontecimientos de los años 1805-1810 y constan de una narración bastante directa de las relaciones militares y diplomáticas entre Francia y Rusia, descripciones de algunas de las primeras batallas entre el Gran Ejército de Napoleón y una alianza austro-rusa, y la introducción de los principales personajes de ficción que representan a la nobleza rusa. El libro empieza sin introducción, al igual que termina unas 1.400 páginas después sin final. Nos sumerge de inmediato en una escena social de San Petersburgo, una *soirée* en la que se analiza la evolución del recién llegado Napoleón Bonaparte. Nos presenta a Pierre Bezújov, que resulta ser la principal figura de ficción del libro, pero prácticamente no nos da antecedentes de él (es ilegítimo, pero nunca se menciona a su madre, y no se nos dice nada acerca de su niñez ni de su educación). Dista mucho de resultar impresionante, y así sigue hasta el final. Hace muy poco, pero le ocurren muchas cosas.

Como héroe, Pierre deja mucho que desear; más que la encarnación de la *virtus* aristocrática, parece el tipo rústico que se traslada a la ciudad. El amigo de Pierre, Andrei Bolkonski, es un candidato más prometedor para

el papel. Los seis primeros libros siguen intermitentemente la historia del matrimonio sin amor del príncipe Andrei, y la muerte de su esposa al dar a luz, su melancólico desencanto con la vida, su amor por la joven condesa Natasha Rostova, y su compromiso. Pero tampoco él sirve de héroe. Echa a perder su compromiso con Natasha y muere antes de poder arreglar las cosas con ella.

Los Libros VII y VIII [cuarta y quinta del Libro II] proporcionan una especie de transición entre los años 1807-1812 y una preparación para la nueva filosofía de la Historia que se utilizará para descomponer las explicaciones oficiales sobre la Guerra de 1812. El Libro VII trata de la «paz», la vida en el campo y la feliz familia Rostov en casa, mientras que el VIII describe la vida en la ciudad –Moscú– y la seducción de Natasha Rostova por Anatolio Kuraguin, cuñado de Pierre. Éste frustra el plan de Anatolio de secuestrar a Natasha, Andrei la rechaza, ella intenta suicidarse, y Pierre se da cuenta de que ama a Natasha y no a su errática esposa, Elena Kuráguina, con la que vergonzosamente se había casado sólo por deseo. Como este inadecuado resumen sugiere, en los capítulos de ficción del libro empiezan a ocurrir muchas cosas mientras Tolstoi nos prepara para las complicaciones derivadas del comienzo de la «historia».

Los Libros IX a XV [Libros III y IV], la mayor «porción» de *Guerra y paz*, tratan de los siete meses de «guerra», de mayo a diciembre de 1812. Narran la invasión de Rusia por Napoleón y el frente que le hacen las tropas comandadas por el anciano, exhausto, tullido y casi ciego mariscal de campo Kutúzov. El ejército de Napoleón avanza hacia Moscú, la ocupa y la saquea; pero Napoleón pierde el control de su ejército, que se convierte en un montón de saqueadores y borrachos, y decide abandonar la ciudad y volver a Francia. Lo que queda de su ejército es destruido durante la retirada; al fin, Napoleón abandona los restos del medio millón de hombres que originalmente había dirigido a Rusia y vuelve a Francia, a su Waterloo.

Causalidad y libertad

En esta última parte del texto es donde se encuentra la sustancia de *Guerra y paz*. Aquí la «historia» deja de ser un relato del pasado y se convierte en fuerza por sí misma, de la que se revela que es el manipulador oculto de los destinos de hombres y naciones. El cambio de la noción de historia como suma de los acontecimientos totales del pasado a la de la «historia» como fuerza que hace ocurrir los acontecimientos y da a la sociedad humana una dirección específica aunque incognoscible emerge de manera explícita en el Libro IX [Parte primera del Libro III], en el que el narrador reflexiona sobre la ironía de la creencia que tienen los grandes hombres de que ellos son las causas del cambio histórico y no las consecuencias del mismo. Los historiadores, sostiene Tolstoi, alimentan la vanidad de reyes y generales al escribir la historia como si lo que en ella ocurre se debiera a la voluntad, los deseos y las órdenes de ellos. En realidad, insiste, todo acontecimiento histórico

es consecuencia de «infinitas causas», tantas que convierten a la historia en algo «irrazonable e incomprensible». Los movimientos de hombres y pueblos requieren la aquiescencia de todo hombre implicado en ellos, de modo que todo aquello que ocurriese de hecho bien podría no haber ocurrido, pero habiendo ocurrido, parece en retrospectiva necesario e inevitable.

Nos quedamos, por lo tanto, en una situación paradójica en la que debemos afirmar al mismo tiempo que estamos determinados por la historia y que somos libres respecto a ella. En este punto, Tolstoi parece creer en una «coincidencia de opuestos». Porque aunque pasa mucho tiempo demostrando que todo en la historia «tenía que ocurrir porque tenía que hacerlo» también sostiene que en último término no tiene importancia si nos consideramos determinados por una situación dada o libres respecto a ella. Así, Tolstoi escribe:

Dos aspectos hay en la vida de cada individuo: la existencia personal, tanto más independiente cuanto más abstractos son sus intereses, y la existencia espontánea, propia del enjambre en que se encuentra, en la que el hombre obedece inevitablemente las leyes que le vienen impuestas.

El hombre vive conscientemente para sí mismo, pero sirve al fin histórico de la humanidad como un instrumento inconsciente³.

Los hombres están divididos –sostiene Tolstoi– entre su vida consciente, que experimentan como si fuesen libres, y su vida animal, corporal o «propia del enjambre», la cual no «experimentan» en absoluto sino que simplemente la viven como si fuese «espontánea». Estas dos dimensiones de la vida humana, sostiene Tolstoi, están inversamente relacionadas con el grado de poder social del que disfruta el individuo: «y cuanto más arriba está el hombre en la escala social, cuanto más ligado se halla a hombres situados en un plano superior, tanto mayor es su poder sobre sus semejantes y más evidentes resultan la predestinación y la fatalidad de cada uno de sus actos». Por lo tanto, para Tolstoi, «el rey es esclavo de la historia», y de ahí se deduce, o así parecería, que el siervo más bajo es en cierto sentido el más «libre» de los hombres.

