

GUSTAVE FLAUBERT

Mucho se ha escrito sobre la vida y la obra de Gustave Flaubert. Desde los estudios de Sainte-Beuve hasta los recientes de Descharmes y Dumesnil, pasando por Brunetière y por Faguet, el número de libros, folletos y artículos consagrados al solitario de Croisset es tan considerable que, con ellos, se podría formar una nutrida biblioteca.

En efecto, Flaubert pertenece al reducido conjunto de autores que podríamos llamar realmente "clásicos" y que, por ende, siempre son de actualidad.

Ello justifica este trabajo destinado a presentar un resumen, puesto al día de los resultados obtenidos en casi un siglo de investigación y crítica literaria. La bibliografía que citamos no es completa ni pretende serlo. Se limita a aquellas obras cuyo conocimiento es indispensable. Quienes deseen más amplios informes podrán recurrir a las copiosas listas que traen los conocidos manuales de Lanson ⁽¹⁾ y Thième ⁽²⁾ o las obras de Descharmes ⁽³⁾ y Dumesnil ⁽⁴⁾.

(1) LANSON, G.: *Manuel bibliographique de la littérature française moderne, XV^{me}, XVII^{me}, XVIII^{me} et XIX^{me} siècle*, N. éd. (Paris, Hachette, 1931), XXXII - 1820 págs.

(2) THIÈME, H. P.: * *Bibliographie de la littérature française de 1800 à 1930* (Paris, Droz, 1933), 3 vols.

(3) DESCHARMES, R.: *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* (Paris, A. Ferroud, 1909), XII - 616 págs.

(4) DUMESNIL, R.: *Flaubert, son hérité, son milieu, sa méthode*, ([Paris], Société Franç. d'Imprimerie et de Librairie, [1903 †]), XIII - 362 págs.

DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert. L'homme et l'oeuvre*, (Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 1932), 530 págs. Debemos la comunicación de este último volumen a la gentileza del Sr. Luis Alfonso, quien no sólo puso a nuestra disposición su nutrida biblioteca particular, sino que en todo momento nos ayudó con sus consejos y su erudición.

En cuanto al texto mismo de Flaubert, lo hemos citado de acuerdo con la edición publicada en 1910 por Conard (5). Advertimos desde ahora que, posteriormente, se publicó una segunda edición Conard, como también las denominadas "du Centenaire", que no nos ha sido posible consultar. En todos aquellos casos en que mencionamos obras que no hemos podido ver, que sólo citamos "por referencia", hacemos preceder el título por un *.

I

EL HOMBRE

El 12 de diciembre de 1821 nació, en Rouen, un niño que, pasando los años, llegaría a ser uno de los más notables escritores de Francia: Gustave Flaubert.

Su padre, el doctor Achille Flaubert, era un médico eximio, perteneciente a una familia que contaba entre sus miembros varios naturalistas y veterinarios, algunos de los cuales fueron distinguidos profesores en la Escuela de Alfort (6). Tanto sobresalió el doctor Achille en sus estudios que su maestro, el ilustre Dupuytren, creyó ver en él un peligroso rival y por tal motivo facilitó su instalación en Rouen, donde llegó a ser cirujano-jefe del Hotel-Dieu.

La madre era también hija de un médico, el doctor Fleuriot, y de Charlotte Cambremer de Croixmare. Respecto a los ascendientes maternos de Gustave, hoy se ha establecido que pertenecían a una antigua y acomodada familia en la que abundaron los miembros del foro y los magistrados, pero sin parentesco alguno con aquellos Croixmare, belicosos y guerre-

(5) FLAUBERT, G.: *Oeuvres complètes* (Paris, L. Conard, 1910), 18 vols. El ejemplar que hemos tenido a la vista es el de nuestra Biblioteca Nacional, el cual ostenta, en varios lugares, notas marginales a lápiz, redactadas en francés según parece por Groussac.

(6) Célebre escuela de veterinaria, la más importante de Francia y una de las más conocidas de Europa, fundada en 1766 por Bourgelat.

ros, que ya en el siglo XV dieron un arzobispo a Rouen. Con esto queda descartada la teoría que querría ver extenderse sobre la cuna de Flaubert la sombra de batalladores antepasados que habrían combatido hasta en Sicilia, pese a que el mismo Flaubert parece haber aceptado tal leyenda con cierta complacencia,

En cambio, debemos retener su raigambre burguesa, reforzada por el prestigio del nombre paterno. Nuestro autor, a pesar de sus diatribas contra los prejuicios, se acordará de ello cuando el proceso intentado a *Madame Bovary*. Escribirá entonces a su hermano mayor, médico también y sucesor del doctor Achille en el Hotel-Dieu :

“...Lo importante era, y es todavía, hacer privar Rouen sobre París. Los informes sobre la posición influyente que ha tenido nuestro padre y que tú tienes en Rouen, constituyen lo mejor de todo; habían creído habérselas con un pobre diablo y cuando vieron que yo tenía con qué vivir, comenzaron a abrir los ojos. Es necesario que sepan, en el Ministerio del Interior, que somos en Rouen lo que se llama una *familia*, es decir, que tenemos raíces profundas en el país y que si se me ataca, sobre todo bajo pretexto de inmoralidad, se lesionará a mucha gente” (7).

Su infancia transecurrió en el hospital, en cuyo edificio vivía la familia del doctor Achille, y el ambiente, sin duda, reforzó la inclinación que, hereditariamente, el joven Gustave pudiera tener para la ciencia médica.

Era hijo, nieto y descendiente de facultativos; en el interior del hogar oía casi a diario hablar de temas médicos, y, a menudo, pudo espiar por las ventanas los cadáveres colocados sobre la mesa del anfiteatro. En su correspondencia nos ha transmitido algunos pormenores significativos al respecto:

“La primera vez que he visto locos fué aquí [en Rouen], en el Hospicio General, con ese pobre *père Parain*. En las celdas, sentadas y atadas por el medio del cuerpo, desnudas hasta

(7) Carta de diciembre de 1856. *Correspondance*, t. III, pág. 89.

la cintura y todas desmelenadas, una docena de mujeres lanzaban alaridos y se desgarraban el rostro con las uñas. Yo tendría, en esa época, seis o siete años; son impresiones buenas para sentir cuando uno es joven, se asientan. ¡Que extraños recuerdos tengo de ese mismo tipo! El anfiteatro del hospital daba sobre nuestro jardín; cuántas veces, con mi hermana, hemos trepado hasta el enrejado y, suspendidos de la hiedra, hemos mirado curiosamente los cadáveres extendidos; el sol pegaba encima, las mismas moscas que revoloteaban sobre nosotros y sobre las flores iban a posarse allí, volvían, zumbaban... Veo aún a mi padre levantando la cabeza por encima de su disección y diciéndonos que nos fuéramos" (8).

Más tarde, escribiendo a Georges Sand, recalca la importancia que para él tuvo "haber sido criado en un hospital y haber jugado, muy niño, en un anfiteatro de disección" (9).

Por otra parte, como para contrabalancear lo que este ambiente pudiera tener de excesivamente realista, una vieja sirvienta, Julie, y un vecino apodado *père Mignot*, le narraban múltiples leyendas y consejas más o menos fantásticas. Además, este último le leía en voz alta innumerables libros entre los cuales destacaremos desde ahora a *Don Quijote*.

En la vida de hogar, Flaubert sintió un respeto algo frío hacia su padre, cuya figura le imponía admiración, pero a quien sabía totalmente ajeno a las preocupaciones artísticas y literarias. En cambio siempre tuvo veneración para su madre. Era ésta una persona modesta, muy distinguida, simple, sin afectación. Se ocupó personalmente de la educación de sus hijos y, como escribe Dumesnil, "no tuvo por así decir, vida personal, buscando exclusivamente aquello que hacía la felicidad de los suyos, rodeándolos de un afecto intenso pero siempre discreto" (10).

Con su hermano mayor, vívido reflejo del doctor Flau-

(8) Carta a Louise Colet del 7 de julio de 1853. *Correspondance*, t. II, págs. 309-310.

(9) Carta escrita en 1869. *Correspondance*, t. III, págs. 551-552.

(10) DUMESNIL, R.: *Flaubert, son hérédité...* etc., pág. 10.

bert, nuestro autor nunca intimó y hasta alguna vez dejó escapar su despecho al verse pospuesto a una persona utilitaria, práctica y desprovista de sentido artístico. En cambio, su hermana menor, Caroline, compartía sus gustos y aficiones. Él le comunicaba sus sueños y proyectos, mientras ella colaboraba en el "Théâtre du Billard" del cual luego hablaremos. Era una verdadera compañera, y, cuando murió, el cariño de Flaubert pasó a la hija de ésta, que sería, más tarde, Mme. de Commanville.

En el colegio, Gustave distó mucho de ser un niño prodigio. Hizo estudios más bien mediocres, mostrándose como un escolar de imaginación ardiente, de ambiciones desmedidas, lleno de deseos tan vagos como irrealizables que, al fracasar, dejaban en su espíritu un sedimento de tristeza y desesperación. En una palabra, era un ser predispuesto para que pronto lo conquistara la fiebre romántica entonces en su apogeo en Rouen. He aquí un fragmento de una carta dirigida a su gran amigo Ernest Chevalier:

"Si no tuviese en la cabeza y en el extremo de la pluma una reina de Francia del siglo quince [11], estaría totalmente asqueado de la vida y hace tiempo que una bala me habría aliviado de esa broma chocarrera que se llama la vida" (12).

Tal confesión constituye un testimonio más sobre un estado espiritual muy general entonces y, sobre todo, nos permite destacar que, ya a la edad de trece años, el arte o mejor dicho, la producción literaria, parecía ser la única razón valedera que tenía Flaubert para vivir. En cuanto a la propensión al suicidio, ella hizo estragos entre los amigos del joven Flaubert quien, más tarde, escribirá:

"En provincia, hace algunos años, éramos un grupo de jóvenes bribonzuelos que, le aseguro, vivíamos en un mundo extraño; vacilábamos entre la locura y el suicidio; algunos se mataron, otros murieron en su cama; uno se estranguló con su

(11) Sin duda alguna alude a su trabajo *Isabeau de Bavière*.

(12) Carta del 29 de agosto de 1834. *Correspondance*, t. I, págs. 13-14.

corbata; varios han reventado a fuerza de orgías para apartar el tedio" (13).

En el colegio sintió odio hacia el buen sentido y la regla austera que no deja sitio alguno a la fantasía y al entusiasmo; pero su paso por ese ambiente no fué inútil. Leyó enormemente. A más de los clásicos, leyó a Montaigne, Chateaubriand, Rabelais, Byron, Goethe, y sobre todo a Víctor Hugo y Cervantes. Tales autores fueron siempre sus preferidos. El último merece especial mención. Durante toda su vida *Don Quijote* constituyó uno de sus libros favoritos. Como ya dijimos, lo conoció antes de saber leer, por intermedio del *père Mignot*. En 1832, en una carta a Ernest Chevalier, apunta: "estoy tomando notas sobre el *Don Quijote* y M. Mignot dice que están muy bien" (14).

Dos años después escribe al mismo: "...un buen pagador no teme dar fianzas, dice Sancho Pança [sic]" (15).

En 1850, en una carta dirigida a su madre expresa: "cuando me analizo, hallo en mí aún frescas y con todas sus influencias (modificadas, es verdad, por las combinaciones de su reunión) el lugar del *père Langlois* [uno de sus profesores], el del *père Mignot*, el de *Don Quijote* y el de mis sueños de niño en el jardín, al lado de la ventana del anfiteatro" (16).

Más tarde, en 1852, escribe a Louise Colet: "hallo todos mis orígenes en el libro que sabía de memoria antes de saber leer, *Don Quijote*" (17).

En otra carta del mismo año le dice, también a Louise Colet: "en cuanto a mis lecturas no ceso de leer a Rabelais y a *Don Quijote* el domingo con Bouilhet ¡Qué libros abrunadores! Crecen a medida que se los contempla, como las pirá-

(13) Carta a Louise Colet de septiembre de 1851. *Correspondance*, t. II, pág. 68.

(14) Carta del 15 de enero. *Correspondance*, t. I, pág. 3.

(15) Carta del 28 de septiembre. *Correspondance*, t. I, pág. 14.

(16) Carta del 14 de noviembre. *Correspondance*, t. II, pág. 6.

(17) *Correspondance*, t. II, pág. 147.

mides y se acaba por tener casi miedo. Lo que hay de prodigioso en *Don Quijote* es la ausencia de arte y esa perpetua fusión de la ilusión y de la realidad que hace de él un libro tan cómico y tan poético. A su lado, ¡qué enanos quedan todos los otros! ¡Dios mío, qué pequeño se siente uno, qué pequeño!

 (18).

Y por último, ya en el ocaso de su vida, escribe a Georges Sand: “En este momento vuelvo a leer a *Don Quijote* ¡Qué libro gigantesco! ¿Puede haber otro más bello?” (19).

También en el colegio, por influencia de un excelente profesor, Chéruel, se apasionó por la historia. Pasó horas en la lectura de la *Histoire Romaine* de Michelet (20), obra de pura vena romántica, y sus primeros escritos de adolescente fueron ensayos de historia novelada.

Por último, apuntemos que se interesó igualmente por las ciencias naturales que le enseñó un distinguido maestro, y que, toda su vida, guardó gusto por ellas.

En cuanto a la vida misma del colegio, ésta le dejará recuerdos y reminiscencias que pasarán luego a sus obras. Al escribir *Madame Bovary* muchas de sus pasadas sensaciones de tedio y aburrimiento le servirán para caracterizar las que experimenta su heroína. Del mismo modo, la llegada del “nuevo” con que se inicia la novela es, sin duda, el recuerdo de alguna escena de que fuera testigo en clase (21) y el nombre de un personaje de otra de sus obras, Pécuchet, es el de uno de sus compañeros que figura en el *Palmarés* de la época (22).

Terminados sus primeros estudios, Flaubert se encaminó hacia París, para seguir la carrera de Derecho, conforme

(18) *Correspondance*, t. II, págs. 174-175.

(19) *Correspondance*, t. III, pág. 553.

(20) En una carta a Ernest Chevalier, de fecha 24 de junio de 1837, dice estar redactando notas sobre Michelet. *Correspondance*, t. I, pág. 25.

(21) FAGUET, E.: *Flaubert* (París, Hachette, 1899), 191 págs. Colección “Les Grands Écrivains Français”.

(22) MAYNIAL, Ed.: *La jeunesse de Flaubert* (París, *Mercur de France*, 1913), págs. 49-54.

a la voluntad paterna. No progresó en esa disciplina ⁽²³⁾ pero en cambio debe haber sacado provecho con la frecuentación de su "correspondant" ⁽²⁴⁾, el doctor Jules Cloquet. Éste era un notable anatomista, profesor de clínica quirúrgica en la Facultad, dotado de un espíritu abierto, y pronto el joven estudiante intimó con él, al punto de efectuar juntos un viaje a los Pirineos y a Córcega.

