

La voz del narrador en *La femme de trente ans* de Balzac

POR
ANTONIO GONZALEZ ALCARAZ
Universidad de Murcia

Sabido es que en los relatos decimonónicos la voz del narrador acciona los más diversos resortes, que en algunas ocasiones su utilización resulta afortunada asumiendo las más diversas funciones, mientras que en otras se convierte en una rémora difícil de superar. En la novela que nos ocupa, la voz del narrador se deja oír demasiado frecuentemente, podríamos decir que se enseña del conjunto.

I

La primera función que acoge es la de suplir, prácticamente, la presentación de la acción ¹.

Así en la novela que es objeto de nuestro estudio, Balzac comienza presentando a la protagonista como una jovencita irreflexiva que no atiende a los consejos de su padre, atenta sólo al capricho de un momento. La próxima vez que los lectores nos ponemos ante este personaje, su actitud ante la vida ha variado considerablemente, el movimiento continuo del cuadro anterior ha sido sustituido por una actitud de total indolencia; Julie no reacciona ni siquiera mínimamente ante las indicaciones de Víctor, su marido, que se refieren, en primer lugar, al paisaje y después al personaje del inglés, que tanta

¹ En cualquier relato o novela actuales se tiende a presentar los hechos ante el lector, mientras que en estos relatos decimonónicos, y especialmente en *La femme de trente ans*, se refiere esa presentación, con lo cual el relato puede avanzar vertiginosamente en el tiempo, cosa que nunca podrá darse en uno que haga uso exclusivo de la presentación.

trascendencia tendrá en el relato. El paso de una actitud a otra, tanto en estos dos momentos indicados como en otros posteriores, se realiza con la voz del narrador y así, con mínimos cuadros de presentación, en los que los personajes se muestran a sí mismos, el autor monta —con la utilización hiperbólica de este recurso— un relato en el que veremos a la protagonista desde estos instantes de su primera juventud hasta muy adentrada su vejez y la llegada de la muerte, en un conjunto extraordinariamente apretado.

Naturalmente, todo lo que se ha ganado en extensión del relato, a mi modo de ver, se pierde, en esta ocasión, en interés del lector por lo relatado, ya que tanto el personaje de la protagonista como las circunstancias en las que se va a ver envuelta aparecen a considerable distancia del lector, porque son pocas las veces en que éste toma contacto directo con ese personaje por ser la voz del narrador lo que continuamente tiene ante sí.

Este hecho, fácilmente constatable ya desde las primeras líneas de la novela, añadido a la consideración de curioso título genérico que recibe el relato (*La femme de trente ans*), parece llevarnos inequívocamente a la conclusión de que Balzac no quería hablarnos de un personaje y de unas circunstancias particulares, sino ponernos ante los ojos un caso de moral, que para que resulte más efectivo debe tener una considerable dosis de generalización, pues un caso individual no serviría para conseguir la moralización pretendida. El personaje debe pues quedar ligeramente desdibujado o desleído, visto siempre desde fuera, desde esa impasible y objetiva voz del narrador, para que sus actos puedan ser considerados no actos individuales, sino actos genéricos, o actos tipo, que corresponderían a un personaje típico.

II

Siguiendo estas ideas llegamos a la segunda de las funciones que acoge la voz del narrador en esta novela. Se trata de las reflexiones continuas en torno a los hechos relatados, reflexiones que por su especial enunciación tienden a acrecentar la abstracción del relato, elevando de una forma sistemática los acontecimientos que surgen en torno a la protagonista hasta lo general; así, cada una de las cosas que le suceden a Mme. d'Aiglemont, parece que puedan ocurrirle a cualquier mujer de esa clase social en esa edad considerada crítica por el autor².