Por este tipo de razonamiento, la realización personal consiste en admitir que aquello que uno quiere, desea o a lo que aspira conscientemente es en realidad resultado del condicionamiento social, mientras que lo que uno debiera querer y buscar es la inmersión en la vida del «enjambre», donde la regeneración y la muerte sirven a los fines de la «vida» y no a los de la sociedad. Aunque Napoleón pensase que era el arquitecto de las guerras que libraría para conquistar Rusia, «nunca como entonces había estado tan sujeto a las inevitables leyes que le forzaban (aunque le pareciera obrar por

³ L. Tolstói, *ibid.*, p. 537 [p. 728 de la versión en castellano].

su voluntad) a realizar para la causa común, para la historia, lo que debía cumplirse⁴. Esto es menos paradójico de lo que pueda parecer a simple vista. Porque Tolstoi cree que dado que todo suceso es resultado de todas las fuerzas causales activas en toda la historia, el sentimiento humano de libertad de voluntad también debe considerarse predestinado: de modo que, independientemente de que los hombres sean o no libres, su sentimiento de independencia debe incluirse en las causas que contribuyen a que ocurran todos los sucesos causados por los seres humanos. El argumento más importante que plantea Tolstoi es que cuanto mayor sea el poder del que disfrutaran un individuo o un grupo determinados, mayor la falsa ilusión sobre la naturaleza y la medida de ese poder y mayor el sufrimiento causado en el intento de aplicarlo. La realización consistirá entonces en el abandono de cualquier esfuerzo de obtener poder o ejercerlo, y la vuelta a la vida de «enjambre» representada por la familia, la casta y la raza. La pasividad es la condición a la que se debe aspirar. La capacidad de actuar, característica de los héroes, es la fuente de todo lo terrible en la existencia socialmente organizada.

Por lo tanto, la diferencia aparente entre agencia y paciencia, o entre acción y pasión, la base de la distinción entre una vida heroica, por un lado, y una vida ordinaria, humilde o inconsecuente, por otra, resulta ser una falsa dicotomía. Se demostrará que Napoleón, el hombre de acción por excelencia, ha sido el producto de fuerzas sobre las que no tuvo ningún control; mientras que Kutúzov, el no general somnoliento, casi ciego, anciano y distraído, resultará vencedor sobre Napoleón y el más sabio de Rusia. Kutúzov es la encarnación de la pasividad activa, mientras que Napoleón no es sino un activista pasivo. La fuerza de voluntad de Kutúzov se manifiesta en su resistencia a cualquier esfuerzo de provocarlo para entrar en batalla con Napoleón, mientras que el de Napoleón se muestra en su insistencia en presentar batalla siempre que pueda y donde pueda. Por lo tanto, uno obtiene su victoria a través de la pasividad, y el otro su derrota a través de la acción. En *Guerra y paz*, la guerra es una actividad absurda, una farsa en último término.

En el Libro X [Parte segunda, Libro III], por ejemplo, Tolstoi interrumpe el relato de la visita de Pierre Bezújov al campo de batalla de Borodino para comentar la absurdidad de que esta batalla hubiese llegado siquiera a librarse.

El día 24 se reñía la batalla del reducto de Sevardino: el 25 no se cruzó ni un solo disparo; el 26 se produjo la batalla de Borodino.

¿Por qué y cómo se dieron y aceptaron las batallas de Sevardino y Borodino? ¿Por qué tuvo lugar esta última? Carecía de sentido tanto para los franceses como para los rusos. Su inmediato resultado fue y debía ser: para los rusos, que

⁴ *Ibid.*, pp. 537-538 [pp. 728-729].

se acercaba la caída de Moscú (lo que temían más que ninguna otra cosa en el mundo); y para los franceses, que se les venía encima la pérdida de todo su ejército (lo que también temían más que nada). Este resultado era evidente ya entonces; y, sin embargo, Napoleón propuso la batalla y Kutúzov la aceptó⁵.

La explicación de Tolstoi –frente a las falsas ideas de los historiadores oficiales– es que «Napoleón y Kutúzov procedieron contra sus propias voluntades y sin razón alguna; y los historiadores, basándose en hecho consumados, han acumulado complicadas pruebas para demostrar la previsión y el genio de los caudillos que, entre todos los factores espontáneos de los acontecimientos mundiales, eran los más ciegos y menos conscientes». Tolstoi se burla de estrategias y tácticos, con sus gráficos, mapas y diagramas, que intentan convertir la masiva guerra moderna en un asunto de planeamiento preciso. El enorme número de soldados que participó en la invasión de Rusia garantizaba que las campañas libradas por ambas partes fuesen más cuestión de deriva inerte que de elección y decisión. Tolstoi representa a un Napoleón que toma decisiones arbitrarias para las que no se dan razones, malgastando su ejército como un niño consume caramelos, y lloriqueando cuando no se cumple su voluntad. Kutúzov, por su parte, sólo sabe una cosa, para mantener intacto su ejército, o los restos del mismo, luchar sólo cuando lo obligan, y retirarse, retirarse, retirarse, incluso hasta el punto de ceder Moscú al enemigo. Es la batalla de la falsa brillantez y el egotismo contra la verdadera torpeza, la paciencia y la resignación al destino. En último término, Napoleón se encuentra ocupando una ciudad deshabitada, con un ejército que carece de equipamiento para el invierno y tiene las líneas de suministro cortadas.

Napoleón, el más grande de los genios, que tenía poder absoluto para dirigir el ejército, según afirman los historiadores, no hizo nada de esto [...] por el contrario, se esforzó en elegir, entre todos los medios que se le ofrecía, el que era para él más absurdo y funesto[...] salir de Moscú [...] Napoleón, a quien nos han presentado como organizador de todo aquel movimiento (lo mismo que para el salvaje el mascarón de proa es la fuerza que dirige la nave), durante ese período de su actividad fue semejante al niño que, apretando las coareas de un coche, se imagina que lo dirige⁶.