Flaubert nunca cursó estudios regulares de medicina, como erróneamente se ha dicho alguna vez; pero durante toda su vida estuvo relacionado con médicos y fisiólogos que le iniciaron en sus métodos positivistas de trabajo y lo documentaron para la redacción de sus obras. Además, por su sola cuenta, estudió profundamente una disciplina que le apasionaba y para la cual tenía innegable predisposición. Tan aprovechado resultó el alumno que muchos médicos se han equivocado al leerlo, creyendo que había seguido cursos en la Facultad, ya que algunos pasajes de sus obras —tal el envenenamiento de Emma Bovary o la agonía por hambre de los Mercenarios— denotan una seguridad de información y de descripción digna de un clínico ⁽²⁵⁾.

El estudio de su correspondencia y de sus obras, especialmente sus ensayos de juventud, nos revelan una personalidad bastante compleja, concordante con lo que dijimos anteriormente de sus antepasados y de su infancia.

Un don agudo de la observación, un espíritu crítico e irónico en sus expresiones, una concepción científica y positiva de la vida, se unían a "un gusto inquieto y enfermizo por lo misterioso, lo fantástico y lo espeluznante". ⁽²⁶⁾ Un carácter

⁽²³⁾ DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 180 y sigs., ve en ello, no un desprecio hacia la ciencia jurídica propiamente dicha, sino el choque del carácter utilitario de la misma con las teorías idealistas de Flaubert.

⁽²⁴⁾ Equivalente francés de lo que, en términos escolares, llamamos "encargado".

⁽²⁵⁾ DUMESNIL, R.: *Flaubert, son hérédité...* etc., págs. 113 y sigs.

DESCHARMES, R.: *Les connaissances médicales de Flaubert*, en *Mercure de France*, año XXIII, Nº 365, (Paris, 1912), págs. 5-32.

⁽²⁶⁾ FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 32.

pesimista, nervioso, inquieto, siempre añorando lo que no posee, desdeñoso de lo que tiene a su alcance, rápido en sus entusiasmos y en sus desalientos, contribuía a formar una singular amalgama de romántico y de realista. Tímido, orgulloso, susceptible, algo misántropo, tenía una elevadísima idea del arte, al que colocaba por encima de todas las cosas. Maupassant, años más tarde, escribirá con suma razón: "Gustave Flaubert amó las letras de una manera tan absoluta que, en su alma llena de ese amor, ninguna otra ambición pudo hallar cabida" (27). De ahí que desdeñara todo aquello que generalmente constituye la preocupación de las masas: "si ocurría que alguien dijese que la religión, la política, los negocios, tenían un interés tan grande como la literatura, abría los ojos con extrañeza y compasión" (28).

La actitud de Flaubert hacia los que anteponían tales ocupaciones al cultivo del arte era curiosa. Por una parte, los despreciaba y los odiaba, pero, por otra, se sentía atraído invenciblemente hacia ellos, a fin de estudiarlos, catalogarlos y tener fundados motivos para odiarlos aun más. Flaubert "poseía el sentido de lo estúpido en grado excepcional, como se tiene el sentido del color, de los vinos o de las mujeres. Lo identificaba en todas partes, lo admiraba en todas partes". (29). En esa tarea experimentaba un placer casi morboso: ello trasantará poderosamente en sus obras. No está demás recordar aquí la anécdota anotada por Goncourt: En una reunión con Gautier, el príncipe Radziwill y otros, a los postres "se levantan de la mesa, pasan al salón y piden a Flaubert que baile *l'idiot des salons*. Pide prestado un frac a Gautier, se levanta el cuello, no sé lo que hace con su pelo, su cuerpo, su fisonomía, pero queda transformado de repente en una formidable

(27) MAUPASSANT, G. de: *Étude sur Gustave Flaubert*, en: FLAUBERT, G.: *Oeuvres complètes*, t. VII, "Bouvard et Péouchet" (Paris, A. Quantin, 1885), pág. LV.

(28) FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 7.

(29) THIBAUDET, A.: *Histoire de la Littérature Française de 1789 à nos jours* (Paris, Stock, 1936), pág. 340.

caricatura del embrutecimiento. Gautier, tentado por la emulación, se quita la levita y completamente perlado de sudor, las gruesas asentaderas doblando sus corvas, danza el *Pas du créancier* y la velada termina con cantos bohemios, melodías feroces en las que el príncipe Radziwil da maravillosamente la nota estridente". (30).

Su existencia fué tranquila. Casi toda ella transcurrió en su propiedad de Croisset, cerca de Rouen, donde llevaba una vida de estudio y calma, verdadero monje de las letras. Sus amigos fueron escasos, pero dos de ellos, compañeros de sus primeros años, tuvieron marcada influencia en su desarrollo espiritual: Ernest Chevalier y Alfred Le Poittevin.

Ernest Chevalier (31), muchacho alegre y activo, influyó sobre nuestro autor no sólo por su exuberancia, sino también por haberlo puesto en contacto con una familia a quien agradaban las letras. En efecto, mientras el padre de Flaubert fué siempre refractario a la literatura que consideraba un pasatiempo fútil, la familia de Chevalier era muy afectada a las cosas del espíritu. La madre de Ernest dirigía los ensayos de las pequeñas piezas de teatro compuestas por su hijo y el joven Flaubert. Más aun, intervenía personalmente junto con Caroline, la hermana de Gustave, en estas representaciones que, por alusión al lugar donde se realizaban, constituían el llamado "Théâtre du Billard". Por otra parte, el tío-abuelo de Ernest era el *père Mignot* a quien ya aludimos y que tantas obras literarias reveló al futuro autor de *Madame Bovary*. Andando el tiempo, Chevalier se dedicará a la judicatura y, poco a poco, se alejará de su amigo de infancia, pero su influencia ya se había producido: introdujo como una bocanada de aire libre en su vida.

Alfred Le Poittevin (32), cinco años mayor que Flaubert,

(30) GONCOURT: *Journal*, t. II (Paris, G. Charpentier, 1887), págs. 24-25.

(31) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 52-63.

(32) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 47-51. Véase también DESCHARMES, R.: * *Un ami de Gustave Flaubert. Alfred Le Poittevin*. See

desempeñó gran papel en su formación intelectual. Muy aficionado a la literatura y a la metafísica, tenía, al mismo tiempo, gran preocupación por la forma, y sus manuscritos, llenos de enmiendas, tachaduras y correcciones, nos muestran al escritor difícilmente satisfecho de sí mismo.

Descharmes ha caracterizado perfectamente el aspecto intelectual de Le Poittevin cuando dice: "lo misterioso y lo fantástico lo atraían irresistiblemente; hubiera querido comprender la razón de nuestros gustos y de nuestros sentimientos, definir la identidad del Yo, seguir más allá de la muerte la supervivencia de la personalidad consciente: creía en las reencarnaciones sucesivas del alma y su teoría de las hipostasis le ayudaba a adivinar el porvenir de la humanidad. Espiritualista convencido, tenía fe en el eterno progreso por el cual la naturaleza se eleva desde las formas inferiores y puramente lógicas del Ser hasta las formas superiores, desde la Materia hasta la Idea por una serie continuada de etapas, exteriormente distintas, pero que se presuponen y se explican las unas por las otras". (33).

Tales ideas hallaron en Flaubert un individuo predispuesto a recibirlas y ejercerán gran influencia en su ulterior desarrollo. Le Poittevin murió joven, en 1848, antes de terminar-se la primera versión de *La Tentation de Saint-Antoine*, y es casi seguro que su ausencia en el "jurado" al que Flaubert leyó su manuscrito fué motivo del fallo adverso que le llevó a desistir de publicarlo (34). Muchos años más tarde, Flaubert dará a luz otra versión, totalmente rehecha y la dedicará entonces, como justo homenaje, a la memoria del amigo desaparecido.

oeuvres inédites, précédées d'une introduction sur sa vie et son caractère (París, 1909).

(33) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, pág. 49.

(34) El jurado estaba integrado por Bouilhet y Du Camp. Este último en sus *Souvenirs Littéraires*, t. I. (París, Hachette, 1882), págs. 426-437, ha narrado tendenciosamente la famosa lectura y el veredicto adverso de los jueces así como la proposición hecha a Flaubert de curarse de su romanticismo eligiendo un tema realista. De tal manera se atribuiría el haberle indicado el camino al autor de *Madame Bovary*.

Después de Chevalier y de Le Poittevin, se destaca la figura de Louis Bouilhet, el delicado autor de *Melaenis* y de *Festons et Astragales*, por cuyo gusto literario, parnasiano y exigente, Flaubert profesó siempre el mayor respeto (35). Habían sido compañeros de colegio, pero entonces no intimaron. Tampoco lo hicieron cuando Bouilhet cursó sus estudios de medicina en el Hotel-Dieu, bajo la dirección del doctor Achille. La amistad vino más tarde, hacia 1846. Duró sin interrupción hasta la muerte de Bouilhet, en 1863. Producida ésta, el escritor se hizo ferviente defensor de la memoria y gloria literaria de su amigo. Redactó el prefacio para la obra póstuma de Bouilhet, *Dernières Chansons* (36) y cuando el Concejo Municipal de Rouen se negó a permitir que se erigiera un monumento a la gloria del poeta, costeado por sus propios amigos, Flaubert le envió una sabrosa carta la cual, junto con las que originó *Salammbô* (37), nos da cabal idea de sus dotes de brioso polemista (38).

Bouilhet, gran humanista y conocedor profundo de las letras clásicas, tenía un concepto del arte quizás más exigente aún que el de Flaubert. Fué el crítico y el censor siempre escuchado, el pulidor del estilo, el predicador de la razón y de lo razonable. Maxime du Camp nos dice que Flaubert lo llamaba "su conciencia literaria, su cerebro y su brújula". (39). En 1855, nuestro autor le escribe a Bouilhet: "eres el único mortal en quien tengo fe" (40), y fácil sería entresacar una multitud de citas similares con sólo hojear las cartas que

(35) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 412-436. Véase también LETELLIER, L.: *Louis Bouilhet 1821-1869. Sa vie, ses oeuvres d'après des documents inédits* (París, 1919).

(36) Se halla transcrita en el t. IV de la *Correspondance* de Flaubert, págs. 445-459.

(37) Ver más adelante nota 112.

(38) La carta al Consejo se halla insertada en el t. IV de su *Correspondance*, págs. 435-444.

(39) DU CAMP, M.: *Souvenirs littéraires*, t. II (París, Hachette, 1883), pág. 191.

(40) Carta del 28 de junio. *Correspondance*, t. III, pág. 34.

le dirigió Flaubert durante la preparación de *Madame Bovary* (41).

Maxime Du Camp, escritor de moda, fiel reflejo de las ideas del momento fué, sucesivamente, un romántico desespereado, un utilitario convencido, y por fin un realista fervoroso, según las escuelas literarias que prevalecieron (42). Tuvo pasajera influencia sobre Flaubert con quien, en un momento dado, intimó y compartió gran número de ideas; pero bien pronto su excesivo oportunismo hizo que el artista probo se alejara de él. Quizás su aporte más sensible a la obra de Flaubert consista en haberlo entusiasmado para realizar, en 1849, el famoso viaje a Oriente.

Como otros amigos, indiquemos a Sainte-Beuve, a Gautier, más tarde a Taine, Renan, Daudet, los hermanos Goncourt, Zola, Tourgenieff, a quienes gustaba recibir cuando sus breves estadas en París (43); pero con ninguno de ellos, salvo con su sobrino Maupassant —hijo de una hermana de Le Poittevin—, y quizás también con Tourgenieff, le ligó la amistad fraterna que otrora lo unió a Chevalier, Le Poittevin o Bouilhet.

Los problemas sentimentales desempeñaron escaso papel en la vida de Flaubert, contrariamente a lo que sucedió con un Musset o un Víctor Hugo. Únicamente Louise Colet pudo jactarse de haber interesado al anacoreta de Croisset. La tempestuosa figura de esa escritora, la Musa por excelencia como entonces se decía, ha atraído a varios de los biógrafos de nuestro autor (44). Sin embargo, podemos decir que, hoy, el gran

(41) Especialmente en el t. II de la *Correspondance*.

(42) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 324-360.

(43) Ver las descripciones de tales reuniones en MAUPASSANT, G. de: *op. cit.*, págs. LXI-LXVII y en el *Journal de GONCOURT*, *passim*.

(44) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 361-411.

DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert, l'homme... etc.*, págs. 139-216. En esta obra se insertan también referencias sobre los demás amos del escritor.

SAENZ HAYES, R.: *Luisa Colet en la vida de Flaubert*, en sus: *Perfiles y Caracteres* (Bs. As., Gleizer, 1927), págs. 109-116.

THIBAUDET, A.: *Gustave Flaubert 1821-1880. Sa vie, ses romans, son style* (París, Plon, [1922]), págs. 31-46.

interés que presentan estos amores radica en la multitud de cartas que Flaubert le dirigió entre 1846 y 1854, las cuales documentan, por así decir, paso a paso, la elaboración de *Madame Bovary*. Por otra parte, y ello también debe ser destacado, el carácter arrebatado y falto de comprensión de la Musa alejó de Flaubert la posibilidad de un afecto femenino verdadero, bajo cuyo influjo su obra hubiera sido distinta. Cuando se produjo la ruptura, el peligro había pasado, y Flaubert permanecería siendo siempre el gran solitario.

Mucho más importante para el desarrollo espiritual de Flaubert fué el encuentro que tuvo en 1836, a la edad de trece o catorce años, con Marie Schlésinger, esposa de un editor de obras musicales algo embrollón. El joven se enamoró perdidamente de Marie, pese a que ella le llevaba más de once años. Este amor duró toda su vida, fué siempre platónico y Flaubert lo mantuvo oculto hasta casi el final de la existencia de la amada. El episodio explica no sólo la aparente misoginia de Flaubert, sino que nos da la clave de obras tales como *L'Éducation Sentimentale*, y, quizás también, las *Mémoires d'un Fou* (45).

Por último, cabe señalar un accidente en la vida de nuestro autor: las crisis nerviosas que lo atacaron desde 1843. Estas se repitieron con bastante frecuencia en los años siguientes, para desaparecer luego casi por completo y sólo hacer su reaparición ya al final de la vida de Flaubert. Tales crisis, cuyo origen epiléptico es negado por un autorizado facultativo como Dumesnil (46), no han tenido la influencia que la maligna pluma de Du Camp les atribuyó más tarde: el haber paralizado la facultad creadora de Flaubert (47). Al contra-

(45) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 68-81.

DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert...* etc., págs. 140-158.

GÉRARD GAILLY: * *Flaubert et les fantômes de Trouville* (París, 1930).

GÉRARD GAILLY: * *L'unique passion de Flaubert: Madame Arnoux* (París, 1932).

(46) DUMESNIL, R.: *Flaubert; son hérité...* etc., págs. 87-112.

DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert, l'homme...*, págs. 442-455.

(47) DU CAMP, M.: *op. cit.*, t. I, págs. 250 y sigs.

rio, y según lo sugiere Descharmes, es más razonable pensar que ellas constituyeron verdaderas purgas para su espíritu. Aliviaron un temperamento excesivamente nervioso e inestable y facilitaron así su labor de analista e impecable escritor.

Por otra parte, es también evidente que, atemorizado por el peligro de que una crisis se produjera en público, Flaubert fué llevado a rehuir aún más la vida social y activa. Se encastilló en su propiedad de Croisset y, como felizmente la posición acomodada que había heredado le independizaba de la producción retribuida, pudo llevar una vida de constante estudio y trabajo literario.

Únicamente salía de su retiro para cortas estadas en París o para alguno de sus viajes (48). Estos han sido más numerosos de lo que a primera vista se supone. Sin contar el viaje a los Pirineos realizado en 1840 al finalizar su bachillerato, tenemos el gran viaje a Oriente en 1849-51 acompañado por Du Camp. Recorrió Malta, Egipto, Siria, Palestina, Constantinopla y Grecia, documentándose con infatigable curiosidad, embriagándose de sol y de luz para luego evocar en *Salammbó* ese mundo espléndido y coloreado (49). Volvió a visitar el Oriente en 1858, durante un corto viaje a Túnez, asiento de la antigua Cartago que deseaba describir. Realizó un viaje a Italia, en 1845, cuando el casamiento de su hermana Caroline. En 1847 recorrió Bretaña, vagabundeando a pie con Du Camp y esta jira dió origen a una curiosa producción titulada *Par les champs et par les grèves*, escrita en colaboración por ambos autores y en la cual los capítulos redactados por Flaubert ofrecen un curioso contraste de color local, de romanticismo, de realismo y de "plein air". Visitó a Inglaterra en 1866, los Pirineos en 1872, Suiza en 1874 y, en 1877 a Normandía a fin de preparar *Bouvard et Pécuchet*.

(48) DUMESNIL, R.: *Flaubert, son héritié...* etc., págs. 323-336, trae una buena cronología de su vida.

(49) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 470-472, destaca que este viaje desarrolló en Flaubert el gusto por la observación psicológica, dado que tuvo ocasión de ver innumerables y muy diversos tipos humanos.

En resumen, Flaubert ha viajado quizás mucho más que los otros escritores de su época y, por consiguiente, es injusto formularle el reproche de que se ha quedado siempre recluso en Croisset.

II

EL MEDIO

Indicadas las características personales y esbozada la vida de nuestro autor, interesa delinear la fisonomía intelectual de la Francia en ese momento.

Es posible que los dos rasgos principales del siglo XIX francés sean: el desarrollo de las ciencias —en particular de las ciencias médicas e históricas—, y el movimiento romántico.

Desde el punto de vista científico, hay una marcada tendencia a anexar al dominio de las ciencias campos hasta entonces poco o nada explorados: biología, psicología, medicina, etc. La obra que simboliza perfectamente tal movimiento aparece en 1865: es el libro de Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la Médecine Expérimentale*, cuya influencia y alcance filosófico es igual o superior al del *Discours de la Méthode* de Descartes. Este lugar preponderante concedido al estudio del cuerpo y esa concepción positivista del hombre, fecunda concepción que se fortalecerá cada vez más, a medida que avanza el siglo, nos parecen característicos de la época.

Conjuntamente, se desarrollan los estudios históricos. Chateaubriand fué el primero en atraer la atención del público hacia las cosas del pasado nacional. *L'École des Chartes* es fundada en 1821 y de ella saldrá una legión de eruditos concienzudos, cuyos trabajos se proseguirán activamente y sin discontinuidad en el transcurso de los años. Los historiadores “evocativos” como Thierry se completan con los historiadores “filósofos” como Guizot. Viene luego Michelet, lírico y romántico, con su historia considerada como la resurrección in-

tegral del pasado; por último, los historiadores “positivistas”, cuyo más notable representante es Fustel de Coulanges, que publica, en 1864, *La Cité Antique*. Una rama de las ciencias históricas merece especial mención: la historia de las religiones. *La Cité Antique* de Fustel, el *Port-Royal* de Sainte-Beuve, los estudios de Boissier y las prodigiosas síntesis de Renan ocupan todo el siglo. Igual afición a las cosas religiosas hallamos en la literatura. En 1820, Lamartine publica sus *Méditations Poétiques et Religieuses*; luego Vigny, *La chute d'un Ange*; más tarde, Leconte de Lisle escribe una especie de epopeya de todas las religiones que se han sucedido sobre el planeta, y aún al final del siglo la influencia perdura en J. K. Huysmans.

El otro rasgo distintivo del siglo XIX fué, según dijimos, el romanticismo. Sin entrar a analizar una vez más ese inmenso movimiento, marcaremos algunas etapas. El romanticismo se caracterizó como una insurrección contra los cánones literarios considerados inmovibles. La primera generación romántica, el Chateaubriand de *Les Martyrs* y el Lamartine de las *Premières Méditations*, reacciona contra el desdén hacia la Edad Media, el culto de una seca forma verbal, el uso de un idioma convencional e incoloro, o “estilo noble”, la ignorancia de todas las literaturas que no sean la greco-romana y la del siglo XVII, dogmas todos ellos que habían dominado el siglo XVIII y los primeros años del XIX. Se busca entonces la inspiración en el pasado medieval, se estudian y admiran las literaturas nórdicas, se emplea una expresión verbal, a menudo soberbiamente coloreada como en Chateaubriand o suavemente musical como en Lamartine.

La segunda etapa culmina en 1830 y su hombre-tipo es el Víctor Hugo de *Cromwell* o de *Hernani*. Se proclama la plena libertad del artista para producir: “la liberté dans l'art” dirá Hugo en el célebre Prefacio de *Cromwell*, manifiesto de la joven literatura de entonces. Se rompen los tabiques que separaban la tragedia de la comedia. Se proclama la necesidad de unir lo grotesco a lo trágico. Se atropellan todas las reglas

de la preceptiva, se ensalza el “rejet” y el “enjambement”. Se busca la palabra técnica, el adjetivo preciso, pintoresco, el “color local”.

Pero este período coincide con la época de agitaciones políticas que dieron lugar a las revoluciones de 1830 y de 1848. Junto con ellas se produce un amplio desarrollo de las ideas de reformas sociales, las cuales inspiran las obras de Fourier⁽⁵⁰⁾, Saint-Simons⁽⁵¹⁾ y muchos más. El literato se siente entonces tentado de abandonar su pura posición de artista para mezclarse en la batalla social y considera, cada vez más, que una obra vale sobre todo por la enseñanza que ofrece, por la tesis que sustenta o por la utilidad que encierra.

La tercera generación romántica reacciona contra tan peligrosa doctrina y se agrupa alrededor de Gautier, uno de los héroes de la velada de *Hernani*. La acción de éste se halla favorecida por el hecho de que, en ese momento, los otros jefes han desaparecido. Lamartine, agotada su inspiración, escribe para vivir. Chateaubriand prepara en silencio sus *Mémoires d'Outre-Tombe*. Vigny, retirado en su torre de marfil, sólo publica de tiempo en tiempo alguna pieza de severa y altiva poesía. Por último, Víctor Hugo ha sufrido una derrota con la caída de *Les Burgraves* y pronto será desterrado por el golpe de estado de Napoleón III.

Gautier huye del lirismo y de la efusión sentimental que tanto abundó en las producciones de la anterior generación. Su obra es impersonal e impasible. No pretende ser un guía ni un faro para las muchedumbres, como Hugo. Su arte no tiene pretensiones filosóficas. Únicamente quiere ver y hacernos ver el mundo exterior y sobre todo ese mundo oriental que constantemente le obsesiona. Desligado así de toda preocupación extraña a sí mismo, su arte es algo exclusivo en el que la filosofía y las ideas no ocupan lugar alguno. El artista debe preocuparse únicamente de la *forma* que da a sus pensamien-

(50) FOURIER publica en 1829 su *Nouveau Monde Industriel*.

(51) En 1823-24 aparece el *Catéchisme des Industries*, obra de SAINT SIMON.

tos. De *cómo dice*, más que de *lo que dice*. Es la altiva y rigurosa teoría del arte por el arte, que desprecia la opinión del público en general, al punto de que, si hemos de creer una confidencia de Gautier, la reprobación de una obra de arte por la masa, es el primer signo seguro de su valor ⁽⁵²⁾.

Esta concepción anti-utilitaria de la producción artística constituye la esencia del Prefacio de *Mademoiselle de Maupin*, obra que Gautier publica en 1834. Descharmes vé en este trozo "el Manifiesto del arte por el arte, casi como el Prefacio de *Cromwell* había sido, en 1827, la profesión de fe del romanticismo" ⁽⁵³⁾. Sólo transcribiremos una frase que nos parece característica: "lo único realmente bello es aquello que no puede servir para nada. Todo lo que es útil es feo, porque es la expresión de alguna necesidad, y las del hombre son bajas y repugnantes como su pobre y enfermiza naturaleza" ⁽⁵⁴⁾.

Leconte de Lisle defiende ideas similares. Se las puede hallar claramente expuestas en los prefacios de *Poèmes Antiques* y de *Poèmes et Poésies*, publicados en 1852 y 1855 respectivamente ⁽⁵⁵⁾. Reprobación del romanticismo sentimental y subjetivo; rechazo de la literatura utilitaria: "los himnos y las odas inspiradas por el vapor y la telegrafía eléctrica me conmueven mediocrementemente" ⁽⁵⁶⁾; repulsa de la "alianza monstruosa de la poesía y de la industria" ⁽⁵⁷⁾. Son teorías semejantes a las de Gautier, si bien expresadas en un tono más grave que el empleado en el impertinente y paradójico Prefacio de *Mademoiselle de Maupin*.

En cuanto a la indiferencia hacia el público, ésta es idéntica

⁽⁵²⁾ Ver FINÓ, J. F.: *Teófilo Gautier y la evolución literaria de 1850*, en *La Nación* (Bs. As., 6 de septiembre de 1936).

⁽⁵³⁾ DESCHARMES, R.: *op. cit.*, pág. 149.

⁽⁵⁴⁾ *Mademoiselle de Maupin*, N. ed. (Paris, Charpentier, 1871), pág. 21.

⁽⁵⁵⁾ Estos prefacios, que desaparecieron en las posteriores ediciones, pueden hallarse insertos al final de la publicación hecha por J. M. de Heredia y el Vizconde de Guéine de sus *Derniers Poèmes*, (Paris, Lemerre, 1895), 305 págs.

⁽⁵⁶⁾ Prefacio de *Poèmes et Poésies*, en sus *Derniers Poèmes*, pág. 223.

⁽⁵⁷⁾ *Id. id.*, pág. 224.

tica en ambos autores. Leconte de Lisle escribirá: “[ser ignorado del público] se obtiene fácilmente, con matemática certeza, cuidando de no halagar nunca los gustos groseros y los caprichos del día, de no complacer las vanidades estériles y de no simular por el juicio del público un respeto irrisorio. Ahora bien, lo único respetable, en materia de poesía, es la Belleza, y lo que se llama el público no está calificado para juzgar. No merece ni respeto ni desdén, ya que no tiene derechos que ejercer, sino un deber estricto que cumplir: escuchar y comprender. Como el trabajo intelectual le es odioso y sólo es ávido de distracciones rápidas y superficiales, toda concepción superior permanece inaccesible para él” (68).

Al lado de Gautier y de Leconte de Lisle, otro gran nombre es el de Balzac. Este se titula “doctor en ciencias sociales”, en épocas en que el concepto mismo de una ciencia de la sociedad, o *sociología*, constituía una novedad. Se ha dicho de él que “ejerce su *función* de novelista como Víctor Hugo su *función* de poeta. Se cree una luz de los espíritus, o por lo menos, un médico que, gravemente, toma el pulso del siglo” (69). Quiere establecer un diagnóstico y formular un tratamiento. Semejante concepción de su papel, lo lleva a estudiar la sociedad contemporánea cuyos tipos hace desfilar en su *Comédie Humaine*; y es de notar que Balzac, incomparable cuando describe personajes que ha podido observar directamente, falla cuando se propone evocar tipos que no le ha sido dado someter a su observación: entes virtuosos o personajes del pasado.

A la tendencia de arte puro y sereno, que emana de Gautier o Leconte de Lisle, y a la lección de realismo que, pese a su autor, se desprende de la *Comédie Humaine*, hay que añadir una corriente de pesimismo estoico, resultante del famoso “mal del siglo” que aquejaba a la generación de 1830, y que se evidencia en las producciones de Leconte de Lisle y

(68) LECONTE DE LISLE, CH. M.: *Les poètes contemporains: Alfred de Vigny*, en sus *Derniers Poèmes*, pág. 259.

(69) LANSON, G.: *Histoire de la littérature Française*, 17me éd. (Paris, Hachette, 1922), pág. 1001.

en las poesías que Vigny publicará, una por una, en la *Revue des Deux-Mondes* ⁽⁶⁰⁾.

Fácil resulta ahora situar a Flaubert en el momento histórico en que vivió y señalar sus tendencias literarias, formulando una explicación que se halla plenamente corroborada por la lectura de sus cartas y escritos.

Pertenciente a una familia de médicos, habiendo pasado sus primeros años en un hospital, viviendo en un siglo de fisiólogos y de positivistas, sólo podrá tener una concepción médica y determinista de la vida y del hombre. Esta concepción será reforzada por las frecuentes lecturas de Spinoza que había efectuado con su amigo Le Poittevin, y así se hallará sometido, en parte a la influencia del realismo de Balzac.

Su imaginación ardiente, su fantasía algo desordenada, su gusto por el pasado histórico, harán de él fácil presa para la fiebre romántica a la sazón dominante en Rouen, pequeña ciudad de provincia donde las modas de la capital llegan algo retrasadas y duran más.

Su pesimismo y desdén hacia las ocupaciones habituales de sus contemporáneos le hacen tomar el arte como ideal y norte de su vida. A este respecto las pruebas abundan. Hemos indicado anteriormente la carta que escribió en 1834 y en la cual Flaubert aparece supeditándolo todo a una obra que está escribiendo. He aquí otra, remitida a Louise Colet el 9 de agosto de 1846:

“...ama el arte. —De todas las mentiras es, pese a todo, la menos engañosa. Trata de amarlo con un amor exclusivo, ardiente, abnegado. No te fallará. Solamente la Idea es eterna y necesaria” ⁽⁶¹⁾.

Concepción tan elevada del arte da la clave de la adhesión plena de Flaubert a las ideas de Gautier y a la teoría del arte por el arte. Ya en 1838 escribe con toda ironía: “¿...para qué sirve un libro [como este que escribo] que no es instructivo,

⁽⁶⁰⁾ Estas formarán el volumen póstumo, conocido bajo el nombre de *Les Destinées. Poèmes Philosophiques* (París, M. Lévy Frères, 1864).