Es así como el conjunto del relato adquiere una muy especial fisonomía

2 R. Bourneuf y R. Ouellet en *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 110, afirman:

«Balzac, al intervenir en una narración en pretérito indefinido, olvida por un momento su papel de historiador de las costumbres» para meterse a moralista o actuar de testigo del presente, como el historiador que intercala en su narración un juicio personal o una reflexión moral...»

cercana a la obra filosófica o moralizante. Incluso me atrevería a llegar más lejos, puesto que en algún momento parece que estemos leyendo un ensayo de moral que para que sea más efectivo ha descendido hasta la ejemplificación, con lo cual, es más fácilmente asimilable que en un principio abstracto.

Esa es la sensación que produce un relato como *La femme de trente ans*, cuya insistencia en la moralización, continua y expresa, en la explicación de motivos y reacciones psicológicas, etcétera, siempre en general, y la lejanía con que se considera el elemento novelesco que encierra el relato, hacen posible una aseveración como ésta; la impresión es que el interés fundamental del autor es la moralización —que ocupa la parte más extensa del conjunto del relato— y que la presentación de un personaje individual, que vive un matrimonio infeliz, y que se cobija en unas relaciones extramatrimoniales, sólo le sirve como ejemplificación de sus asertos generales³.

Este tipo de reflexiones que acoge la voz del narrador haciendo lo particular general, acrecientan naturalmente la abstracción y crean por añadidura una supuesta objetividad⁴.

III

Otra faceta que ofrece la voz del narrador en *La femme de trente ans* es la de presentar auténticos cuadros pictóricos, dando paso a descripciones realmente interesantes en dos aspectos concretos, tanto realizando cuadros ambientales muy conseguidos, como el magnífico que encabeza la obra en el que aparece la evolución del ejército de Napoleón a la que el mismo narrador llama

3 Por otra parte los personajes de *La femme de trente ans*, si bien con nombres propios concretos, tienen pocos rasgos que los hagan salir del personaje tipo. Así Balzac presenta al personaje del amante platónico, Arthur, rodeado de una aura romántica y que llega hasta la muerte, a causa de ese amor nunca gozado. En Charles de Vandenesse encontramos el tipo de hombre de mundo práctico y el amante no platónico. Julie es la malcasada joven que no renuncia a la vida. El general d'Aiglemont, de espíritu algo rudo, es el tipo más inequívoco del soldado, etcétera.

Quiero con ello decir que con la ejemplificación novelesca también se procede desde la generalización.

4 Una supuesta objetividad que tendrá un marcado carácter ideológico según Hugo Friedrich, *Tres clásicos de la novela francesa*, Losada, Buenos Aires, 1969, que llega a decir:

«El objeto de Balzac es la reorientación de las épocas democráticas, cuyo dinamismo excita su afán de configuración mientras que la fatalidad de su efecto sobre valores morales o religiosos provoca su repulsa, que recomienda la herencia católico-monárquica como sistema de seguridad social para los casos en que el desenvolvimiento técnico-económico del hombre rebasa sus límites y origina una disolución de la familia, el Estado y la fe.» (p. 108).

«... Cet immense tableau, miniature d'un champ de bataille avant le combat...»⁵

que atiende no sólo a la evolución de los soldados, sino también a la admiración de los espectadores (que se constituyen así en un curioso desdoblamiento del lector), o excelentes pinturas paisajísticas en diversos momentos del conjunto:

«... Montcontour est un ancien manoir situé sur un de ces blonds rochers au bas desquels passe la Loire... C'est un de ces petits châteaux de Touraine, blancs, jolis, à tourelles sculptées, brodés comme une dentelle de Malines; un de ces châteaux mignons, pimpants, qui se mirent dans les eaux du fleuve avec leurs bouquets de mûriers, leurs vignes, leurs chemins creux, leurs longues balustrades à jour, leurs caves en rocher, leurs manteaux de lierre et leurs escarpements. Les toits de Montcontour pétillent sous les rayons du soleil, tout y est ardent. Mille vestiges de l'Espagne poétisent cette ravissante habitation: les genêts d'or, les fleurs à clochettes embaument la brise; l'air est caressant, la terre sourit partout, et partout de douces magies enveloppent l'âme, la rendent paresseuse, amoureuse, l'amolissent et la bercent...»⁶

«... Entre la petite rivière du Loing et de la Seine, s'étend une vaste plaine bordée par la forêt de Fontainebleau, par les villes de Moret, de Nemour et de Montereau. Cet aride pays n'offre à la vue que de rares monticules; parfois, au milieu des champs, quelques carrés de bois qui servent de retraite au gibier; puis, partout, ces lignes sans fin, grises ou jaunâtres, particulières aux horizons de la Sologne, de la Bauce et du Berri.