Por eso en último término, aunque el relato de la guerra en *Guerra y paz* describa mucho esfuerzo, mucha contienda, mucha batalla y destrucción, no hay en él nada heroico. Lo que a primera vista parece heroico y noble, incluso trágico, a los historiadores del periodo, Tolstoi lo desenmascara como una aventura absurda, asesina e improductiva de un charlatán occidental que tenía poca idea de lo que hacía. El «heroísmo» de los rusos, en respuesta al ataque de Napoleón, es de tipo estoico y pasivo. Los rusos simplemente soportan. Ése es su genio en cuanto raza.

⁵ *Ibid.*, p. 671-672 [p. 908].

⁶ *Ibid.*, pp. 886, 892 [pp. 1203, 1212].

Por lo tanto, tras una entrevista con el general Kutúzov, el príncipe Andrei vuelve a su regimiento,

[...] tranquilo sobre la marcha general de las cosas y sobre las personas a quienes se había confiado. Cuantos menos rasgos personales observaba en aquel viejo en el que apenas quedaba el hábito de las pasiones y que, en lugar de inteligencia (que une hechos y deduce consecuencias), poseía sólo la capacidad de contemplar tranquilamente la sucesión de fenómenos, tanto más tranquilo estaba con respecto a los acontecimientos futuros [...] «Y sobre todo —piensa el príncipe Andrei— uno cree en él porque es ruso»⁷.

Por supuesto, es Andrei el que habla, no Tolstoi; y no podemos estar seguros de que el autor no desee que sus lectores tomen las ideas de Andrei con una pizca de escepticismo, en especial porque Andrei es uno de esos hombres «inteligentes» que siempre ve la realidad a través de la lente de la razón y no de sus sentimientos. La «rusidad» desempeña una función en la épica de Tolstoi, sin embargo, para explicar la victoria de Rusia sobre el tirano occidental.

De hecho, podría sostenerse que, en las partes histórico-militares de la novela, Tolstoi enfrenta la «francesidad» contra la «rusidad», la primera todo conciencia, brillo, *raison*, estilo y acción; la segunda todo sentimiento, solidez, paciencia, mundaneidad y pasión. Por eso, a pesar de todo el movimiento, el sonido y la furia del relato bélico, nada ocurre realmente. Aunque en *Guerra y paz* se producen muchos sucesos, es muy difícil encontrar acontecimientos específicos y las cadenas de efectos que cualquier acontecimiento dado podría haber tenido en los posteriores. Las batallas empiezan más por casualidad que por designio, y acaban sin resultados decisivos. Monarcas, generales y otros oficiales emiten órdenes, pero invariablemente éstas se pierden, o están mal dirigidas o los subordinados hacen caso omiso de ellas. Los franceses ocupan Moscú, pero nunca la dominan realmente. Cuando el ejército ruso abandona la ciudad, Napoleón parece haber ganado la guerra, pero los rusos se niegan a reconocer su victoria, a tratar con él, o a enfrentarse abiertamente a él. Al final, Napoleón se ve obligado a abandonar Moscú porque los rusos sencillamente actúan como si él nunca hubiera estado allí. Kutúzov gana —si puede decir que haya «ganado» en absoluto— haciendo lo menos posible, retirándose y abandonando Moscú y permitiendo que Napoleón se agote en una infructuosa espera para ser saludado como conquistador. Así, como explicación de la invasión napoleónica de Rusia, *Guerra y paz* es una historia sin acontecimientos o sin el tipo de acciones que podrían sumarse hasta constituir una trama. En esta falta de sucesos y esta falta de trama, puede decirse que se aproxima a la novela moderna, o que incluso la anticipa, o a ese aspecto de la modernidad ya inmanente en un realista como el Flaubert de *La educación sentimental*.

⁷ *Ibid.*, p. 664 [p. 898].

Todos los personajes de ficción principales de *Guerra y paz* pertenecen a la nobleza. Una excepción es Platón Karatáiev, un viejo soldado analfabeto que cree con devoción en la armonía del universo, que hace amistad con Pierre cuando están en cautiverio, y a quien Pierre considera «el símbolo de toda la bondad y armonía del espíritu ruso». Al contrario que todos los aristócratas del libro, Karatáiev posee una sabiduría nacida del suelo y del genio de Rusia, pero es una sabiduría más vivida que pensada. «Cada palabra, cada acto suyo, era manifestación de una actividad desconocida para él, que era su vida. Pero esa vida suya, tal como la imaginaba, no tenía sentido alguno como vida individual, sólo significaba algo como parte de un todo que él percibía»⁸.

Karatáiev se erige en paradigma del ser humano liberado de la sociedad. No aspira a nada, no quiere nada, toma lo que le llega, no siente disjunción entre él y su medio, no tiene «yo». Para Pierre, Karatáiev era «el ser más incomprensible y armónico, la personificación eterna de la verdad y la sencillez». Es el antihéroe por excelencia, es decir, un santo. Al final, todos los demás personajes de *Guerra y paz* se miden en comparación con él, y todos tienen carencias. Y en el mismísimo final de la novela, en el epílogo que nos muestra a las familias Bezújov y Rostov en 1820, se invoca a Karatáiev como prueba del deseo de Pierre de volver al mundo de la sociedad y tomar parte en un movimiento político. Natasha le pregunta a Pierre si Karatáiev lo habría aprobado a él y a sus planes de entrar en la contienda política.

—No, no lo aprobaría —contestó Pierre después de haberlo pensado—. Lo que sí le gustaría es nuestra vida de familia. Deseaba ver en todo felicidad, calma tranquila, y yo me sentiría orgulloso de que nos viera.

Ésta es la última escena de la novela. No es un final, pero no tenemos idea de qué futuro aguarda a Pierre y a Natasha. Sólo sabemos que han encontrado en su amor mutuo y en su vida familiar un modelo de aquello en lo que al menos Pierre piensa que se podría convertir la sociedad. «Quería decir solamente que todas las ideas que tienen grandes consecuencias suelen ser muy sencillas. Mi idea es que si todos los hombres viciosos se han aliado y eso les da la fuerza, los honestos deben hacer lo mismo. ¿Ves qué sencillo?»⁹.