⁽⁶¹⁾ *Correspondance*, t. I, pág. 202.

ni divertido, ni químico, ni filosófico, ni agrícola [sic], ni elegíaco?. Un libro que no da receta alguna ni para los corderos ni para las pulgas; que no habla ni de los ferrocarriles ni de la Bolsa, ni de los repliegues íntimos del corazón humano, ni de los trajes medievales, ni de Dios, ni del Diabolo?" (62).

Años después, al anunciar *Salammbó*, le dice a una amiga, Mlle. Leroyer de Chantepie: "estoy cansado de cosas feas y de feos ambientes... Voy a vivir, durante algunos años quizás, en un tema espléndido y lejos del mundo moderno del que estoy hastiado. Lo que emprendo es descabellado y no tendrá éxito alguno en el público. ¡No importa! Hay que escribir, ante todo, para sí. Es la única posibilidad de hacer algo bello". (63).

Flaubert se inclina, pues, hacia un arte impersonal, plenamente objetivo, de ejecución impecable que, a fuerza de querer bastarse a sí mismo, puede llegar a anteponer la forma a la idea (64).

Su oposición a toda tentativa de mezclar el arte y la política es absoluta. En una de sus cartas lo explica terminantemente: "Es fácil, con una jerga convencional, con dos o tres ideas usuales, hacerse pasar por un escritor socialista, humanitario, renovador y precursor de ese porvenir evangélico soñado por los pobres y por los locos. Es ésa la manía actual: uno se avergüenza de su oficio. Hacer sencillamente versos, escribir una novela, ahuecar el mármol ¡vaya! ¡vaya! Eso estaba bien antaño, cuando no se tenía la *misión social* del poeta; hoy, es menester que cada obra tenga su significación moral, su enseñanza graduada; hay que darle alcance filosófico a un soneto; un drama debe golpearle en los dedos al monarca y una acuarela suavizar las costumbres. El leguleyo se infiltra por todas partes, el furor de discurrir, de perorar, de pleitear; la Musa se convierte en el pedestal de miles de apetitos ¡Oh

(62) *Mémoires d'un Fou*, en *Oeuvres de Jeunesse inédites*, t. I (Paris, Conard, 1910), pág. 484.

(63) Carta del 11 de junio. *Correspondance*, t. III, págs. 181-82.

(64) MAUPASSANT, G. de: *op. cit.*, pág. LIII.

pobre Olimpo! serían capaces de hacer de su cumbre un campo de papas; y si, por lo menos, fueran únicamente los mediores los que se mezclan en estas cosas, se los dejaría hacer, pero la vanidad ha desalojado al orgullo e implantado mil pequeñas vanidades donde antes reinaba una gran ambición. Los fuertes también, los grandes, se han dicho a su vez: ¿Por qué no ha llegado ya mi día? ¿Por qué no agitar a cada momento esa muchedumbre en vez de hacerla soñar más tarde? Y entonces han subido a la tribuna, han entrado en un diario y hélos ahí apoyando con su nombre inmortal teorías efímeras.

“Trabajan para derribar un ministro que caería lo mismo sin ellos, cuando podrían, con un sólo verso de sátira, adherir al nombre de éste una ilustración de oprobio; ¡se ocupan de un proyecto de aduanas, de leyes, de paz y de guerra! ¡pero cuán pequeño es todo esto! ¡cuán pasajero, cuán falso y relativo! Y se excitan por todas las miserias; gritan contra todos los ladrones, se entusiasman por todas las buenas acciones comunes, se compadecen por cada inocente que se mata, por cada perro que se aplasta, como si hubiesen venido al mundo únicamente para eso” (65).

Tal menosprecio hacia la literatura utilitaria se halla reforzado por su filosofía determinista. Ella le confirma en su propósito de hacer una obra desprovista de tendencia predicante. No es posible modificar la marcha de los acontecimientos, ya que desconocemos las leyes que los rigen; es pues inútil esforzarnos en imponer una reforma social o moral por medio de la obra literaria. En tal sentido escribe a Louise Colet, el 7 de agosto de 1846:

“Fatalista como un turco, creo que todo lo que podemos hacer para el progreso de la humanidad y nada son exactamente la misma cosa. En cuanto a ese progreso, tengo el entendimiento obtuso para las ideas poco claras” (66).

De ahí que nuestro autor se indigne contra la manía que

(65) Carta a Louise Colet del 18 de septiembre de 1846. *Correspondance*, t. I, págs. 245-246.

(66) *Correspondance*, t. I, pág. 196.

atormenta a ciertos artistas deseosos de extraer conclusiones y de exponer tesis. En sus cartas, ha insistido repetidas veces al respecto y citaremos algunas de las más características:

“Si, la estulticia consiste en querer concluir. Somos un hilo y queremos saber la trama” (67).

“Ningún gran genio ha concluido y ningún gran libro concluye, la humanidad está siempre en marcha y no concluye nunca... Homero no concluye, ni Shakespeare, ni Goethe, ni la Biblia misma” (68).

“El arte no debe servir de púlpito para doctrina alguna, bajo pena de decaer. Se falsea siempre la realidad, cuando se la quiere llevar a una conclusión que sólo pertenece a Dios... El furor de querer concluir es una de las manías más funestas y estériles de la humanidad” (69).

Flaubert preconiza, pues, una posición totalmente objetiva, y escribe: “la literatura tomará, cada vez más, las modalidades de la ciencia; será sobre todo *expositora*, lo que no quiere decir didáctica” (70).

Tal concepción explica también, en parte, la posición im-
personal de Flaubert. El artista no debe empañar su visión dejando que las pasiones hagan mella en él. Debe vivir solo, aislado, encerrado en su retiro, interesándose, sí, en la Comedia Humana, pero como simple espectador, nunca como actor.

He aquí una carta, bien característica, escrita a Louise Colet:

“Mi vida activa, apasionada, emocionada, llena de sobresaltos opuestos y de sensaciones múltiples ha terminado a los veintidós años... Entonces he hecho netamente, para mi uso, dos partes en el mundo y en mí: por un lado, el elemento ex-

(67) Carta a Louis Bouilhet del 4 de septiembre de 1850. *Correspondance*, t. I, pág. 446.

(68) Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie del 18 de mayo de 1857. *Correspondance*, t. III, pág. 120.

(69) Carta a Mlle. Leroyer de Chantepie del 23 de octubre de 1863. *Correspondance*, t. III, págs. 379-380.

(70) Carta a Louise Colet escrita en 1853. *Correspondance*, t. II, págs. 239.

terno, que deseo variado, multicolor, armónico, inmenso, y del cual únicamente acepto el espectáculo para gozarlo; por el otro, el elemento interno, que concentro a fin de hacerlo más denso y en el cual dejo entrar, a plenos efluvios, los más puros rayos del Espíritu por la abierta ventana de la inteligencia" (71).

Del mismo modo, su timidez y orgullo personal, su respeto por el arte que no puede servir de pretexto para publicar dolencias íntimas, le hace rehuir la literatura subjetiva. Tales tendencias son reforzadas por las doctrinas positivistas imperantes y nuestro autor, como antaño los grandes clásicos del siglo XVII, eliminará a su persona de su obra. Más exigente aún que ellos, ni siquiera pondrá prefacios explicativos a sus producciones. Para él, las teorías literarias o los puntos de vista del autor no interesan al público; únicamente le interesa la obra, y este deseo de objetividad le hace apartarse del Balzac "doctor" aunque admire al Balzac "expositor".

III

LA OBRA

En la producción de Flaubert aparecen claramente las características de su persona y las tendencias de su siglo que acabamos de indicar.

La neurosis romántica y su formación médica le llevan a escribir *Madame Bovary*, novela en la cual abundan páginas que podrían ser firmadas por un clínico.

El odio al burgués (72), ya existente en los escritores románticos, coincidirá con la actitud mental de Flaubert a ese respecto y pasará a sus obras en las cuales anotará sin piedad

(71) Carta del 27 de agosto de 1846. *Correspondance*, t. I, pág. 225.

(72) Desde luego que este vocablo "burgués" no implica una idea de clase, sino de posición mental. Es el equivalente de la palabra "filisteo", muy en boga en los medios artísticos.

todas las pequeñeces, la estupidez, la mediocridad y la presuntuosa suficiencia de sus contemporáneos. Desde su *Leçon d' Histoire Naturelle*, publicada en 1837, hasta *Bouvard et Pécuchet*, obra que la muerte interrumpió, en todos sus libros impera el desprecio y la ironía hacia esos seres tontamente satisfechos de sí mismos que viven de "ideas recibidas" (78), desprovistos de personalidad y totalmente inaptos para el Arte.

En cuanto a la tendencia historicista del siglo, ella se transparenta en el hecho de que casi la mitad de su producción es de evocación histórica, así como en su afán de documentación concienzuda y exacta, de preparación minuciosa de los pormenores y en el cuidado porque ningún objeto, idea o sentimiento desentone en el conjunto. Además, varias de las adquisiciones de los historiadores de entonces pasan íntegramente a la obra de Flaubert, y al respecto basta citar el desfile de dioses y sectas que forma la segunda parte de *La Tentation de Saint-Antoine*, en el cual, evidentemente, se nota la influencia de los estudios que sobre las religiones efectuó el siglo XIX. Similar influencia aparece en la elección misma de los temas de *La Légende de Saint Julien* y de *Hérodias*.

Medicina e historia, realismo y romanticismo, tal nos parece ser la fórmula de la obra de Flaubert. A veces predomina un elemento, a veces otro; pero coexisten siempre, uniéndose armoniosamente y, como lo veremos más adelante, sin lucha ni oposición entre ambos.

En cuanto a la obra en sí, ella es corta. Cinco volúmenes únicamente fueron publicados por el autor: *Madame Bovary*, *Salammbo*, *L'Éducation Sentimentale*, *La Tentation de Saint-*

(78) Flaubert proyectó recopilar en una obra todas las tonterías, las trivialidades y los lugares comunes que forman la conversación de la mayoría de las personas. El proyecto, anunciado desde 1850 en una carta a Louise Colet, dió lugar al fragmento titulado *Dictionnaire des Idées Reçues*, publicado en apéndice a *Bouvard et Pécuchet* (ed. Conard, págs. 415-445) Sobre esta producción de nuestro autor puede verse, entre otros, el estudio efectuado por MAYNIAL, Ed.: *op. cit.* págs. 290-303.

Antoine y Trois Contes. Cinco volúmenes es poco frente a las enormes colecciones dejadas por Lamartine, Víctor Hugo o Balzac, pero estas cinco producciones son perfectas (74).

Madame Bovary apareció en 1857 (75). Es un bello y sólido libro, y el que mayor éxito ha tenido entre las obras de nuestro autor, razón por la cual nos extenderemos algo más en su estudio.

El tema fué suministrado por la historia de un conocido de su familia: "Se ha reconstruído, pues, con una aproximación muy grande y una minuciosidad notable de pormenores este drama auténtico de la vida provinciana; tuvo por héroe a un tal Eugène Delamarre, que había sido interno en el hospital de Rouen bajo las órdenes del doctor Flaubert. La familia de Gustave había conservado con Delamarre algunas relaciones, aun después de que éste se hubo instalado como "officier de santé" (76) en Ry (Cantón de Darnetal), pequeño burgo normando agazapado en el fondo de un valle, a algunas leguas de Rouen. El 18 de abril de 1836, se casó en primeras nupcias con una mujer que Flaubert, al nombrarla Héloïse Dubuc, designó, según parece, de un modo muy trans-

(74) "Flaubert cuenta que durante estos dos meses en que ha vivido encerrado, el calor le había dado como una borrachera de trabajo y que había trabajado quince horas diarias. Se acostaba a las cuatro de la mañana y se asombraba de hallarse en su mesa de labor algunas veces a la nueve. Y el producto de esas novecientas horas de tarea es una novela de treinta páginas" GONCOURT: *op. cit.*, del 1º de septiembre de 1876.

(75) La novela apareció, primeramente, por entregas publicadas desde el 1º de octubre de 1856 en la *Revue de Paris*. Luego, en 1857, fué publicada en dos volúmenes por Michel Lévy Frères. Esta edición original puede verse en nuestra Biblioteca Nacional (Colección Denegri, Nº 364). Su aparición dió lugar a un ruidoso proceso intentado al autor bajo pretexto de inmoralidad. El acta de acusación y el alegato de defensa de Me. Sénard suelen hallarse a continuación de las ediciones de la obra. Véase también DUMESNIL, R.: * *La publication de Madame Bovary* (Paris, 1928).

(76) "Officier de santé", médico que ha hecho estudios más breves y menos profundizados que el doctor en medicina. Es, en cierto modo, algo similar a lo que el "idóneo" con respecto al farmacéutico.

parente. Esta primer Mme. Bovary murió en 1838 y el 10 de agosto Delamarre se casó por segunda vez, con Véronique-Adelphine Couturier, cuyo padre poseía una chaera cerca de Blainville-Crevon, en un lugar denominado Le Vieux-Chateau. Gran lectora de novelas, afecta al lujo y al bien vestir, Adeline llegó pronto, por ociosidad, a engañar a su marido. Primeramente tomó como amante a un tal Louis Crampion, que vivía en el castillo de Crescenville, cerca de Ry. Este Crampion emigró más tarde a los Estados Unidos en busca de fortuna y hacia 1852 volvió a París donde se suicidó en pleno "Boulevard". Es el Rodolphe Boulenger de la obra. Luego Adeline fué la querida de un pasante de notario, llamado Bottet, que murió en 1890 en Beauvais. Por último, de caída en caída y de deuda en deuda, hundida en la miseria y el abandono, se envenenó el 6 de marzo de 1848 con arsénico. Dejaba una chiquilla llamada Alice.

"De igual modo se ha podido hallar los originales de todos los personajes secundarios que conocieron a Adeline Couturier y fueron testigos de sus aventuras: Homais se llamaba Jouanne; el abate Bournisien fué el abate Lafortune; el doctor Canivet era hijo de un médico de Saint-André sur Cailly (a algunos kilómetros de Ry), y murió en 1872. Lheureux y Binet han existido y aún Hivert, el conductor de la diligencia. Hasta el ciego de la cuesta de Bois-Guillaume, tuvo su representante en la realidad" (77).

Madame Bovary tiene, pues, una sólida base de realidad, pero, como muy bien lo dice Deschames (78), esta observación no debe llevarnos a sostener que Flaubert se ha contentado con escribir una biografía novelada o un simple reportaje; por el contrario, ha realizado el estudio de un verdadero caso clínico: el de los estragos que en un organismo imperfectamente equilibrado, como hay tantos, puede producir el "morbus liricus" (79). El lector ve cómo la enfermedad se

(77) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 530-532.

(78) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, pág. 533.