Au milieu de cette plaine, entre Moret et Montereau, le voyageur aperçoit un vieux château nommé Saint-Lange, dont les abords ne manquent ni de grandeur ni de majesté. C'est de magnifiques avenues d'ormes, des fossés, de longs murs d'enceinte, des jardins immenses...»⁷

En los retratos la descripción suele ser inicialmente física, para pasar casi sin solución de continuidad al retrato moral:

Il semblait avoir de la coquetterie pour sa fille, et jouissait peut-être plus qu'elle des oeillades que les curieux lançaient sur ses petits pieds chaussés de brodequins en prune puce, sur une taille délicate dessinée par une robe à guimpe, et sur le cou frais qu'une collerette brodée ne cachait pas entièrement. Les mouvements de la

5 H. de BALZAC: *La femme de trente ans*. Edición de M. Allem. Classiques Garnier. Paris, 1971, p. 9.

6 Obra citada, pp. 58-59.

7 Ob. cit., p. 58.

marche relevaient par instants, la robe de la jeune fille, et permettaient de voir, au-dessus des brodequins, la rondeur d'une jambe finement moulée par un bas de soie à jours... la blancheur et l'incarnat étaient rehaussés autant par les reflets du satin rose qui redoublait une élégante capote que par le désir et L'impatience qui pétillaient dans tous les traits de cette jolie personne. Une douce malice animait ses beaux yeux noirs, fendus en amande, surmontés de sourcils bien arqués, bordés de longs cils et ni nageaient dans un fluide pur...»⁸

Así pues, podemos observar que la voz del narrador modula el tiempo y el espacio del relato adaptándolos a sus intereses. El tiempo por cuanto lo hace fluir vertiginosamente ante los ojos del lector, que ve en las páginas de esta novela el relato de toda una vida, de la que se presentan tan sólo unas cuantas secuencias; y al dominio del tiempo hay que añadir el absoluto dominio sobre lo espacial; las escenas que van apareciendo son generalmente los marcos en que se situarán los breves momentos novelescos: los salones del mundo parisiense, el castillo de Saint-Lange escenario del destierro voluntario de Julie, los parques en que se desarrollan los paseos interminables, etcétera.

Pero no sólo se adueña el narrador del tiempo y el espacio, sino también de los personajes, ya que nos ofrece el retrato físico, como acabamos de ver, y también el retrato moral:

«... La marquise, alors âgée de trente ans, était belle quoique frêle de formes et d'une excessive délicatesse. Son plus grand charme venait d'une physionomie dont le calme trahissait une étonnante profondeur dans l'âme. Son oeil plein d'éclat, mais que semblait voilé par une pensée constante, accusait une vie fiévreuse et la résignation la plus étendue.

... Si elle jetait des regards autour d'elle, c'était par un mouvement triste, et vous eussiez dit qu'elle réservait le feu de ses yeux pour d'occultes contemplations... Si l'esprit cherchait à deviner les mystères de la perpétuelle réaction qui se faisait en elle, du présent vers le passé, du monde à sa solitude, l'âme n'était pas moins intéressée à s'initier aux secrets d'un coeur en quelque sorte orgueilleux de ses souffrances...»⁹.