En cierto sentido, Tolstoi desea que creamos que la nobleza rusa del momento había perdido su «rusidad» cuando más se habían «socializado». A medida que se han civilizado, se han galizado. Tolstoi indica esto haciendo que sus aristócratas rusos hablen en francés con más facilidad que en

⁸ *Ibid.*, pp. 1040-1041 [pp. 1168-1171].

⁹ *Ibid.*, pp. 1040, 1041 [pp. 1412, 1413].

ruso; vuelven al ruso cuando están en el campo y tienen que comunicarse con sus siervos y sus criados. Conocemos a Pierre al comienzo del libro inmediatamente después de volver de estudiar en París, convertirse en admirador de Napoleón y de la Ilustración francesa, y de adoptar los modales franceses en vívido contraste con su rústica naturaleza rusa, reflejada en la apariencia tosca, la miopía y la falta de gracia.

Fisiológicamente, Pierre es la completa antítesis de los hermosos caballeros de la corte rusa: Andrei, Anatolio, Dölojov, Boris y demás. Como Kutúzov, Pierre está demasiado gordo para sentarse cómodamente en un caballo, demasiado miope para observar lo que ocurre a su alrededor, y no sabe expresarse suficientemente bien como para atraer a las mujeres hermosas y convencer a los hombres brillantes. Yo sospecho –pero no consigo encontrar indicios textuales que lo respalden– que la madre de Pierre era una sierva y que sus rasgos físicos están pensados para reflejar sus orígenes en el suelo de la Madre Rusia. En cualquier caso, la *Bildung* o «educación sentimental» de Pierre en los modales mundanos es la opuesta a la de sus homólogos occidentales. Sus experiencias de «guerra y paz» lo alejan de la «sociedad», introduciéndolo cada vez más en una búsqueda del tipo de comunidad que había encontrado con otros hombres cuando los franceses lo tuvieron prisionero, lo amenazaron de muerte, lo privaron de toda posesión mundana, y lo dejaron con la sola hermandad de Karatáiev, y con sus parábolas del poder curativo del amor. Cuando un guardia francés mata a Karatáiev, Pierre cae una noche en el agotamiento y vuelve a tener el mismo sueño que en Mozhaisk, tras la batalla de Borodino:

De nuevo se mezclaban los acontecimientos reales e imaginarios; y alguien, tal vez él mismo u otra persona, le sugería pensamientos idénticos a los de entonces.

«La vida lo es todo. La vida es Dios. Todo se mueve y se traslada; y ese movimiento es Dios. Mientras hay vida existe el gozo de la conciencia de la divinidad. Amar la vida es amar a Dios. Lo más esbelto y difícil es amar esta vida con sus sufrimientos, con sus torturas inmerecidas».

«¡Karatáiev!», recordó¹⁰.

El cambio que sufre Pierre al experimentar la cautividad y la degradación es radical:

Ya no existía aquel objetivo de su vida por el que había sufrido tanto y que siempre buscara. Y no se debía a una simple casualidad si este objetivo de su vida había dejado de existir en aquellos momentos; se daba cuenta de que había desaparecido para siempre. Y esta ausencia de un fin determinado es lo que le proporcionaba esa perfecta y alegre conciencia de libertad, que enton-

¹⁰ *Ibid.*, p. 941 [p. 1279].

ces constituía su dicha. [...] Ahora poseía una fe: no la fe en determinadas normas o palabras, ni la fe en unas ideas, sino la creencia en un Dios vivo, siempre presente.

Esta nueva fe en Dios, sin embargo, da a Pierre una nueva relación con otros hombres y mujeres.

Esta legítima peculiaridad individual, que en otro tiempo había atormentado y perturbado a Pierre, constituía ahora el fundamento de su simpatía e interés por los hombres. La diferencia, la contradicción de opiniones, le divertía y provocaba su sonrisa irónica y bondadosa¹¹.

Pierre se atendrá a estos nuevos conocimientos: «todo el significado de la vida» se centrará en la deliciosa Natasha, a quien la propia experiencia de la muerte del príncipe Andrei también ha vuelto más humilde.

Trayectorias

El príncipe Andrei Bolskonski, lo más cercano a un héroe romántico que hay en el libro, pierde al amor de su vida, Natasha Rostova, y muere por las heridas sufridas en un ataque de artillería fortuito. Es melancólico, inteligente y valiente, hijo devoto y buen amigo, pero un esposo indiferente, un padre aburrido de su hijo, un enamorado formal de Natasha. En uno de los primeros borradores del libro, Tolstoi tenía intención de dejarlo vivir, casarse y florecer. Pero después decidió matarlo en una escena que parece sugerir que la muerte de un espíritu noble y puesto a prueba por la adversidad y la pérdida puede ser un acto de plenitud. He aquí el discurso inmediatamente posterior al relato sobre la aceptación de la muerte por parte del príncipe Andrei:

«La muerte es el despertar». Este pensamiento penetró de súbito en su alma: se levantaba el velo que mantenía oculto lo desconocido. Sintiose desligado de la fuerza que le ataba hasta entonces y experimentó ese extraño bienestar que ya no le abandonaría¹².

El patetismo de esta escena es embarazoso, sin embargo, y podría citarse para apoyar la moción de excluir a Tolstoi de cualquier lista de realistas al estilo occidental.

Natasha, la belleza espléndida, esbelta y de ojos negros, y lo más cercano a una heroína romántica que hay en el libro, se enamora de un pretendiente tras otro, traiciona a Andrei por el caprichoso Anatolio, de hecho, demuestra estar «enamorada del amor», antes de finalmente arrepentirse tras

¹¹ *Ibid.*, pp. 977, 980 [pp. 1327, 1331].

¹² *Ibid.*, p. 873 [pp. 1183-1184].

cuidar a Andrei en su lecho de muerte. Pero la relación con Pierre la transforma, haciéndole experimentar un inverosímil renacimiento, que la convierte en ama de casa fanática y madre obsesiva al final del libro. Podría parecer que Natasha (interpretada por Audrey Hepburn en la versión cinematográfica del libro dirigida por King Vidor) había crecido por fin durante los siete años que transcurren entre su penúltima aparición a los veinte años, en 1813, y la última, en 1820. Se ha convertido de mariposa social en madre de cuatro hijos, esposa dominante aunque devota, gran trabajadora doméstica. Pero como veremos, las causas de su transformación no están claras. Es cierto que ha sufrido mucho, pero no hay nada trágico en su sufrimiento, porque no lo soporta por ninguna causa noble.