(79) LANSON, G.: *op. cit.*, pág. 1075.

declara, gana terreno inexorablemente y lleva a la heroína, de caída en caída, hasta el final en que tiene que envenenarse. El proceso mental ha sido tan bien caracterizado, tan bien estudiado y descripto, que le ha quedado el nombre de "bovarismo" y éste es vocablo de corriente aplicación.

Emma es una novelesca en estado latente, si así podemos decir, que desde joven gustó soñar e imaginarse prodigiosas aventuras en aquellos lejanos países que sus lecturas le hacían conocer. Educada en un convento, nada de positivo ha aprendido; únicamente ha soñado a la vez que devoraba infinidad de novelas cursis introducidas clandestinamente por sus compañeras. Es menester insistir sobre tales lecturas, pues ellas explican en gran parte el drama de Emma Bovary. Leyendo a Bernardin de Saint-Pierre, se entusiasmó por los paisajes tropicales, la casita de bambú, el perro Fidel y el negro Domingo; Walter Scott la hizo soñar con torreones feudales, blancas castellanas y esforzados caballeros. Los grabados que adornaban estas obras, las empalagosas romanzas que se cantaban en la clase de música, con sus góndolas, sus lagunas, sus madonas y sus ángeles de alas de oro, todo ello contribuía a formarle un mundo falso e irreal que, durante su vida entera buscará desesperadamente ⁽⁸⁰⁾.

La vemos así apasionarse por los viajes; a una persona que le habla de los inconvenientes de un largo trayecto en diligencia, responde: "Es verdad, pero la molestia me divierte siempre: me gusta cambiar de lugar" ⁽⁸¹⁾. Está convencida de que basta viajar para rehacer su existencia: "[Emma] no creía que las mismas cosas pudiesen representarse en lugares diferentes y puesto que la parte vivida había sido mala, sin duda lo que quedaba por venir sería me-

⁽⁸⁰⁾ *Madame Bovary*, 1ª Parte, cap. VI, *passim*. Para las citas utilizamos, en general, la traducción efectuada por J. A. Gigena (Es. As., Sopena, 1940) que nos parece buena y correcta. Las referencias se hacen pues en primer término a la edición Conard, y, en segundo lugar, a la edición Sopena.

⁽⁸¹⁾ *Madame Bovary*, II Parte, cap. II, pág. 110 (ed. Sopena, pág. 46).

por" (82). Avida de emociones extraordinarias y algo folletinesca, confiesa a su interlocutor: "adoro las historias que se continúan sin interrupción y que causan miedo. Detesto a los héroes vulgares y detesto los sentimientos moderados que son tan frecuentes en la vida" (83). Como muy acertadamente se ha dicho, Mme. Bovary no es esencialmente mala, pero tiene varias cualidades de más y una virtud de menos. De más, tiene su inteligencia de espíritu y de corazón; su instrucción algo frívola es cierto, pero sin embargo vasta; la pasión de las cosas bellas y su innata elegancia. Todas estas cualidades que serían la dicha de una mujer de otro ambiente, harán la desgracia de Emma porque — y he aquí lo que le falta — no sabrá resignarse a llevar una vida chata y oscura (84). Esta mujer, brillantemente dotada para una vida mundana y activa, está condenada a vivir al lado de un marido nulo, a una existencia tediosa, sin acontecimientos y sin posibilidad alguna de utilizar sus dotes. Al comienzo. Emma no tiene conciencia de tal oposición y por ello vive más o menos feliz aunque desasosegada. Pero en cuanto logra la clara percepción de cuál es la vida para la que está hecha y de cuál será la existencia que el destino le ha deparado, la enfermedad se declara, invade ese organismo predispuesto por su fina sensibilidad, sin reacciones de defensa y colocado en un medio propicio.

La emoción determinante será la fiesta del castillo de la Vaubyessard, donde ve, por primera vez ese mundo de lujo y aristocracia en el cual podría brillar y del que siempre permanecerá alejada. Al retorno de la fiesta, puede decirse que el destino de Mme. Bovary está labrado. Se ha separado definitivamente de su marido y en adelante llevará una doble existencia. Por una parte, y en apariencia, continuará sien-

(82) *Madame Bovary*, II Parte, cap. II, pág. 118 (id. id. pág. 49).

(83) *Madame Bovary*, II Parte, cap. II, pág. 115 (id. id. pág. 48).

(84) SAINT-BEUVE, CH. A.: *Madame Bovary*, en sus *Causeries du Lundi* 3me. éd., t. XIII (Paris, Garnier, s. f.), págs. 352-353.

do la esposa del doctor Charles Bovary, humilde médico de provincia. Por otra, su verdadero Yo vivirá, cada vez más, en un mundo fantástico e imaginario y buscará, por todos los medios, evadirse hacia él. Aceptar como reales los productos de su imaginación y subordinar a ellos su vida íntegra, he ahí el “bovarismo”.

La instrucción demasiado frívola de Emma y su espíritu incapaz de fijeza, la imposibilitan para llevar una verdadera vida intelectual. “Quiso aprender italiano; compró diccionarios, una gramática, una porción de papel blanco. Encargó lecturas serias, historia y filosofía... Pero sucedió con sus lecturas lo mismo que con sus tapices: todas, apenas empezadas, iban a llenar su armario; las tomaba, las dejaba, pasaba a otras” (85).

Se refugia entonces en las dos cosas que sus novelas habituales le presentaban a cada página: la pasión amorosa y la ostentación. Se carga de deudas a fin de adquirir un sinnúmero de fruslerías semejantes a las que lucen las heroínas de sus lecturas, y esta manía de la decoración es tan fuerte que, al tener un acceso de fervor religioso, su primer acto es comprar un reclinatorio gótico para orar, siguiendo así la moda impuesta por los discípulos de Chateaubriand y de Lamartine.

En cuanto a las experiencias amorosas de Mme. Bovary, hay en ellas una graduación bien marcada. Primero un amorío totalmente platónico con León, al cual pone fin el viaje de éste a París. Luego Emma, más habilmente asediada por Rodolphe, se entrega a fin de conocer ese amor cuyas inefables delicias le han descripto sus autores favoritos: “repetíase: — ¡Tengo un amante! ¡un amante! —, deleitándose en esa idea, como si estuviese viviendo otra pubertad. Iba, pues, a poseer al fin esas alegrías del amor, esa fiebre de la felicidad, de la que había desesperado. Entraba en un mundo maravilloso donde todo sería pasión, éxtasis, delirio: una inmensidad azu-

(85) *Madame Bovary*, II Parte, cap. VII, pág. 174 (ed. *Sopena*, pág. 68).

lada la rodeaba, las cumbres del sentimiento centelleaban bajo su pensamiento, la existencia ordinaria sólo aparecía a lo lejos, en lo bajo, en la sombra, entre los intervalos de esas alturas" (86). Sus sensaciones revisten la forma verbal coherentemente utilizada por sus heroínas.

Es el momento en que Emma sueña con grandes viajes; una célebre escena, ya señalada por Faguet (87), muestra admirablemente el drama de Mme. Bovary y la transcribimos íntegra:

"Cuando [el Dr. Bovary] volvía en plena noche, no osaba despertarla. La lamparilla de porcelana redondeaba en el techo una claridad trémula y las cortinas cerradas de la cunita hacían como una choza blanca, que se combaba al borde de la cama.

"Charles las miraba. Creía oír el aliento ligero de su hija. Ahora iba a crecer; pronto cada estación traería un progreso; véiala ya volviendo de la escuela a la caída del día, muy risueña, con su almilla manchada de tinta y llevando en el brazo su cesta; luego habría que ponerla en pensión, eso costaría mucho ¿Cómo hacer? Entonces reflexionaba. Pensaba en alquilar una pequeña granja en los alrededores que vigilaría él mismo, todas las mañanas, al ir a ver a sus enfermos. Economizaría la renta, la colocaría en la Caja de Ahorros; en seguida compraría acciones, en alguna parte, no importa dónde; por otra parte, la clientela aumentaría; contaba con esos, pues quería que Berthe fuese bien educada, que tuviera talento, que aprendiera el piano ¡ah! ¡Qué hermosa sería, más tarde, a los quince años, cuando, semejándose a su madre, llevara como ella, en el verano, grandes sombreros de paja! De lejos se las tomaría por dos hermanas. La imaginaba trabajando por la noche cerca de ellos, bajo la luz de la lámpara; bordaría pantuflas; se ocuparía del hogar; llenaría toda la casa con su gentileza y su alegría. Después,

(86) *Madame Bovary*, II Parte, cap. IX, pág. 225 (ed. *Sopena*, pág. 85).

(87) FAGUET, E.: *op. cit.*, págs. 166-168.

ellos pensarían en su porvenir: buscarían algún buen joven que poseyera una sólida posición y la hiciera dichosa; eso duraría siempre. . .

“Emma no dormía; simulaba estar dormida y mientras él se adormecía a su lado ella se reanimaba en otros sueños.

“Al galope de cuatro caballos, era llevada hacia ocho días a un país nuevo, de donde no volverían más. Con frecuencia, desde lo alto de la montaña, percibían de pronto alguna espléndida ciudad con cúpulas, puentes, barcos, bosques de limoneros y catedrales de mármol blanco, cuyos agudos campanarios tenían nidos de cigüeñas. Marchábase al paso a causa de las grandes losas y había en el suelo ramos de flores que ofrecían mujeres vestidas con corsé rojo. Oíanse tocar las campanas, relinchar los mulos, con el murmullo de las guitarras y el ruido de las fuentes cuyo vapor, elevándose, refrescaba múltiples frutos dispuestos en pirámides al pie de las estatuas pulidas que sonreían bajo los hilos de agua. Luego llegaban, una tarde, a un pueblo de pescadores, donde redes grises secábanse al viento a lo largo del acantilado y de las cabañas. Allí se detendrían para vivir; habitarían una casa baja con techo plano, sombreada por una palmera, en el fondo de un golfo, al borde del mar. Se pasearían en góndola, se balancearían en hamacas y su existencia sería fácil y amplia como sus vestidos de seda, muy cálida y estrellada como las noches dulces que contemplarían. Y no obstante, en la inmensidad de ese porvenir imaginado, nada surgiría de particular; los días, magníficos, serían tan semejantes entre sí como las olas; de este modo mecíase en el horizonte infinito, armonioso, azulado y cubierto de sol. Mas la niña se ponía a toser en su cuna o bien Bovary roncaba más fuerte y Emma no se dormía hasta la mañana, cuando el alba blanqueaba los vidrios y cuando ya el pequeño Justin, en la plaza, abría las ventanas de la farmacia” (88).

(88) *Madame Bovary*, II Parte, cap. XII, págs. 270-272 (ed. *Sopena*, págs. 100-101).

En tales evocaciones, Emma sufre como una alucinación de las láminas que Johannot, Gigoux, Deveria y tantos otros grabadores insertaban en las novelas románticas de entonces y que hoy constituyen las delicias de los bibliófilos. La impresión se refuerza si recordamos la impresión que dichas ilustraciones producían sobre la joven Emma⁽⁸⁹⁾ y se convierte en certeza si releemos la carta que Flaubert envió a Louise Colet en 1852: cuando escribía *Madame Bovary*. De ella transcribiremos un trozo, interesante no sólo por su valor demostrativo, sino, y sobre todo, porque nos muestra, de modo patente, cómo trabajaba nuestro autor:

“Termino de releer para mi novela varios libros de niños; estoy medio loco esta noche de todo lo que ha pasado hoy ante mis ojos, desde los viejos *keepsakes* hasta los relatos de naufragos y de filibusteros. He hallado viejos grabados que había coloreado cuando tenía siete u ocho años y que no había vuelto a ver desde entonces. Hay rocas pintadas de azul y árboles de verde. He sentido de nuevo, ante algunos de ellos (un invierno canaca en medio de los hielos, entre otros) los terrores que tuve cuando pequeño... Hay una historia de marineros holandeses en el mar glacial con osos que los asaltan en una cabaña (antaño esta figura me impedía dormir) y piratas chinos que saquean un templo con ídolos de oro. Mis viajes, mis recuerdos de infancia, todo se colorea recíprocamente, se pone extremo con extremo, danza con prestigioso llamear y asciende en espiral. He leído hoy dos volúmenes de Bouilly: ¡pobre humanidad! ¡cuántas tonterías le han pasado por el cerebro desde que existe!

“Desde hace días trato de penetrar en los *ensueños de jovencitas* y para ello navego en los océanos lechosos de la literatura de castillo, trovadores con tocas de terciopelos y plumas blancas. Hazme recordar que te hable de ello; tú puedes darme al respecto pormenores precisos que me faltan”⁽⁹⁰⁾.

⁽⁸⁹⁾ Ver nota 80.

⁽⁹⁰⁾ *Correspondance*, t. II, págs. 100-101.

Abandonada por Rodolphe, a quien lo tormentoso de su pasión asusta, Emma sufre otra caída, un poco más abajo. Se entrega a León que ha vuelto de París y “su horizonte se reduce entonces a una pieza de fonda, con vista sobre el puerto de Rouen, en compañía de un pasante de notario” (81). Ya no es la pasión que la lleva, son los sentidos.

Le quedaba aún un escalón por descender: el de la cortesana pura y simple. Si bien se detiene en el límite, comete actos que se le asemejan mucho. Así, por ejemplo, cuando pide dinero a León para pagar sus deudas y éste se lo niega so pretexto de no tenerlo, ella le dice: “¡Si yo estuviese en tu lugar, lo hallaría! — ¡Dónde! — ¡En tu estudio!” (82). En otras palabras, propone a su amante que cometa una defraudación a fin de mantenerla. Cuando va a suplicar al notario Guillaumin a quien sabe aficionado a las mujeres bonitas, realiza la acción de una cortesana (83). La enfermedad ha sido implacable, lo ha destruido todo; el tan decantado remedio de la maternidad ha sido inocuo en este caso como en muchos otros (84) y, al final, la bella Mme. Bovary no es sino un ser en descomposición.

Con todo, queda en ella un resto de dignidad y, antes que hundirse definitivamente, opta por envenenarse.

Al lado de Emma, su marido, el doctor Charles, es una triste figura. Espíritu simple, campechano, bueno de esa peculiar bondad de los seres nulos, sin distinción intelectual, está desprovisto de tacto al punto de dejar, en la habitación en que va a pasar su noche de bodas, el ramillete de azahares que perteneció a su primer esposa. Ha hecho mediocres estudios y se ha recibido de “Officier de santé” gracias a su memoria. Es un ser nacido para obedecer, para seguir paso a pa-

(81) FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 99.

(82) *Madame Bovary*, III Parte, cap. VII, pág. 411 (ed. *Sopena*, pág. 149).

(83) FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 100.

(84) Tal, por ejemplo, en el caso de *Thérèse Desqueyroux*, la heroína de Mauriac.

so una ruta marcada de antemano y, según la certera expresión de Faguet, es un vegetal, mas no un hombre ⁽⁹⁵⁾.

