



Gustave Flaubert (1821-1880): Realismo y esteticismo.

Timothy Unwin¹

Si es cierto que, tal como afirmó Milan Kundera, “la obra de todo novelista contiene una visión implícita de la historia de la novela, una idea de lo que la novela es”², no puede haber una ilustración más ejemplar de esa verdad que la obra de Gustave Flaubert. Profundamente preocupado por el estilo y el refinamiento de las técnicas transmitidas por las generaciones anteriores, Flaubert anuncia una nueva era de autoconciencia en la novela. Mientras perfecciona sus textos a través de varios borradores en la soledad de la casa familiar en Croisset, cerca de Rouen, persigue a diario su reflexión sobre las literaturas antiguas y modernas, arrancando sus propias ficciones de un programa realmente vasto de lectura. Al mismo tiempo, escudriña las complejidades de la narrativa con una nueva intensidad, y contempla su propio lugar dentro de la tradición literaria. La prosa, le escribe a su amante Louise Colet el 24 de abril de 1852, es la forma de escritura moderna por excelencia, reemplazando forma literaria establecida desde la antigüedad, la poesía: “La prosa nació ayer... Todas las combinaciones de la poesía han sido probadas, pero en cuanto a la prosa, se está muy lejos de ello”. El sentido que Flaubert tenía de su propia misión y modernidad como escritor se manifiesta a lo largo de su excepcionalmente legible correspondencia. “Antes de Flaubert”, escribe el novelista peruano Mario Vargas Llosa, “los novelistas intuían que la forma desempeñaba un rol clave en el éxito o fracaso de sus historias... Pero solo después de Flaubert esta idea espontánea, difusa e intuitiva se convierte en conocimiento racional, en teoría, en conciencia artística.”³

¹ Unwin, Timothy (2012). “Gustave Flaubert (1821–1880): Realism and aestheticism”. En M. Bell (Ed.). *The Cambridge Companion to European Novelists*. Cambridge University Press: 244-258. Traducido por Juan Furniss y Matías Moya, y revisado por Matías Rebolledo D. para uso interno del curso “Stendhal, Balzac, Flaubert”, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Literatura, 2022.

² Kundera, Milan. *The Art of the Novel*. London: Faber and Faber, 1986: 1.

³ Vargas Llosa, Mario. “Flaubert, our Contemporary”, en Timothy Unwin [ed.]. *The Cambridge Companion to Flaubert*. Cambridge University Press, 2004: 220.



Como su primer y más perdurable modelo literario, *El Quijote* –el cual describe en una carta del 19 de junio de 1852 como “el libro que conocía de memoria antes de que supiera leer”– la obra de Flaubert es siempre, en algún nivel, una relectura irónica de las propias convenciones que la han producido. La propia escritura es a veces la materia prima de sus tramas. Emma Bovary es llevada al engaño, Frédéric Moreau busca consuelo en ella, Bouvard y Pécuchet se ven abrumados por ella. Incluso donde no hay lectura, hay narrativas imaginadas y recontadas. En *Salammbô* (1862) la circulación del dogma, de la superstición y de los rumores son centrales para el desarrollo de la trama; y en “Un corazón simple”, el primero de los *Trois Contes* (*Tres Cuentos*, 1877), la analfabeta Félicité intenta reconstruir la historia de vida de su sobrino en el mar a través de vaga información de segunda mano. Pero es, en parte, porque los personajes de Flaubert también son generalmente lectores que él es capaz de establecer tanto una estrecha relación como una distancia irónica vis a vis con sus modelos literarios. A lo largo de su obra, hay una cuidadosa “desescritura”⁴ de sus predecesores (siendo el más obvio, pero en ningún caso el único, Balzac), incluso cuando sus temas son asimilados. Así, en *L'Éducation sentimentale* (*La educación sentimental*, 1869), Frédéric es aconsejado por su amigo Deslauriers a que siga el ejemplo de Rastignac en *La Comédie humaine* (*La Comedia Humana*) de Honoré de Balzac, y gran parte del subsecuente relato es un desentrañamiento de la trama balzaquiana central.

La experimentación estilística es evidente desde el principio con Flaubert. Desde mediados de los 30 produce cuentos fantásticos, de misterio, obras filosóficas y autobiográficas, narrativas históricas y realistas, obras de teatro, fisiologías y esbozos críticos. Mientras algunos de los sellos de su estilo posterior están inequívocamente presentes en estas obras juveniles –la disposición ternaria de las oraciones, la manipulación inusual de las conjunciones y el uso de lo que Marcel Proust definiría como “el eterno imperfecto de Flaubert”⁵– la lista de sus primeros temas es muy la de un joven romántico que adopta una postura apocalíptica ante la vida. Sin embargo, también hay una insistencia temprana en la incapacidad del lenguaje para expresar el todo el espectro de las emociones humanas, un tema al que regresará de manera autorreflexiva a lo largo de sus obras de mayor madurez.

⁴ “Unwriting”, en el original [N. de los T.].