Nikolai Rostov, soldado y cazador ingenuo y con mentalidad de escudero, hijo respetuoso y enamorado honorable aunque indiferente, poco dado a la introspección, pero industrioso y solemne, acaba casado con la hermana de Andrei, la princesa María, y por lo tanto —ella es una rica heredera— salva la propiedad de su derrochador padre. Nikolai prefiere la caza, los caballos, la bebida, la vida de soldado y la camaradería de los cuarteles a la política y la sociedad. Pero abandona su carrera militar para convertirse en reconstructor de la propiedad familiar arruinada por el ejército de Napoleón, en un puntilloso granjero y administrador de sus fincas y, finalmente, benévolo anfitrión de las familias que cada año acuden de visita; a veces «con dieciséis caballos y docenas de criados, y que se quedan durante meses». Al final del libro, se embarca en un programa de lectura para mejorar su mente.

Los Kuraguin, presididos por el príncipe Vasili, figura política influyente y cortesano intrigante, son la familia «mala» de las cuatro importantes. Pierre se casa con la hija voluptuosamente hermosa pero fría, Elena (Anita Ekberg en la versión de Hollywood), que pronto lo rechaza por considerarlo un amante pazuato e inadecuado, se lleva la mayor parte de la fortuna de él y lo deja cavilando sobre su culpa por haberse casado con ella por deseo. Elena se convierte en centro de la escena social de San Petersburgo y cosecha un considerable poder social hasta que se le tuercen las intrigas. Muere en circunstancias misteriosas —tal vez suicidándose— después de que su ansia de poder y riqueza la lleve a contraer matrimonio con dos hombres al mismo tiempo. El hermano de Elena, el encantador y calavera Anatolio, seduce a Natasha, arruinando su compromiso con Andrei, es expulsado de la ciudad por Pierre (su cuñado) y pierde una pierna en la batalla de Borodino.

Tal como he resumido el relato, sólo haría falta un cambio de nombres y de escenario para permitir que la acción pasase por una novela romántica de Arlequín o una película de época estadounidense de la década de 1950. Pero hay una diferencia crucial: Tolstoi se refiere a una casta de aristócratas con la que se identificaba plenamente, a la que admiraba y cuyos ideales compartía. Cuando concibió *Guerra y paz*, esta casta había perdido su función social original pero no sus privilegios. *Guerra y paz*, sin embargo, describe una nobleza rusa que aún desempeña una función militar vital,

aunque su riqueza, basada en una enorme población servil que se afana en la ignorancia y en condiciones similares a la esclavitud, con herramientas anticuadas y técnicas de cultivo y manufactura preindustriales, se disipaba con rapidez y sus privilegios tradicionales se hacían difíciles de justificar. El ascenso de fuerzas sociales y tecnológicas apenas discernibles en Rusia en el momento de las guerras napoleónicas era plenamente reconocible cuando Tolstoi sirvió en la Guerra de Crimea (1854-1856). La aristocracia rusa descrita por él no está aún completamente degenerada, pero se deshace por las costuras, y esto Tolstoi lo deja abundantemente claro.

Mas las razones para esta decadencia no se indican. Por supuesto, Tolstoi lo era todo menos defensor de la modernización. Más tarde se convirtió en una especie de radical social dedicado al pacifismo, al vegetarianismo y a diversas versiones de devoción cristiana. En *Guerra y paz*, como en *Anna Karenina*, idealiza los efectos redentores del trabajo de la tierra, y en sus idílicas descripciones de la vida familiar al final del libro, contrasta la paz de este entorno con la naturaleza bélica de la «sociedad». Su descripción de la propiedad de los Rostov después de que Nikolai la reconstruya traza una imagen idealizada de lo que una granja bien dirigida, en la que se trata a los siervos como seres humanos y no como a ganado, podía prometer a modo de nueva vida para Rusia. Era ciertamente una idea absurda no porque la abolición de la servidumbre no fuese necesaria, sino porque el agrarismo campesino no podía servir de base para una sociedad moderna.

El sueño tolstiano de comunidad basada en una economía campesina que mediante el respeto a la tierra se vuelve más eficiente proporciona la dimensión utópica de *Guerra y paz*, pero es también un indicio de la distancia entre Tolstoi y los escritores realistas occidentales de mediados de siglo. La señal de su realismo es que suprimen cualquier fantasía utópica como alternativa a las sociedades de clases para las que escribían.

III

He indicado que Tolstoi invoca la historia como tema y al mismo tiempo la reconceptualiza de tal modo que la priva de toda fuerza explicativa. Ahora debería decir que hace lo mismo con sus ficciones. Invoca a los personajes arquetípicos de la novela romántica en la novela histórica, y al mismo tiempo los sitúa en un contexto en el que ni la guerra ni la paz son soportables para ellos. Así, lo que en las ficciones de *Guerra y paz* empieza como análisis social realista acaba siendo pastoral. Todos los personajes principales empiezan siendo representantes de su clase y su situación social, y acaban o bien destruidos por su aceptación irreflexiva del código social o convertidos a los placeres de la vida familiar en el campo.

De hecho, el final de la historia de ficción está mal construido, añadido sin más como parte de un «epílogo» que empieza con un largo discurso «sobre las fuerzas que operan en la historia» y pasa abruptamente a relatar las con-

diciones de las familias Rostov y Bezújov en el año 1820. Es como si a Tolstoi le hubiera aburrido el tema e incluso le irritasen un poco sus personajes. Al final, no trata a sus creaciones como se merecen y las convierte en insípidos representantes de su creciente arcaísmo.