Homais, el célebre M. Homais, es otra cosa. Hombre vanidoso y henchido de su valer, está convencido de la importancia única que él, M. Homais, ilustre representante de la ciencia farmacéutica, tiene en el mundo. Con gusto vería a éste girar alrededor de su botica si su saber científico no le impidiera pensar tal cosa... Tiene el espíritu lleno de una mal digerida erudición; gusta embriagarse con bellas frases sonoras que sólo comprende a medias; escribe en el diario del pueblo y ha publicado "un meditado opúsculo, una memoria de más de setenta y dos páginas, titulada *De la sidra, de su fabricación y de sus efectos, seguido de algunas reflexiones nuevas a ese propósito* ⁽⁹⁶⁾, trabajo que, enviado a la Sociedad Agronómica de Rouen, le ha merecido el honor de ser recibido entre los miembros de la misma, en la sección de agricultura, clase de pomología. Más tarde, dará a luz una *Estadística general del Cantón de Yonville, seguida de observaciones climatológicas* ⁽⁹⁷⁾ sin contar innumerables artículos en los periódicos locales... Homais también conoce las letras clásicas y el epitafio que compone para Mme. Bovary y que reza "¡Sta viator, amabilem conjugem calcas!" ⁽⁹⁸⁾, con su inquietante adjetivo *amabilem*, es una obra maestra de ironía o de estupidez. Para la plena satisfacción del digno farmacéutico sólo faltaba la Cruz de la Legión de Honor, y la obtiene al final de la obra. Pero, pese a todo, Homais es un personaje atrayente. Relativamente bueno, servicial, activo, ambicioso, emprendedor, sediento de progreso y de mejoras, opositor al gobierno aunque temeroso de sus representantes como lo demuestra su entrevista con el Procurador del

⁽⁹⁵⁾ FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 86.

⁽⁹⁶⁾ *Madame Bovary*, II Parte, cap. VIII, pág. 187 (ed. *Sopena*, pág. 81).

⁽⁹⁷⁾ *Madame Bovary*, III Parte, cap. XI, pág. 475 (ed. *Sopena*, pág. 171).

⁽⁹⁸⁾ *Madame Bovary*, III Parte, cap. XI, pág. 476 (ed. *Sopena*, pág. 172).

Rey en Rouen ⁽⁹⁹⁾, constituye un tipo de oráculo de villorrio altamente logrado.

Los otros personajes característicos de la obra son los dos amantes de Emma Bovary: Rodolphe y León; luego Rouault, padre de la protagonista, y el doctor Larivière.

La figura de León, tímido pasante con ribetes de intelectualoide y la de Rodolphe, gentilhombre rural, sanguíneo, algo brutal, gran aficionado a los caballos y a las mujeres, han sido muy brevemente esbozadas por Flaubert, y lo poco que sobre ellos nos dice basta para evidenciar la total nulidad de ambos; ¡Cuán lejos estamos del habitual héroe romántico, auroleado de dones y prestigios! Diríase que Flaubert ha querido demostrar que las caídas de Emma no han sido causadas por las personales cualidades de sus amantes, sino que la evolución de su dolencia la lleva a entregarse al primer hombre que diera un paso hacia ella.

El viejo Rouault es una simpática figura. Es un hombre "sensato, honesto, derecho y bueno" ⁽¹⁰⁰⁾. Pero no hallamos en él nada del campesino idílico. He aquí las razones que le hacen aceptar al Dr. Bovary como yerno: "Lo encontraba un poco mequetrefe y no veía en él un yerno como lo hubiera deseado; pero se lo creía de buena conducta, económico, muy instruido y que sin duda no chicanearía demasiado respecto a dote. Por lo tanto como el señor Rouault iba a ser forzado a vender veintidós acres de su *bien*, como debía mucho al constructor, mucho al guarnicionero, como el árbol del lagar debía ser repuesto: "si me la pide — dice — se la doy" ⁽¹⁰¹⁾. En una palabra, es el campesino acomodado, que aun no ha sido pulido por la civilización de la ciudad, pero que tampoco ha sido contaminado por ella.

Otra figura simpática, pese a su breve aparición, es la

⁽⁹⁹⁾ *Madame Bovary*, II Parte, cap. III, págs. 120-121 (ed. *Sopena*, pág. 49).

⁽¹⁰⁰⁾ FAGUET, E.: *op. cit.*, pág. 79.

⁽¹⁰¹⁾ *Madame Bovary*, I Parte, cap. III, pág. 32 (ed. *Sopena*, págs. 17-18).

del Dr. Larivière y en ella, Flaubert ha evocado el recuerdo de su padre, el cirujano-jefe del hospital de Rouen. Por tal razón, su retrato, aunque largo, merece ser transcrita: "Per-tenecía [el Dr. Larivière] a la gran escuela quirúrgica salida del aula de Bichat, a esa generación, ahora desaparecida, de prácticos filósofos que, amando su arte con pasión fanática, lo ejercían con entusiasmo y sagacidad. Todo temblaba en el hospital cuando montaba en cólera y sus alumnos lo veneraban tanto, que se esforzaban, apenas establecidos, en imitarlo lo más posible: de modo que era frecuente hallar, en los pueblos cercanos su largo pantalón de merino y su ancha levita negra cuyos puños desabrochados cubrían un poco sus manos carnosas, hermosas manos que jamás tenían guantes, como para estar más prontas para sumergirse en las miserias. Desdeñoso de las cruces, de los títulos y de las academias, hospitalario, liberal, paternal con los pobres y practicando la virtud sin creer en ella, habría pasado casi por un santo si lo agudo de su espíritu no lo hubiera hecho temer como a un demonio. Su mirada, más cortante que sus bisturíes, descendía hasta el alma y desarticulaba toda mentira a través de las alegaciones y los pudores. E iba así, lleno de esa majestad indulgente que dan la conciencia de un gran talento, la fortuna y cuarenta años de existencia laboriosa e irreprochable" (102).

Luego hallamos al cura, al alcalde, al recaudador de rentas, todos los caciques de un pueblito, igualmente nulos y vacíos, pues, es una observación general, ninguno de los personajes del libro — salvo quizás el comerciante usurero Lihheureux — es esencialmente malo. No son los tenebrosos personajes de Balzac, ni el ambicioso Julien Sorel de Stendhal. Son más bien gente simple, algo imbécil, igualmente inapta para el bien que para el mal (103); en una palabra, seres componentes de una masa, no de una minoría, siquiera criminal.

(102) *Madame Bovary*, III Parte, cap. VIII, págs. 441-442 (ed. Sopena, pág. 160).

(103) Exceptuamos, evidentemente, a la protagonista, a Homais y al Dr. Larivière.

Madame Bovary, se ha dicho repetidas veces, constituye la más implacable requisitoria que se haya escrito contra el romanticismo. Frente al mito de la cortesana redimida por la pasión, frente al pretendido amor maternal omnipotente y salvador, frente a las obras que proclaman la supremacía del corazón y que quieren representarnos a pobres esposas endiosadas por el adulterio, se alza la trágica figura de Emma Bovary con su vida tronchada, y, sobre todo, la evocación del triste destino a que se ve condenada su hija Berthe, inocente víctima. Los ideales románticos, el lenguaje, el decorado, hasta las ilustraciones de los libros de tales autores, todo es alcanzado y condenado por esta obra implacable y certera. La lectura de *Madame Bovary* es, entonces, el más eficaz antídoto que puede prescribirse a todos aquellos que se hallan contaminados por la excesiva frecuentación de los escritores de 1830.

Su papel sería, pues, semejante al de la obra de Cervantes, que también trataba de curar a sus lectores de una locura similar a la romántica, la de la caballería andante. Este aspecto de la obra de Flaubert, que por sí solo merecería un largo artículo, conviene tenerlo muy en cuenta, máxime después de haberse señalado la influencia de *Don Quijote* sobre el autor.

En la actualidad, las películas cinematográficas desempeñan el mismo papel que los novelones románticos o caballerescos. Tienen la misma perniciosa influencia y Emma Bovary cuenta con amplia descendencia. Andrés Maurois escribe con justa razón: “¿Sigue *Madame Bovary* siendo un tipo universal? Es probable. La he encontrado hasta en los Estados Unidos. Allá Charles Bovary es empleado de banco, corredor de especias, ayudante de profesor, mientras que Emma Bovary querría verlo convertido en Presidente de los Estados Unidos, socio del Banco Morgan o estrella varonil de Hollywood. Esa Bovary norteamericana busca refugio en las ficciones de la pantalla más bien que en las de la novela; espera de la vida lo que le muestran los grandes *films*; se des-

ilusióna porque, en los Estados Unidos como en todas partes, los hombres son seres medios" (104).

Pero, a nuestro entender, *Madame Bovary* no es únicamente una crítica de las ideas románticas. Es quizás también la novela de la energía mal empleada o, mejor dicho, no utilizada (105). Emma es una mujer inteligente, activa, que ansía viajes, emociones y sobre todo "tener por marido uno de esos hombres ardientes y ambiciosos que trabajan de noche con sus libros y llevan, al fin, a los sesenta años, cuando llega la edad de los reumatismos, una condecoración de cruz sobre su traje negro, mal confeccionado. Habría querido que ese nombre de Bovary, que era el suyo, fuera ilustre, verlo colocado en las librerías, repetido en los diarios, conocido por toda Francia" (106). Casada con Homais, ella hubiere sido feliz, hace notar Faguet (107). El farmacéutico la hubiese deslumbrado con sus grandes frases. Emma no habría sido humillada por el lamentable fracaso de la operación que tontamente realiza el Dr. Bovary sobre el patizambo; sino que, por el contrario, se habría sentido orgullosa por toda la producción literaria del ilustre personaje. Por su parte, ella lo habría ayudado eficazmente en sus ambiciones y quizás Homais, en lugar de contentarse con la Legión de Honor como premio a sus desvelos, hubiese ingresado a la "Académie Française"... ya que, en fin de cuenta Homais vale más que Astier-Réhu y Emma es por lo menos igual, sino superior, a la mujer de este último (108).

La resonancia de *Madame Bovary* fué grande. No hablamos del estúpido proceso que se intentó a su autor bajo la acusación de inmoralidad: el tiempo ha dado plena razón a Flau-

(104) MAUROIS, A.: *Cinco rostros del amor*. Vers. esp. (Bs. As., *Es-pasa Calpe*, [1942]), pág. 141.

(105) MASSA, P.: *Otra vez la crinolina de Madame Bovary*, en *La Prensa* (Bs. As., 9 de enero de 1938).

(106) *Madame Bovary*, I Parte, cap. IX, pág. 85 (ed. *Sopena*, pág. 36).

(107) FAGUET, E.: *op. cit.*, págs. 89-90.

(108) DAUDET, Alph.: *L'Immortel*, *passim*.

bert y a sus defensores. Una crítica más interesante para nosotros es la que formula Sainte-Beuve, pues patentiza la impresión causada por lo que, quizás injustamente, se ha dado en llamar “la primera obra naturalista”. El autor de los *Lundis* escribe: “un reproche que hago a su libro es que el bien está por demás ausente; no hay un solo personaje que lo presente... ¿Por qué no haber puesto en él un solo individuo que sea capaz de consolar, de tranquilizar al lector con un buen espectáculo? ¿por qué no haberle puesto un solo amigo?... La verdad, por otra parte, si es ella únicamente lo que se busca, no está entera y necesariamente del lado del mal, del lado de la estupidez y de la perversidad humana. En esas vidas de provincia en las cuales hay tantas intrigas, persecuciones, ambiciones minúsculas y alfilerazos, hay también almas nobles y buenas... resignación, sacrificio durante años. ¿Quién de nosotros no conoce algunos ejemplos?”⁽¹⁰⁹⁾. Y Sainte-Beuve termina con estas palabras: “En un gran número de pasajes y bajo diversas formas, creo reconocer síntomas literarios nuevos: ciencia, espíritu de observación, madurez, fuerza, un poco de dureza. Son los caracteres que parecen gustar a los jefes de las nuevas generaciones. Hijo y hermano de médicos distinguidos, M. Gustave Flaubert maneja la pluma como otros el bisturí”⁽¹¹⁰⁾. Esta crítica es, creemos, muy justa⁽¹¹¹⁾; pero más bien que a Flaubert se aplicará a sus continuadores que, desarrollando y exagerando la doctrina del maestro, forman la verdadera escuela naturalista, la cual, a fuerza de querer situarse frente a la humanidad como un médico frente a un enfermo, llega a ver en esa humanidad únicamente tipos anormales y a considerar al hombre sano como verdadero caso patológico...

⁽¹⁰⁹⁾ SAINTE-BEUVE, CH. A.: *Madame Bovary*, en sus: *Causeries du Lundi*, 3me. éd. (Paris, Garnier, s. f.), pág. 362.

⁽¹¹⁰⁾ *Id. id.*, pág. 363.

⁽¹¹¹⁾ Sin embargo, no debemos olvidar lo dicho a propósito de “le père Rouault” y, sobre todo, del Dr. Larivière.

Salammbo, publicada en 1862, es una novela histórica, fiel al gusto romántico por las civilizaciones desaparecidas y lejanas, fuera de las del mundo greco-romano tachado de clasicismo. Su escenario es el Oriente luminoso, cuyo intenso color local, costumbres exóticas y mágicos decorados obsesionaban a los autores de entonces.

Siguiendo el camino trazado por Gautier en su *Roman de la Momie*, e inspirándose en el relato del historiador griego Polibio respecto a la llamada "Guerra de los Mercenarios" o "Guerra Inexpiable", Flaubert ha tratado de hacer revivir no sólo un episodio de las luchas intestinas de Cartago, sino un momento de la vida de la ciudad, casi diríamos una etapa de la civilización. Más que la novela de la hija de Hamilcar, *Salammbo* es una obra de historia. Para prepararla, Flaubert se informó concienzudamente. Durante cinco años leyó todos los autores griegos y latinos que podían suministrarle algún dato; revisó las disertaciones de la "Académie des Inscriptions"; estudió innumerables monografías eruditas; se trasladó al sitio mismo donde estuvo Cartago; visitó sus ruinas; levantó planos; en una palabra, procedió como verdadero arqueólogo y su información no puede, de buena fe, ser discutida⁽¹¹²⁾. Pero quiso hacer algo más que una simple obra de historia, y he aquí lo que al respecto escribe: "¡Me río de la arqueología! Si el color no es uniforme, si los pormenores desentonan, si las costumbres no provienen de la religión y los hechos de las pasiones, si los caracteres no son fijos, si los trajes no estan apropiados a los usos y

⁽¹¹²⁾ Ver las cartas de Flaubert a Sainte-Beuve (1862), Froehner (21 de enero de 1863), y Guérout (2 de febrero de 1863), *Correspondance*, t. III, págs. 332-347; 348-360 y 360-362, respectivamente. La primera se halla también en SAINTE-BEUVE, CH. A.: *Salammbo*, en sus *Nouveaux Lundis*, 3me. éd., T. IV (Paris, Calmann Lévy, 1881), págs. 435-447, así como en apéndice a casi todas las ediciones de la novela que, igualmente, suelen insertar las cartas a Froehner y Guérout. Sobre el problema de la documentación de Flaubert, puede consultarse la "Notice" suministrada por la edición Conard de *Salammbo*, págs. 415 y sigs.

la arquitectura al clima, si, en una palabra, no hay armonía, estoy en un error. Si no, no. Todo se encadena” (113).