⁵ Marcel Proust, “À propos du style de Flaubert”. En *La Nouvelle Revue française*. 1 de Enero de 1920, 72–90.



Cuando Flaubert escribe sus tempranas novelas en primera persona, *Mémoires d'un fou* (*Memorias de un loco*, 1839) y *Novembre* (*Noviembre*, 1842), inaugura su experimentación de toda la vida con el punto de vista y la representación de la subjetividad. No obstante, es con la primera *Educación sentimental* (esta novela de 1845 tiene el título y algunos temas en común con la obra de 1869, pero es en lo demás un texto totalmente diferente) que Flaubert expone su manifiesto artístico por primera vez. Escrita durante el periodo en el que Flaubert sufrió el primero de una serie de ataques epilépticos que se repitieron a lo largo de su vida, la novela alterna su atención entre dos héroes. En las últimas etapas, se centra en el personaje de Jules, un escritor que está desarrollando su visión sobre el arte. Este se convierte en el propio retrato del artista adolescente de Flaubert, mientras que establece formalmente las reglas de su enfoque, insistiendo en la necesidad de un estilo impersonal y desapegado, en el cual la visión original se alcanza más a través de una sostenida contemplación que por inspiración artificial. Por sobre todo, decide Jules, el mundo no debería ser visto restrictivamente en términos de sus propios sentimientos, sino que filtrado a través de una comprensión de puntos de vista que puedan ser radicalmente opuestos al suyo. Este precepto se repetirá muchas veces en la correspondencia de Flaubert, y en ninguna parte se expresa con más vehemencia que en sus intercambios con George Sand desde mediados de la década de 1860 en adelante: “Un novelista *no tiene el derecho de expresar su opinión sobre nada*”, escribe el 5 de diciembre de 1866 (el énfasis es de Flaubert). “¿Acaso el buen Señor ha dado alguna vez su opinión sobre algo?... el primer transeúnte es más interesante que el Sr. G. Flaubert, porque él es más *general*, y por consecuencia más típico.”

Aunque Flaubert haya establecido sus principios escriturales de toda la vida a los veinticuatro años, permaneció inédito –por decisión propia– por otros once años. Durante este periodo escribió la primera versión de *La Tentation de Saint Antoine* (*La tentación de San Antonio*), completada en 1849 y luego reelaborada dos veces más en el transcurso de su vida. A pesar de sus principios recién formulados, Flaubert se mantuvo demasiado cerca de su tema, y la obra, que está predominantemente en estilo dramático más que narrativo, dio rienda suelta a sus excesivas tendencias líricas. Según su amigo Maxime Du Camp, Flaubert les leyó la obra en voz alta a él y a Louis Bouilhet en un periodo de cuatro días en 1849, y se sintió devastado cuando le aconsejaron que la tirara al fuego y comenzara de nuevo con un



tema más pedestre. Pero Flaubert reflexionó productivamente desde su decepción, y en el transcurso de los siguientes dieciocho meses, mientras viajaba por Egipto y el Medio Oriente, consideró una variedad de nuevos temas, eventualmente eligiendo una historia de adulterio en provincias. Cuando finalmente irrumpe en la escena literaria con la publicación por entregas de *Madame Bovary* en los últimos meses de 1856, había creado un tipo de ficción radicalmente diferente, que tomaba el marco imperante del realismo y lo ponía patas arriba.

Con sus intrincadas capas de significado y sus sutiles e interminables cambios de punto de vista narrativo, *Madame Bovary* es un extraordinario logro escritural que desafía la banalidad y el deprimente provincianismo de su tema. Charles Baudelaire, contemporáneo a Flaubert, fue el primero en expresar esto cuando, en una reseña de *Madame Bovary*, afirmó que el novelista había tomado deliberadamente el agotado género realista, que había caído tanto desde su apogeo balzaquiano, y había elaborado a partir de este improbable modelo una obra de sublime belleza. *Madame Bovary*, decía Baudelaire, era, como todas las grandes obras de arte, una apuesta, y Flaubert la había ganado con creces por su uso de la ironía y la magnificencia de su estilo literario⁶. Los comentarios de Baudelaire se acercan mucho a la propia visión que Flaubert tenía de lo que estaba haciendo. “Se me considera encaprichado con la realidad, cuando en realidad la desprecio. Es por odio al realismo por lo que he emprendido esta novela”, escribe a la sra. Roger des Genettes el 30 de octubre de 1856. A lo largo de su correspondencia, enfatizará repetidamente en esta búsqueda de la belleza en y a través del material más poco prometedor, sin brillo y “poco heroico”.

Podríamos considerar que una de las claves de Flaubert es este paso del tema al estilo, con la tensión expresiva que de ello se deriva. Al igual que Baudelaire, creía que los peores temas, bien tratados, podían ser radicalmente transformados. Sin embargo, el acto de transformación estética necesita el material poco prometedor para empezar, ya que no hay motivos para que el alquimista convierta el oro en oro. Al igual que Baudelaire, toma el tedio [*ennui*] o las realidades miserables⁷ de la vida en la ciudad como punto de partida para la

⁶ ‘*Madame Bovary* par Gustave Flaubert’, en *L’Artiste*, 18 de Octubre de 1857, en línea en www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm. Traducido en Paul de Man, ed., *Madame Bovary* (Nueva York: Norton, 1965), pp. 336–43.