En ese dominio de los personajes se llega incluso, en ocasiones, a la mayor licencia que se puede permitir la omnisciencia de un narrador, a saber, la mediatización de una conciencia. Quiero decir que da paso a una especie de monólogo interior, perfectamente racional y ordenado, introducido, curiosa e inversosímilmente, por el narrador:

8 Ob. cit., p. 80.

9 Ob. cit., p. 107.

«... —Voici, se disait-il, les femmes les plus élégantes, les plus riches, les plus titrées de Paris. Ici sont les célébrités du jour, renommées de tribune, renommées aristocratiques et littéraires: là, des artistes, là des hommes de pouvoir. Et cependant, je ne vois que de petites intrigues, des amours mort-nés, des sourires qui ne disent rien, des dédains sans cause, des regards sans flamme, beaucoup d'esprit, mais prodigué sans but. Tous ces visages blancs et roses cherchent moins le plaisir que des distractions. Nulle émotion n'est vraie. Si vous voulez seulement des plumes bien posées, des gazes fraîches, de jolies toilettes, des fermes frêles; si pour vous la vie n'est qu'une surface à effleurer, voici votre monde... Pour moi, j'ai horreur de ces plates intrigues qui finiront par de mariages, des sous-préfectures, des recettes générales, ou, s'il s'agit d'amour, par des arrangements secrets, tant l'on a honte d'un semblant de passion...»¹⁰.

Es así finalmente cómo el narrador, en este relato, es dueño absoluto del mundo interno y del mundo externo de los personajes.

IV

No contento con el dominio absoluto de todos los ámbitos de su relato, el narrador va incluso a hacerse presente como personaje que contempla una de las escenas de la novela¹¹. Es en el capítulo «Le doigt de Dieu» donde podemos leer:

«... Caché par le gros orme, j'admirais cette scène délicate, et j'en aurais sans doute respecté les mystères si je n'avais surpris le visage de la petite fille rêveuse et taciturne les traces d'une pensée plus profonde que ne le comportait son âge...»¹²

o bien:

«... Je craignis d'être aperçu par le couple joyeux, de qui j'aurais sans doute troublé l'entretien; je me retirai doucement, et j'allai me réfugier derrière une haie de tous les regards. Je m'assis tranquillement sur le haut du talus, en regardant en silence et tour à tour, soit les beautés changeantes du site, soit la petite fille sauvage qu'il m'était encore possible d'entrevoir à travers les interstices de la haie et le pied des sureaux sur lesquels ma tête reposait, presque au niveau du boulevard. En ne me voyant plus, Hélène parut inquiète; ses yeux

¹⁰ Ob. cit., p. 104.

¹¹ Véanse a este propósito las reflexiones de Oscar TACCA: *Las voces de la novela*. Gredos. Madrid, 1978.

¹² *La femme...*, p. 131.

noirs me cherchèrent dans le lointain de l'allée, derrière les arbres, avec une indéfinissable curiosité. Qu'*étais-je* donc pour elle? ...»¹³.

Semejante incursión resulta quizá la faceta menos afortunada de la utilización de la voz del narrador en este relato, ya que un narrador tiene absoluta libertad para adueñarse, incluso, del mundo interior de sus personajes como hemos visto más arriba, pero lo que no puede hacer, en aras de la verosimilitud, es mostrarse conocedor de los más íntimos resortes de un carácter y de unos comportamientos y a la vez presentarse como un observador ocasional. El narrador omnisciente debe diluirse en el relato.

No obstante todo lo expuesto y el hecho de que sea la voz del narrador y su mundo lo que se enseña del relato, lo que ocupa un más dilatado espacio y, en definitiva, lo que le confiere su especial configuración, en los momentos en que surge la presentación de una escena, el lector puede encontrar una sabrosa pluriperspectiva que dota al conjunto de un cierto interés. Así, el personaje de Julie es considerado y valorado en muy distinta forma por el resto de los personajes que pueblan el mundo novelesco; uno es el juicio de los viandantes ocasionales nada más abrirse la narración, otro el de la sociedad parisiense elegante, otro es el de los lugareños de Saint-Lange cuando se autodestierra tras la muerte de su amante real y definitivo, Charles de Vandenesse, otro el de su hija Héléne, etcétera. Entre estos juicios los hay muy favorables, indiferentes, o temiblemente críticos y negativos, como el de la hija mayor Héléne, que observa y desaprueba el comportamiento liviano de su madre.