Esta frase nos parece zanjar, de manera definitiva, el problema de la “exactitud histórica” de *Salammbó* que, después de Froechner, volvieron a plantear algunos eruditos (114), a los cuales Bertrand replicó de manera concluyente, mostrando lo que Flaubert quiso hacer y lo que hizo (115). Nuestro autor pudo equivocarse en algunos pormenores; las investigaciones subsiguientes pueden haber precisado algún punto que, en su época, se ignoraba. Poco importa, tuvo en alto grado el “sentido histórico” y ha construido una obra admirablemente coherente y veraz.

Descharmes es aún más categórico y escribe: “Sabido... que la historia es un perpetuo recomenzar y que en las costumbres, en los usos y en el espíritu de un pueblo estudiado en un momento cualquiera de su evolución, se encuentra siempre la influencia de sus orígenes, del clima en que vive, de sus creencias primitivas, todo un conjunto de caracteres duraderos heredados directamente de su pasado, Flaubert, basándose en lo que él mismo ha observado, se esforzará en descubrir a través de las edades, esos elementos constantes, abstracción hecha de sus relaciones con las circunstancias actuales, desligados de todas las modificaciones accidentales debidas a su adaptación presente a las condiciones y a las necesidades de la vida contemporánea” (116). En nuestra opinión, Flaubert ha alcanzado plenamente su objetivo. Visitando, en París, las magníficas colecciones fenicias del Museo del Louvre, después de una reciente lectura de *Sa-*

(113) Carta a Sainte-Beuve ya citada. *Correspondance*, t. III, pág. 343.

(114) PÉZARD, M.: *Salammbó et l'archéologie punique*, en *Mercure de France*, t. LXXI, N° 256 (París, 1908), págs. 622-638.

TRÉVIÈRES, P. de: *Les erreurs de Salammbó*, en *La Grande Revue*, año XVI, N° 8 (París, 1912), págs. 718-748.

(115) BERTRAND, L.: *Gustave Flaubert. Avec des fragments inédits*, N. éd. (París, Ollendorff, s. f.) VIII-268 págs. En especial los capítulos III y VI.

(116) DESCHARMES, R.: *op. cit.*, pág. 470.

Iammó, nos sorprendió ver hasta qué punto el autor supo evocar esa civilización, a la vez bárbara y refinada, grandiosa y sanguinaria...

Pero, si ha sabido reconstruir el ambiente: templos, aposentos, palacios; si ha sabido hacer vivir la muchedumbre, la plebe, aullante de rabia o de miedo, tan cobarde como vil, y los Notables tan crueles como arteros ¿ha logrado también hacer vivir a los personajes centrales? Mucho se lo ha discutido (117).

La protagonista, Salammbó, ha sido objeto de innumerables críticas. Flaubert mismo, refiriéndose a ella, escribía: "A mi heroína, yo no la defiendo... Salammbó está obsesionada por una idea fija. Es una maniática, una especie de Santa Teresa. ¡No importa! No estoy seguro de su realidad; pues ni Ud. ni yo, ni hombre alguno moderno o antiguo puede conocer a la mujer oriental, por la sencilla razón de que es imposible frecuentarla" (118). Esta imposibilidad de documentarse no fué óbice para que Flaubert tratara de reunir cuanto informe pudiera y así, por ejemplo, utilizó para el personaje de Salammbó algunos rasgos de la cortesana Kutchiuk Hânem que había conocido cuando su viaje con Du Camp (119). Tal penuria de informes es causa de otro defecto que también confiesa el autor, la falta de proporción entre la heroína y el resto del libro: "El pedestal es demasiado grande para la estatua. Ahora bien, como no se peca nunca por *lo demasiado* sino por *lo no bastante*, se necesitarían cien páginas más relativas a Salammbó solamente" (120). Pese a tales imperfecciones, la figura de la protagonista es extrañamente evocativa. Recuerda las acuarelas de Gustave Moreau,

(117) SAINTE-BEUVE, CH. A.: *Salammbó*, en sus *Nouveaux Lundis*, 3me. éd. t. IV (París, Calman Lévy, 1881), págs. 31-95 y 435-448. Los GONCOURT tampoco se entusiasmaron por la obra, y puede verse su opinión asentada el 6 de mayo de 1861 en el *Journal*, t. I (París, Charpentier, 1887), págs. 372-374.

(118) Carta a Sainte-Beuve. *Correspondance*, t. III, pág. 334.

(119) DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert... etc.*, págs. 170-171.

(120) Carta a Sainte-Beuve. *Correspondance*, III, pág. 345.

donde turbadores personajes se mueven en ambientes suntuosos, rutilantes por el brillo de pedrerías y esmaltes. Y su personalidad inexplicable — inexplicable, mas no confusa como ciertos críticos han pretendido — se asemeja a esas deidades veladas que se ven en algunos templos de Oriente.

Los otros personajes son más inmediatamente comprensibles. Matho es un vigoroso guerrero, soberbio animal de combate, para quien el amor se vuelve una idea fija, una monomanía, conforme a la concepción de los autores de la antigüedad. Se lo podría comparar con aquel caballero Lancelote, el cual mientras no ha visto a su dama, va por los caminos pensativo, ensimismado, sordo y ciego, a tal punto que es menester herirlo para que comprenda que hay combate... La lectura de la parte final del libro, la muerte de Matho, confirma nuestra opinión: el jefe de los Mercenarios está como hechizado y él mismo así lo consideraba, ya que, hallándose acampado en Sicca, echa mano de los amuletos, de las drogas y de las fórmulas mágicas para tratar de romper el sortilegio...

Spendius, otro de los protagonistas, antiguo esclavo, hijo de un retor griego y de una prostituta de Campania, es una potente figura. Un Ulises más bárbaro, o si se prefiere, menos idealizado. Hombre de astucias y de traiciones, es incapaz de combatir en pleno día, como se lo confiesa a Matho: "No estoy hecho para las batallas en pleno sol; el resplandor de las espadas me turba la vista; es una enfermedad; he vivido demasiado tiempo en la ergástula. Pero dadme murallas para escalar de noche, y entraré en la ciudadela, y los cadáveres se habrán enfriado antes de que los gallos hayan cantado" (121).

Mencionemos, también, a Hamfcar, cuyo carácter de guerrero inexorable, de hombre de estado astuto y de propietario avaro está admirablemente logrado; es casi un tipo de viejo romano, de Catón el Antiguo por ejemplo; a Hannon, el jefe incapaz que, no sabiendo dirigir la guerra no quiere, por

(121) *Salammbo*, cap. VIII, pág. 211.

envidia, que lo haga Hamílcar; es una figura tan repulsiva como ridícula y en ella aparece el odio y el desprecio que Flaubert sentía hacia el burgués. Este odio y desprecio inspiran también los rasgos, ya francamente cómicos, con que se describen los grotescos preparativos y el entrenamiento de los comerciantes cartagineses para la guerra. He aquí una escena que parece una caricatura de la "Garde Nationale", esa milicia burguesa que siempre excitó la verba de los artistas franceses del siglo pasado:

"Todo el mundo, por exceso de terror, se volvía valiente. Los Ricos, desde el canto del gallo, se alineaban a lo largo de los Mápalos; y, arremangándose las ropas, se ejercitaban en manejar la pica. Pero, por falta de instructores disputaban entre sí. Se sentaban sin aliento sobre las tumbas y luego recomenzaban. Muchos, incluso, se impusieron un régimen. Algunos, imaginándose que había que comer mucho para adquirir fuerzas, se hartaban; y otros, molestados por su corpulencia, se extenuaban ayunando para adelgazar... Todos estos mercaderes habían acumulado sobre sus cuerpos el mayor número posible de armas: veíanse algunos que llevaban, a la vez, una lanza, un hacha, una maza, dos espadas; otros, como un puerco-espín, estaban erizados de dardos, y sus brazos se mantenían lejos de sus corazas de láminas de cuerno o de placas de hierro... Entre los Ancianos, los que ejercían el mando, habían venido con casacas de púrpuras cuyas magníficas franjas se enredaban en las correas de sus coturnos... (122).

A nuestro entender *Salammó* es un gran libro, y, con él Flaubert ha escrito, probablemente, la obra maestra de la novela histórica. Sin embargo, es su tercer producción, *La Tentation de Saint-Antoine*, la que quizá resume mejor el temperamento y la estética de nuestro autor.

(122) *Salammó*, cap. VI, págs. 120 y 127.

Madame Bovary es el estudio de una enfermedad moral en la época contemporánea. *Salammbó* es una resurrección histórica. *La Tentation* viene a ser el estudio de un caso clínico —de un romántico también— en el siglo IV de la Era Cristiana, es decir, una obra a la vez realista y romántica, médica e histórica.

Existen tres versiones de *La Tentation*: la de 1849 ⁽¹²³⁾, la de 1856 y la de 1872-74. Esta última es la única publicada en vida del autor. Las tres versiones, muy distintas entre sí, presentan gran interés para ser estudiadas en sus pormenores y ser comparadas pues nos muestran la evolución artística de Flaubert. Se puede, así, rastrear las sucesivas influencias de las representaciones del viejo "Mystère de Saint-Antoine" en la feria de Rouen; del cuadro de Peter Breughel, que había visto en Génova durante su viaje de 1845 ⁽¹²⁴⁾; de sus jiras por Oriente; de sus conversaciones con Le Poittevin; de sus desengaños; de sus diversas lecturas, especialmente la del *Segundo Fausto* de Goethe. Todas estas cuestiones han sido analizadas de cerca en excelentes trabajos, entre los que citaremos los de Descharmes ⁽¹²⁵⁾, Maynial ⁽¹²⁶⁾, Bertrand ⁽¹²⁷⁾ y Thibaudet ⁽¹²⁸⁾. Aquí, sólo nos atendremos a la versión definitiva, terminada en 1872 e impresa en 1874.

San Antonio vive en el desierto desde hace largos años. Se extenua por los ayunos, domeña su cuerpo por el ascetismo, ocupándose únicamente en su salvación... Una noche llegan las tentaciones. Primero acuden las tentaciones materiales. La Gula, la Avaricia, la Lujuria, desfilan ante él, y lo dejan insensible. Luego vienen otras más peligrosas, las del Espíritu. El Tentador, bajo las apariencias de uno de sus an-

⁽¹²³⁾ Es la que, según ya dijimos, fué rechazada por Bouilhet y Du Camp.

⁽¹²⁴⁾ Carta a Le Poittevin del 13 de mayo de 1845. *Correspondance* t. I, pág. 162.

⁽¹²⁵⁾ DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 439-458.

⁽¹²⁶⁾ MAYNIAL, Ed.: *op. cit.*, págs. 131-172.

⁽¹²⁷⁾ BERTRAND, L.: *op. cit.*, págs. 87-126.

⁽¹²⁸⁾ THIBAUDET, A.: *Gustave Flaubert...* etc., págs. 193-221.

tiguos discípulos, Hilarión, trata de hacerlo dudar. Evoca ante él las sectas heréticas que antaño había combatido San Antonio, sectas innumerables que no dejan de tener algunas razones que las justifiquen. Pasan las religiones que se han sucedido sobre la tierra y, en una escena inspirada probablemente en el *Segundo Fausto*, desfilan los dioses de Asiria, de Egipto, de Grecia, de Roma, desde la Gran Diana de Efeso hasta el inmundo Crepitus... San Antonio gime, se retuerce, pero resiste. Entonces Hilarión emplea el arma más temible de todas: la Ciencia. Despliega ante los ojos del Santo la inmensidad del espacio, el universo extendiéndose sin límites, sin lugar para un Creador. Le hace asistir a la evolución de los seres que han poblado el globo, al nacimiento de la Vida. Aquí San Antonio, vacilante, está por ceder, cuando "el día aparece al fin; y como las cortinas de un tabernáculo que se levantan, nubes de oro que se enroscan en anchas volutas, descubren el cielo. En el centro y en el disco mismo del sol, irradia la faz de Jesús Cristo. Antonio hace la señal de la cruz y torna a sus oraciones". (128').

En esta obra, la documentación preliminar es tan sólida como en el caso de *Salambó*, si bien se ha podido reprocharle el haber caracterizado las diversas sectas heréticas principalmente por las opiniones de sus adversarios (129). Pero más importante es preguntarnos ¿cuál es el significado de este libro extraño y grandioso?

Varias explicaciones se han dado:

Para Taine, *La Tentation* es "el siglo IV visto por un cerebro de asceta. Como el asceta-teólogo es entonces el personaje reinante y los sueños o construcciones teológicas constituyen el gran problema del momento, el anteojo está bien elegido" (130). *La Tentation* es pues una visión histórica, pero también es un estudio sobre las alucinaciones; y esta opi-

(128') *La Tentación*, pág. 201.

(129') Ver la carta de TAINÉ, inserta en *La Tentación de Saint-Antoine*, pág. 683.

(130') *Id. id.*

nión que luego la hemos hallado sostenida por Hesnard y Voivenel, era igualmente la de un viejo amigo, médico de la Salpêtrière quien, cierta vez, nos decía bajo los frondosos árboles del Jardín de Luxembourg: "San Antonio es un organismo tallado para la acción. Su cuerpo robusto, su inteligencia sutil y aguda, su memoria prodigiosa, todo contritúa a hacer de él un luchador de su fe, una especie de San Jerónimo o de Tertuliano, de palabra ardiente, de predicación impetuosa; uno de esos misioneros que convierten a un pueblo a una ciudad, a una nación entera. En vez de seguir esa carrera, en vez de luchar, se ha condenado al aislamiento, a la inacción, a la soledad. Y entonces su temperamento se venga, lo deslumbra, lo alucina, mostrándole los combates en que hubiera debido luchar, las victorias que pudo obtener, los enemigos que debió aplastar... Es un caso que encontramos a menudo en los organismos brillantes e inactivos. La alucinación se desarrolla como un hongo monstruoso en un sótano abandonado..."

Esta explicación, que podríamos llamar médica, tiene además el interés de relacionar *La Tentation* con *Madame Bovary*, víctima también del "virus movendi". Al lado de ella existe una interpretación filosófica. Comparando las dos grandes obras inspiradas por leyendas medievales, el *Fausto* de Goethe y *La Tentation* de Flaubert, escribe Louis Bertrand: "El tema de Goethe es el hombre que vende su alma al Diablo; el de Flaubert es el hombre que no quiere venderla, no ya como en la Edad Media porque es pecado, sino porque es inútil" (131). Si no hay certidumbre ni dicha absoluta, es inútil cambiar una cosa por otra, o correr tras algo. Todo es vanidad.