Por ejemplo, la Natasha que aparece en 1820, quince años después de que la introdujesen en sociedad, al comienzo del libro, ha experimentado una transformación de cuerpo y espíritu completamente inmotivada. Después de páginas y páginas elogiando su belleza y vitalidad –metonimizada en unas manos y unos pies esbeltos, unos grandes ojos negros, y un espíritu vital– describe su apariencia en 1820:

Natasha se había casado en la primavera de 1813, y en 1820 tenía ya tres hijas y un hijo, que había deseado mucho, y al que ella misma criaba. Había engordado y parecía más fuerte, de modo que era difícil reconocer en aquella madre robusta a la delgada e inquieta Natasha de otro tiempo. Los rasgos de su cara se habían acentuado y expresaban ahora una paz reposada y serena. Su rostro no tenía ya, como antaño, aquel fuego que ardía inextinguible y que constituía su mayor atractivo. Ahora, a menudo, eran visibles el rostro y el cuerpo, pero ya no se traslucía el alma; se la veía una mujer hermosa, fuerte y fecunda. Raras veces se encendía en ella el antiguo fuego; esto sucedía en ocasiones, cuando volvía su marido, o cuando uno de sus hijos había vencido una enfermedad [...] y, más raramente, cuando algún azar la impulsaba a cantar, placer que había abandonado desde su casamiento. En esos raros instantes en que el antiguo fuego parecía encenderse de nuevo en su cuerpo, era aún más atractiva que entonces [...] no cuidaba ni sus maneras, ni su lenguaje, ni su adorno personal; no trataba de presentarse ante su marido en la actitud más atractiva, arreglada, ni procuraba no cansarle con sus exigencias [...] El objeto en que se centraba la atención de Natasha era su familia¹³.

¿Era Natasha inauténtica, falsa o artificial quince años antes, cuando era la belleza de la sociedad moscovita? ¿Por qué ahora «tenía exigencias sobre su tiempo que sólo podían satisfacerse renunciando a la sociedad»? ¿Qué ha encontrado en Pierre que la ha convertido en su acólita y en esclava de la familia? La motivación de su metamorfosis sigue sin estar clara. Sólo se nos dice que:

Ya en los primeros días de matrimonio, Natasha expuso sus pretensiones. Pierre se quedó asombrado de aquellas ideas, nuevas para él, que consistían en que el marido debía pertenecer a su mujer y a su familia en cada instante de su existencia. Se asombró de tales exigencias, pero se sintió lisonjeado y se sometió a ellas.

¿Adquirió ella este nuevo espíritu con el peso que ganó después del matrimonio? Tolstoi se contenta con explicar el cambio de Natasha apelan-

¹³ *Ibid.*, pp. 1020-1021 [pp. 1385-1387].

do al principio general de que «el hombre tiene la facultad de concentrarse totalmente en un objeto por pequeño que parezca; y se sabe también que no hay objeto, por mínimo que sea, que no crezca hasta el infinito en el momento en el que la atención se concentra en él». Natasha resulta haber decidido que su familia es su principal objeto de atención, y «cuanto más penetraba [...] en aquel objeto que la atraía, tanto más ese objeto se agrandaba para ella y sus fuerzas le parecían más débiles, de manera que tenía que concentrarse en una sola cosa, y ni aun así conseguía hacer todo aquello que le parecía necesario»¹⁴.

Es como si Tolstoi experimentase un perverso placer en destruir todos aquellos aspectos de la personalidad de Natasha que no sólo la habían convertido en la belleza de la sociedad, sino también en un objeto de amor ideal para tantos hombres y mujeres. En el párrafo que acabo de citar, Tolstoi también ataca «las discusiones y las conversaciones referentes a los derechos de la mujer, las relaciones entre cónyuges y sus libertades y derechos recíprocos», que a Natasha le resultan incomprensibles. Tales discusiones, observa Tolstoi, «no existía más que para quienes sólo ven en el matrimonio el placer que mutuamente se procuraban los esposos, es decir, solamente el principio del matrimonio y no toda su importancia, que consiste en la familia». Natasha no necesita más que marido y familia.

Natasha necesitaba un marido. Lo tuvo. El marido le proporcionó la familia. Y no sólo no veía la necesidad de un marido mejor, sino que, como todas sus energías estaban encaminadas al servicio de ese marido y de aquella familia, no podía siquiera imaginar, ni tenía el menor interés en imaginarlo, qué habría ocurrido de ser de otra manera¹⁵.

Los personajes de Tolstoi están divididos por deseos, actitudes, convicciones, aspiraciones y deseos paradójicos. Esto se puede decir de las dos figuras «históricas» más importantes, Napoleón y Kutúzov: el primero aparece como un niño brillante pero avaricioso, el segundo como un anciano cansado pero tenaz. Pero es especialmente cierto de los principales personajes de ficción de *Guerra y paz*: Pierre Bezújov, Nikolai y Natasha Rostov y Andrei Bolkonski. El carácter de estas figuras se construye mediante la agregación de una masa de detalles sobre lo que sienten, lo que quieren, sus sufrimientos, sus momentos de alegría o exaltación, y sobre todo, por lo que hacen. Porque todos estos personajes, siendo aristócratas, poseen los medios materiales necesarios para dar rienda suelta a sus deseos. Pero nunca están satisfechos, y siempre están en movimiento; y a medida que se mueven, cambian. Es difícil creer, sin embargo, que, al cambiar, estos personajes evolucionen. Tolstoi no parece imaginar la posibilidad de que se produzca una especie de realización heroica del potencial recibido al na-

¹⁴ *Ibid.*, p. 1021 [p. 1387].

¹⁵ *Ibid.*, p. 1022 [p. 1388].

cer, a modo del héroe de la *Bildungsroman* occidental. Lo mejor que sus protagonistas pueden esperar es el tipo de estabilidad y paz experimentados por Pierre y Natasha, y por Nikolai y su esposa María, al final del libro.

IV

No es que *Guerra y paz* termine realmente. Sólo llega a un abrupto el final. Muchas novelas históricas, por supuesto, se interrumpen con el repentino anuncio de que la serie de acontecimientos relatados ha terminado y es hora de abandonar el relato. Eso ocurre en *Waverley* pero también en las historias, mediante la designación arbitraria de un acontecimiento dentro de una larga serie como punto en el que el relato alcanza su culminación. Tolstoi señala de hecho que *en la historia* no hay comienzos ni finales, sólo una corriente de sucesos que los historiadores descomponen de diferentes modos, y a partir de los cuales *fabrican* relatos, de manera bastante arbitraria.