Pero esa naciente pluriperspectiva queda ahogada por la imperante voz del narrador que todo lo unifica, que todo lo racionaliza y lo expone desde un único punto de vista, el suyo, el del moralista atento a ejemplificar a partir de un relato que, ante los ojos de un lector actual, tiene un carácter subsidiario, de medio para conseguir un fin, no de fin en sí mismo.

El narrador utiliza el relato para probar su tesis y, para que esta tenga mayor contundencia, no vacila en que el cúmulo de casualidades utilizadas en el elemento novelesco de apoyo sea tal que le haga resultar inverosímil (el niño perdido y muerto en la ciénaga a consecuencia de un accidente, un pequeño empujón de su hermana, en el capítulo «Le doigt de Dieu»; la vida y la suerte final de Héléne, la hija mayor; los amores de la hija pequeña, Moïna, con el que es en realidad su hermano, Alfred de Vandenesse, hijo de Charles de Vandenesse, como ella misma, etcétera).

La moralización, manifiesta en la tesis de que hay edades peligrosas o especialmente delicadas en que la mujer se debe comportar con reciedumbre moral intachable si no quiere que su vejez se vea amargada por el desamor, la

13 Ob. cit., p. 133.

soledad y la tristeza, es lo más presente en el relato, que entra así en la órbita del relato de crítica de costumbres ¹⁴.

Recapitulando finalmente lo expuesto respecto a la configuración y funciones de la voz del narrador en este relato de Balzac, vemos que muchas de esas funciones en nada difieren de lo que resulta habitual en los modos de expresión tradicionales de un narrador, quizás lo que resulta más llamativo es su misma abundancia, la impresión que nos ofrece la lectura del relato que nos parece ahogado y casi olvidado en ese continuo perorar de un narrador que jamás se limita, sino que crece en todas direcciones.

Así, por ejemplo, se utiliza con más frecuencia el relato que la presentación directa de la acción y, consiguientemente, de los personajes; bien es verdad que ello es frecuente en las novelas de esta época, pero tampoco lo es menos que el abuso de este procedimiento llega a eliminar en cierta medida la vida del relato novelesco que queda continuamente mediatizado por una presencia omnímoda.

La descripción tanto de espacios y ambientes como la de personajes es algo también habitual, como también lo es el buceo en el carácter de aquéllos, aunque este último sea un procedimiento menos oportuno, si el narrador es un observador puede hacer un retrato físico, pero debe ser algo más que un mero observador para poder realizar un retrato moral. Por lo tanto, se ha de decidir por la descripción presentativa, o por la valoración reflexiva, pero no se deben hacer coincidir ambos procedimientos a la vez.

El hecho del desdoblamiento narrador-personaje contemplador ya lo hemos comentado más arriba, destacando lo injustificable de su formulación en los términos en que surge en este relato concreto.

Por último, es la función reflexiva que acoge la moralización del relato la que lo califica más definitivamente. El narrador llega hasta los límites de lo tolerable, (y quizás un poco más allá) en lo que se refiere a la verosimilitud de la historia, para que resulte más ejemplar; ello le lleva a forzar caprichosamente el decoro del argumento sustentador de sus tesis.

Pero, sobre todo, lo que consigue con el continuo recurrir a ese punto de vista uniformador que matiza y califica tanto a los personajes como a sus actitudes y a los propios acontecimientos es un relato que, desde la perspectiva del lector del siglo XX, podríamos calificar de plano, de falto de interés por cuanto resulta unívoco, seguro y razonable. La calificadora y continua voz del narrador en él ha hecho que se pierda la ambigüedad y con ello el mayor interés al que pueda llegar un relato, que es su inseguridad y la posibilidad de una lectura múltiple y no única y regulada.

14 Véase el capítulo «La femme coupable entre la révolte et la résignation» de ARLETTE MICHEL: *Le mariage chez Honoré de Balzac*. «Les Belles Lettres». Paris, 1978.