Por último, se puede dar otra explicación, literaria ésta. *La Tentation* es la autobiografía de Flaubert, quien siempre llevó la vida retirada de un ermitaño (132). Las páginas pro-

(131) BERTRAND, L.: *op. cit.*, págs. 90-91.

(132) THIBAUDET, A.: *Gustave Flaubert...* etc., págs. 196 y sigs.

digiosas de su libro son entonces la transcripción de sus desilusiones y de sus deseos reprimidos, de sus orgías de imaginación y de sus evocaciones (133).

¿Cuál de tales interpretaciones es la exacta? Quizá todas, quizá ninguna y para ponernos en guardia contra las exageradas sutilezas, es bueno recordar a Montaigne cuando escribe: "Un lector atento descubre, a menudo, en los escritos ajenos, perfecciones distintas a las que vió el autor, y les presta sentidos y aspectos más ricos" (134).

Los otros dos libros publicados por Flaubert: *L'Éducation Sentimentale* y *Trois Contes*, también merecerían detenido estudio. El primero es una fuerte y vigorosa obra que no desmerece frente a *Madame Bovary* (135). El segundo ofrece en pocas páginas ejemplos perfectos de los tres géneros que cultivó el autor: realista, en *Un Coeur Simple*; legendario, en *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*; histórico, en *Herodias*. Sin entrar a detallar estas obras, así como el curioso *Dictionnaire des Idées Reçues* y sus obras inéditas, entre las cuales se destaca *Bouvard et Pécuchet* cuya elaboración interrumpió la muerte, diremos que el análisis de toda la producción de Flaubert —obras publicadas, inconclusas y ensayos de juventud— nos permiten reconstruir tres series, de las cuales las obras más arriba estudiadas forman como la coronación (136).

Tendríamos así una serie realista, que arranca de *Une Leçon d'Histoire Naturelle, Genre "Commis"*, escrita en 1837 cuando Flaubert aún era colegial, para llegar a *Madame Bo-*

(133) "En el *Saint-Antoine*, yo mismo fui el San Antonio" escribe Flaubert en una carta dirigida a Louise Colet y fechada del 1º de febrero de 1852. *Correspondance* t. II, pág. 91.

(134) MONTAIGNE, M. de: *Essais*, Lib. I, cap. XXIV.

(135) *L'Éducation* es, quizás la más autobiográfica de las obras de Flaubert, pues le habría sido inspirada por su amor hacia Mme. Schlésinger. Véase DESCHARMES, R.: *op. cit.*, págs. 68-81.

(136) MAYNIAL, Ed.: *op. cit.*, págs. 290-303.

vary y a *L'Éducation Sentimentale*, a *Un Coeur Simple* y a *Bouvard et Pécuchet*.

Una serie histórico-romántica, que comienza con las producciones escritas en el colegio, tales *Dernière Scène de la mort de Marguerite de Bourgogne* (183..), *Mort du Duc de Guise* (1835), *Bibliomanie* (1836), para culminar en *Salammbó* y *Herodias*.

Por último, la serie legendaria, iniciada con *Rêve d'Enfer* (1837), *La Danse des Morts* (1837), *Smahr* (1839), y a la que pertenecen las tres versiones de *La Tentation* y *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*.

Dumesnil, por su parte, también establece tres series, aunque algo distintas: una autobiográfica: *Mémoires d'un fou*, *Novembre*, y la primer versión de *L'Éducation Sentimentale*; otra filosófica, *Rêve d'Enferm*, *Smahr*, la primera *Tentation*; y una tercera, satírico-moral: *La Leçon d'Histoire Naturelle*, la segunda versión de *L'Éducation*, *La Tentation*, *Bouvard et Pécuchet* ⁽¹³⁷⁾.

Es la existencia de esta filiación la que nos lleva a adherirnos a la opinión de Thibaudet, quien, contrariamente a la mayoría de los críticos, afirma que el enfoque realista de *Madame Bovary* no fué un esfuerzo de Flaubert para dominar su tendencia hacia el género histórico que culminó en *Salammbó*, sino que fué el desarrollo de otras de sus posibilidades de autor ⁽¹³⁸⁾.

IV

EL ESCRITOR

Un último aspecto que interesa destacar en la obra de Flaubert es el de su método de trabajo.

Como base de cada obra hay una documentación inmensa.

⁽¹³⁷⁾ DUMESNIL, R.: *Gustave Flaubert... etc.*, págs. 339 y sigs.

⁽¹³⁸⁾ THIBAUDET, A.: *Gustave Flaubert... etc.*, págs. 69 y sigs.

Observaciones, estudios, lecturas, nada le arredraba cuando deseaba obtener un informe. Por propia confesión, sabemos que leyó más de 1.500 volúmenes antes de escribir *Bouvard et Pécuchet* (139). Para preparar *Salammbó*, recorrió los lugares en que se desarrollaría la acción y leyó cuanto pudo conseguir sobre la civilización cartaginesa. Si no le era dado documentarse personalmente, no vacilaba en recurrir a otros, y muchas de sus cartas son pedidos de referencia (140).

Pero esta inmensidad de conocimientos no la volcaba tal cual en sus obras como, más tarde, harán algunos corifeos de la escuela naturalista. Flaubert seleccionaba, ordenaba, e incorporaba, por así decirlo, su saber a la substancia misma de la obra, de modo que el lector no percibiera el gran acopio de documentación y de erudición sobre el cual se estructuraba cada frase de sus escritos.

De ahí que, después de la información, sus principales preocupaciones fueran la composición de la obra y la expresión verbal.

Maupassant, tan bien colocado para conocer sus más íntimos pensamientos, escribe: "Por composición entendía ese trabajo encarnizado que consiste en expresar sólo la esencia de los actos que se suceden en una existencia, en elegir únicamente los rasgos característicos y en agruparlos, en combinarlos, de tal manera que concurren del modo más patente al efecto que se desea obtener, pero no a una enseñanza cualquiera" (141). Y debemos señalar aquí cuán semejante es esta concepción a la que Taine expone en su *Philosophie de l'Art* (1865-69) y en el célebre ensayo sobre Balzac, publicado en 1858 en las columnas del *Journal des Débats* y luego insertado en sus *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire* (1865).

(139) Carta escrita en 1880 a Mme. Roger des Genettes. *Correspondance*, t. IV, pág. 410.

(140) Para *L'Éducation Sentimentale* pueden verse, por ejemplo, las cartas a Maurice Schlésinger, del 2 de junio de 1867 (*Correspondance*, t. III, pág. 467); a Jules Duplan, de 1868 (*id. id.*, t. III, págs. 525-526); a Ernest Freydeau, de 1868 (*id. id.*, t. III, págs. 529-530 y 535-537), etc., etc.

(141) MAUPASSANT, G. de: *op. cit.*, pág. XII.

La otra preocupacion de nuestro autor era —dijimos— la expresión verbal, es decir la traducción adecuada de su pensamiento. A ese respecto escribe a su amiga Mlle. Leroyer de Chantepie, el 12 de diciembre de 1857: “Ud. me dice que presto demasiada atención a la forma ¡Ay de mí! La forma y la idea son como el cuerpo y el alma. Para mi, ello es una sola cosa, y no sé lo que es la una sin la otra. Créame, cuanto más bella es una idea, tanto más sonora es la frase. La precisión del pensamiento hace la del vocablo; es una misma cosa” (142).

Otro gran artífice del idioma, Leconte de Lisle, escribía de manera similar: “Desde el momento en que un verso bien construído, de ritmo correcto, de rica sonoridad, viril, neto y sólido, llega a nuestrós oídos, se lo juzga y condena en virtud de ese principio milagroso de que nadie puede poseer todas las potencias de la expresión poética a menos que sea sacrificando las ideas, y de que no hay que sacrificar el fondo a la forma. Pero, en verdad, ignoramos que, de acuerdo con la exacta etimología y el estricto sentido común, las ideas no pueden ser sino formas y que las formas son la única manifestación del pensamiento” (143).

Mucho se ha escrito y discutido sobre el estilo de Flaubert (144). No vamos a rehacer, una vez más, tal estudio pero transcribiremos unas páginas de Maupassant que, a más de mostrarnos con precisión cual fué el ideal del escritor (145), nos suministran una vívida imagen de éste frente a su mesa de trabajo, en los últimos años de su vida.

(142) *Correspondance*, t. III, págs. 161-162.

(143) LÉCONTE DE LISLE, CH. M.: *Les poètes contemporains: Charles Baudelaire*, en sus *Derniers Poèmes*, págs. 274-275.

(144) Pueden verse las citadas obras de FAGUET y THIBAUDET, que dedican documentados capítulos al estilo de Flaubert. Además, véase ALBALAT, A.: *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (Paris, Colin, 1903), como también las otras obras de este autor.

(145) “Flaubert nos confiesa sus tres grandes breviaríos de estilo. La Bruyère, algunas páginas de Montesquieu, algunos capítulos de Chateaubriand”. GONCOURT: *Journal*, 12 de enero de 1860, t. I, pág. 306.

“Obsesionado por esa creencia absoluta de que no existe sino una manera de expresar una cosa, un vocablo para decir-la, un adjetivo para calificarla y un verbo para animarla, se entregaba a una sobrehumana labor a fin de descubrir, para cada frase, ese vocablo, ese epíteto, ese verbo. Creía, así, en una armonía misteriosa de las expresiones, y, cuando un término exacto no le parecía eufónico, buscaba otro con invencible paciencia, seguro de que no había encontrado el verdadero, el único.

“Escribir era, pues, para él, algo temible, lleno de tormentos, de peligros, de fatigas. Iba a sentarse a su mesa de trabajo con el miedo y el deseo de esa labor amada y torturante. Quedaba allí, durante horas, inmóvil, encarnizado en su trabajo aterrador de coloso paciente y minucioso que estuviese construyendo una pirámide con bolitas.

“Hundido en su sillón de roble con alto respaldo, la cabeza metida entre sus fuertes hombros, miraba el papel con sus ojos azules cuyas pupilas, muy pequeñas, parecían un grano negro siempre móvil. Un solideo de seda liviana, similar al de los eclesiásticos, cubría la parte superior del cráneo y dejaba escapar largas mechadas de cabellos rizados en su extremo y esparcidos sobre la espalda. Una amplia bata de paño castaño lo envolvía enteramente; y su rostro colorado, que interrumpía un fuerte bigote blanco con las puntas caídas, se hinchaba por el furioso aflujo de la sangre. Su mirada, sombreada de grandes cejas oscuras, corría sobre las líneas, escarbaba las palabras, hundía las frases, consultaba la fisonomía de las letras ensambladas, y vigilaba el efecto como un cazador en acecho.

“Luego se ponía a escribir, lentamente, deteniéndose sin cesar, recomenzando, tachando, enmendando, llenando los márgenes, poniendo palabras atravesadas, ennegreciendo veinte páginas para concluir una, y bajo el penoso esfuerzo de su pensamiento, gemía como un aserradero (146).

(146) Es interesante citar aquí un trozo de una carta que Flaubert escribió a Louis Bouilhet el 7 de junio de 1855, es decir veinte

“Algunas veces, arrojando en un gran plato oriental de estaño, lleno de plumas de aves cuidadosamente talladas, la pluma que tenía en la mano, tomaba la hoja de papel, la elevaba a la altura de la mirada y apoyándose sobre un codo, declamaba con voz mordiente y alta. Escuchaba el ritmo de su prosa, se detenía como para captar una sonoridad fugaz, combinaba los tonos, alejaba las asonancias, disponía las comas científicamente, como paradas a lo largo de una extensa ruta. “Una frase es viable —escribía— cuando corresponde a todas las necesidades de la respiración. Sé que es buena cuando puede ser leída en alta voz.

“Las frases mal hechas —asentaba en el Prefacio de las *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet— no resisten a esta prueba; oprimen el pecho, molestan los latidos del corazón y por lo tanto se hallan fuera de las condiciones de la vida”.

“Mil preocupaciones le asediaban al mismo tiempo, lo obsesionaban y siempre esa certeza desesperante permanecía fija en su espíritu: “Entre todas esas expresiones, todas esas formas, todos esos giros, sólo hay una expresión, una forma, un giro para significar lo que quiero decir (147).

años antes: “Voy muy lentamente. Me tomo un trabajo de perro. Me acontece tener que suprimir, al final de cinco o seis páginas, frases que me han costado días enteros. Me es imposible ver el efecto de ninguna antes de que esté terminada, concluida, limada. Es una manera inepta de trabajar, pero ¿cómo hacer? Tengo la convicción de que las mejores cosas en sí, son las que tacho. Sólo se alcanza el efecto por la negación de la exuberancia. Y, justamente, la exuberancia es lo que me encanta”. *Correspondance*, t. III, pág. 32.

De similar manera, los GONCOURT asientan en su *Journal*, el 12 de enero de 1860 (t. I, pág. 305). “Trabaja diez horas diarias, pero es un gran perdedor de tiempo; se olvida con sus lecturas y hace *novillos* alrededor de su libro. No se acalora, sino hacia las cinco, después de haberse puesto al trabajo a mediodía... No puede escribir sobre el papel blanco, y tiene necesidad de cubrirlo de ideas, como el pintor que mancha su lienzo con las primeras tonalidades”.

(147) Doscientos años antes, otro gran estilista, La Bruyère, escribía: “Entre todas aquellas expresiones que pueden traducir un mismo pensamiento nuestro, únicamente hay una que es la conveniente y, al hablar o al escribir, no se la suele hallar de inmediato. Sin embargo, existe. Todo cuanto se aleja de ella es insuficiente y no satisface al hombre de talento que desea hacerse oír”. LA BRUYÈRE, J. de: *Les caractères ou les Moeurs de ce siècle*, cap. I, “Des ouvrages de l’esprit”.

“Y, el carrillo hinchado, el cuello congestionado, la frente enrojecida, tendiendo sus músculos como un atleta en lucha, se batía desesperadamente contra la idea y contra el vocablo; los agarraba, los apareaba, pese a ellos, los tenía unidos de indisoluble manera por la potencia de su voluntad, enlazando el pensamiento, subyugándolo poco a poco con fatiga y esfuerzo sobrehumano y enjaulándolo, como una fiera cautiva, en una forma sólida y precisa” (148).

Hoy, casi un siglo ha pasado sobre la obra de Flaubert. Algunas de sus concepciones podrán ser negadas —aunque injustamente a nuestro entender—. Pero nunca se podrá discutir el alto ejemplo de probidad artística que ella importa.

En nuestra época de literatura fácil, de escritura apresurada y de obras tan extensas como hueras, la figura del monje de Croisset se agranda de manera gigantesca y merece ser venerada por quienes aun aman la belleza y creen en su perennidad.

J. FRÉDÉRIC FINÓ
y LUIS A. HOURCADE

(148) MAUPASSANT, G. de: *op. cit.*, págs. L-LIIL.