Pasa con la historia, dice Tolstoi, con la astronomía y con los problemas suscitados por el descubrimiento de que la Tierra se mueve alrededor del Sol. «Pero así como en la astronomía la nueva opinión afirmaba: “es verdad que no advertimos el movimiento de la tierra, pero, admitiendo su movimiento, aunque no lo advertimos, llegamos a una ley”, así, en la historia, la nueva corriente dice: “es verdad que no sentimos nuestra dependencia; pero admitiendo la libertad, llegamos al absurdo, mientras que si admitimos nuestra dependencia con respecto al mundo exterior, al tiempo y a las causas, llegamos a una ley»¹⁶. Esto parece sugerir que vivimos en la encrucijada entre los que sentimos (o la experiencia) y lo que sabemos. Y el argumento parece ser que ese conocimiento de las leyes de la naturaleza no nos ayuda en nuestro esfuerzo de llevar vidas plenas de sentido, en las que el sentimiento prevalezca sobre la razón y la voluntad. Somos más dependientes cuando nos sentimos libres, y más libres cuando escogemos nuestra dependencia: de la naturaleza, del país, de nuestros cónyuges, nuestras familias y el universo, todo menos la sociedad o el Estado. Así encontraremos esa «paz» a la que se hace referencia en el título de nuestro texto. Pero la paz no es lo mismo que la felicidad o la satisfacción del deseo. De hecho, es la supresión del deseo, la capacidad de abandonar todos los proyectos sociales, el tipo de calma disfrutada por los esposos cuando, después de cenar, cuando los niños acaban de irse a la cama, pueden complacerse con la contemplación de lo bien que se entienden mutuamente.

Si el relato de la guerra en *Guerra y paz* está lleno de actividad, movimiento, conversación, intriga y mucha violencia, pero sin mucho incidente, lo mismo se puede decir del relato ficticio de la alta sociedad rusa durante el periodo de guerra. Aunque se nos invita a contemplar la escena social si-

¹⁶ *Ibid.*, p. 1074 [p. 1462].

guiendo el destino de cuatro destacadas familias rusas durante el periodo 1805-1812, no puede decirse que se produzca en gran medida una naturaleza específicamente *social*. Por ejemplo, el conflicto de clase no se representa como algo endémico de la estructura social, sino como algo derivado de las primordiales diferencias «naturales» entre la casta de los siervos, por una parte, y la gran nobleza terrateniente por otra. Aunque él mismo era gran terrateniente, Tolstoi manifestaba tener muy poco conocimiento de los siervos, los mecánicos, los oficinistas y los funcionarios de Rusia, y prácticamente ninguna esperanza de que mejorase su situación.

Incluso los conflictos internos de la nobleza –entre los más ricos y los más pobres, las familias antiguas y los nuevos ricos, los señores y sus administradores– se presentan como cuestiones de naturaleza personal o familiar, desconectadas del tipo de transformaciones fundamentales del orden social que un día derrocarían a la autocracia zarista y conducirían a la Revolución Bolchevique. El propio Tolstoi era un ilustrado social (liberó a sus siervos, estableció colegios para su educación y pidió la reforma política en Rusia), pero el punto de vista que rige *Guerra y paz* seguía siendo conscientemente aristocrático y al menos un poco esclavófilo.

Siempre hay una tendencia a «estimular» importantes agentes históricos para darles el aura de héroes o villanos en el relato que el historiador ha confeccionado a partir de los datos que posee. Napoleón ha sido tratado tan a menudo como personaje dramático que es difícil pensar en él como algo distinto de un mito. Tolstoi era consciente de este problema, y se sentía obligado a intentar desmitificarlo tratándolo como un hombre común a merced de fuerzas de las que no era consciente y que no podía controlar. Convierte a todos sus personajes históricos en figuras. Y hace lo opuesto –o lo intenta– con sus figuras de ficción, es decir, las convierte en caracteres. Pierre, Andrei, Nikolai, Natasha, la princesa María, Elena Kuráguina, todos están representados como aristócratas... comunes. No hay en ellos nada «heroico». No tienen «carácter» en el sentido dado a la palabra en el siglo XIX. Lo que tienen son psiques, y especialmente complejas por cierto.

Los fines de la historia

La novela histórica de comienzos del siglo XIX fue producto de dos evoluciones difícilmente imaginables un siglo antes: la transformación de la historia en una ciencia y el desarrollo de la novela romántica como género literario serio. Desde el Renacimiento hasta la Ilustración, los escritos históricos se consideraron una rama de la retórica y el conocimiento histórico fue principalmente una ayuda para la pedagogía, un modo de enseñar moral mediante ejemplos. A finales del siglo XVIII, sin embargo, la historia fue retirada de la categoría de las letras cultas y relacionada con la filología, la paleografía y la diplomacia. Después, a comienzos del siglo XIX, la historia se convirtió en ciencia, se le dio un lugar en las universidades y se le asignó la tarea de proporcionar una genealogía de los nuevos Esta-

dos nación que tomaban forma después de las guerras napoleónicas. Esta nueva ciencia de la historia se dedicó oficialmente al objetivo de estudiar acontecimientos reales aislados y su descripción en una narrativa verdadera (y no de ficción). Debía separarse de la filosofía y la teología, y limitarse a describir de qué modo eran las cosas en realidad, y no de qué modo podrían haber sido o de qué modo uno desearía que hubieran sido. Esta última tarea se le asignó a la «literatura» y específicamente a la novela romántica, un género originalmente escrito en su mayor parte por y específicamente para mujeres, en el que la imaginación tenía licencia para volar del mundo cotidiano de experiencia vulgar y buscar refugio en un pasado idealizado de aventuras, amor y magia. Aristóteles había distinguido la historia de la «poesía», el conocimiento del suceso singular del conocimiento de lo universal. En el siglo XIX la historia se contrastó con la literatura, el conocimiento del mundo real frente a las ficciones de los mundos posibles. El hecho histórico se definió a partir de entonces como el opuesto a la ficción literaria. Cualquier mezcla de ambos modos se consideraba tan impensable como la mezcla de sexos.

Por lo tanto, cuando en 1814 Walter Scott publicó de manera anónima *Waverley or, 'Tis Sixty Years Hence*, se disculpó por haber unido lo que Dios, el hombre y la cultura han insistido en mantener separados. A pesar de la popularidad inmediata y universal del nuevo género, Scott se disculpaba porque él mismo creía en la historiografía que emergía en su tiempo. Sentía que el conocimiento del pasado debía basarse en una investigación concienzuda de las fuentes originales, y basaba la parte histórica de su libro en la obra de eruditos de la historia, la literatura y el folclore de Escocia. Excusó su uso de las aventuras del ficticio Edward Waverley durante la rebelión escocesa de 1745 presentándolas como instrumento pedagógico que podría ayudar al bello sexo a asimilar mejor la materia histórica. Scott esperaba que sus lectores no confundieran hechos con ficción, historia con romance, y tuvo cuidado de trazar una línea entre ambos. Pero aunque su éxito mundial estableció la legitimidad del nuevo género, los historiadores profesionales consideraron su obra peligrosa. La dignidad de la historia dependía de que siguiera incontaminada por la «ficción» de cualquier tipo: literaria, científica o filosófica.

Tolstoi no muestra en absoluto la deferencia de Scott hacia los historiadores profesionales. Por el contrario, no sólo decía entender la historia rusa mejor que ellos, sino que también afirmaba entender la naturaleza de la realidad histórica mejor que los historiadores y los filósofos de la historia de su época. Quería dar vida al pasado, transmitir la sensación que producía combatir en una batalla, ser herido, marchar hasta el agotamiento, sufrir encarcelamiento o peligro de muerte debido a la incompetencia de los jefes. Y pensaba que el arte podía hacerlo mejor que la historia. No hay romanticismo en el modo en que Tolstoi transmite las escenas, los sonidos, los olores y el sabor de la guerra. Transmite la sensación de camaradería de los hombres en la batalla y reconoce la emoción de las situaciones extremas, como las batallas masivas, las cargas de caballería y el

combate cuerpo a cuerpo. Pero también muestra que la euforia que los hombres tal vez sientan al entrar en batalla puede pronto ser barrida por una fulminante descarga de artillería o un ataque en masa de la infantería. Tolstoi nos da la «sensación» de la guerra, no la logística de las campañas y las batallas; nos da el territorio del campo de batalla, no el mapa que lo volvería transparente, lo racionalizaría, y lo haría parecer más ordenado de lo que en realidad fue.

Hace lo mismo en su descripción de la sociedad. De nuevo, Tolstoi nos hace percibir el territorio, no el mapa. En estas partes del libro, quería transmitir qué sensación producía ser un aristócrata, pertenecer a una «sociedad», ser ruso, tratar con los siervos, pasarse todo el día sentado en un puesto de caza, participar en la caza del zorro, batirse en duelo, enamorarse, casarse mal o bien, criar a los hijos, perder un cónyuge por la muerte y sufrir la traición de un ser amado. Describe la vida de la aristocracia rusa desde dentro y de manera comprensiva, aunque no sin criticarla. Muestra el antiguo régimen en su último momento grandioso, cuando el zar había conseguido inspirar al pueblo ruso la defensa del suelo sagrado de la madre patria, y la nobleza se irguió para la ocasión y guió al ejército contra el invasor. Pero desde el punto aventajado de su propio tiempo, «trascurridos unos sesenta años» desde 1805, Tolstoi veía que los días de la aristocracia rusa estaban contados. En su relato sobre los Rostov muestra a la típica familia noble ya acosada por las dificultades económicas, con su función social puesta en duda, y su base social —dependiendo como dependía del trabajo servil— erosionada. Lo mismo les ocurre a todas las demás familias. Presididas por envejecidos tiranos de uno u otro tipo, su principal perspectiva de futuro consiste en la esperanza de casar a las hijas con algún terrateniente rico. Hay tan poco romanticismo en la descripción que Tolstoi hace de la vida social rusa en la época como en su descripción de la guerra.

En *Guerra y paz* es el emperador Napoleón a quien la historia visita con una especie de locura, primero, dotándolo de un éxito militar que realmente no merece; segundo, ascendiéndole a las alturas del poder político como emperador; y tercero, llevándolo a concebir una campaña militar imposible de ejecutar. La historia hizo todo esto, pero no con un fin moral o metafísico. Es porque la «historia» no es más que el nombre que los hombres dan a las cosas tal como son, las cosas que han ocurrido en el pasado, que están ocurriendo en el presente y que ocurrirán en el futuro. Dado que estos sucesos no despliegan plan ni propósito, el conocimiento que pudiera obtenerse de su estudio es puramente local, contingente, concreto y limitado.

Para Tolstoi, por lo tanto, la discreción es la mejor parte tanto del conocimiento como del valor. Los admirables personajes de *Guerra y paz* —el general Kutúzov, Pierre Bezújov, Nikolai Rostov, su hermana Natasha, la princesa María, el campesino místico Platón Karatáiev— son al final ricos gracias a todo el conocimiento terrenal al que han renunciado. Por último —al final de la novela— después de haber devuelto a Napoleón a París, depuesto y

exiliado, después de que su conquistador Kutúzov haya muerto, después de que el zar Alejandro haya caído bajo la influencia de charlatanes y místicos, después de que Moscú haya sido reconstruido, después de que Nikolai y María se hayan casado, y Pierre y Natasha hayan sido bendecidos con cuatro hijos, han aumentado muy poco su conocimiento humano e incluso menos su saber hacer social. Pierre –protagonista principal de la novela– parece tan confundido por la realidad social como siempre lo ha estado; Natasha ha crecido, pero apenas ha madurado; Nikolai ha resuelto sus problemas económicos mediante el matrimonio con una mujer que le gusta bastante, pero a la que no ama; el zar ha caído en una especie de incompreensión reaccionaria de la sociedad rusa que provocará revuelta tras revuelta durante todo el siglo siguiente, y así sucesivamente. La historia no es algo que uno entienda, es algo que uno soporta, si tiene suerte.