⁷ “Squalid”, en el original, que también acepta las acepciones de “asqueroso” y “vil”, que son válidas para este contexto [N. de los T.].



poesía, también Flaubert toma las cualidades aparentemente poco dramáticas de la existencia ordinaria como plataforma para la prosa. Tal como en Baudelaire, la belleza no es una propiedad intrínseca de las cosas, sino una función del contexto y la perspectiva. Se crea, es artificial, requiere de una proeza estética y de combinaciones sutiles. Una obra de arte exitosa debe ser el producto de la paciencia y la persistencia más que de la inspiración (una noción de la que ambos escritores se esforzaron por distanciarse). “No hay temas bellos ni feos”, escribe Flaubert el 16 de enero de 1852, “siendo el estilo en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas”. Así, en la mayoría de sus escritos el material de Flaubert es el de la monótona mediocridad, la insulsez de lo cotidiano, las banalidades que se filtran en nuestro lenguaje, el fracaso del heroísmo, los falsos ideales y la estupidez de la vida moderna. *Salammbô*, la novela sobre la antigua Cartago, puede parecer inicialmente una excepción por, por ejemplo, sus relucientes y suntuosas descripciones del atuendo de la heroína o del templo de Tanit. Pero basta con rasgar la superficie para encontrar, aquí como en otras partes, el cúmulo familiar de la irresponsabilidad humana y el mismo sentido de lo absurdo de la condición humana. El arte, para Flaubert, es también una postura contra el sombrío reconocimiento de que la realidad no está a la altura de nuestros sueños y aspiraciones. Es el último refugio, pero también la última apuesta. Al escribir su última novela, *Bouvard et Pécuchet* (*Bouvard y Pécuchet*, inconclusa cuando muere de una hemorragia cerebral en 1880), Flaubert siente que él mismo se ahoga en la absoluta futilidad de esta historia sobre dos empleados que recorren toda la gama del conocimiento humano y no logran dominar nada. “Su estupidez es la mía, y me estoy muriendo de ella”, escribe a la sra. Roger des Genettes el 15 de abril de 1875. Sin embargo, *Bouvard y Pécuchet* es, como todos los textos de Flaubert a su manera, una exploración de los límites, un intento de someter la forma de la novela a condiciones extremas para encontrar sus puntos de tensión.

Puede parecer extraño que un novelista tan ampliamente venerado –tanto por los profesionales (en un célebre artículo Henry James llamó a Flaubert “el novelista de los novelistas”)⁸ como por generaciones de entusiastas lectores– tenga, a primera vista, muy poco que ofrecer en términos de una visión positiva del mundo o de los matices más sutiles

⁸ Henry James, ‘Gustave Flaubert’ (1914), en *Literary Criticism: French Writers: Other European Writers* (Cambridge University Press, 1984), pp. 314–46 (329).



del comportamiento humano. Flaubert pareciera estar en el extremo opuesto de una escritora como Jane Austen, cuya delicada y sutil indagación de los motivos humanos, sin embargo, influyó en su propio enfoque, y cuyo uso del estilo indirecto libre fue un claro precursor de sus propios experimentos con la misma técnica⁹. Sin embargo, una parte crucial de la modernidad de Flaubert es que encuentra sus verdaderos temas en la deriva, la mediocridad, el fracaso y la estupidez, y en este sentido sus personajes (sobre todo los caricaturescos copistas de su última novela) anticipan las incompletas figuras sin rostro que luego encontramos en, por ejemplo, Franz Kafka o Samuel Beckett. “Flaubert descubrió la estupidez. Me atrevo a decir que es el mayor descubrimiento de un siglo tan orgulloso de su pensamiento científico”, dice Kundera, de forma un tanto provocativa¹⁰. La verdad es que las novelas de Flaubert necesitaban la estupidez para funcionar correctamente, así como necesitaban el autoengaño y la debilidad, precisamente porque articulan en casi cada página la riqueza y la complejidad que se encuentra en esos mismos estados que pudieran parecer un muy poco prometedor material literario. Uno de sus muchos logros fue el haber encontrado la grandeza trágica en la ingenuidad de, por ejemplo, un personaje como Félicité en “Un corazón simple”. Aunque su lenguaje como novelista podría considerarse intransigentemente intelectual, es en este aspecto crucial un maestro de lo común. Argumentar, como hizo Henry James, que personajes como Emma Bovary y Frédéric Moreau eran la prueba de un fracaso imaginativo del novelista, es no entender nada. El arte de Flaubert opera con conocimiento de causa en ese espacio del aburrimiento y la mediocridad, abriéndolo para encontrar sus insospechadas resonancias. El novelista británico contemporáneo Nick Hornby escribió en una ocasión que lo que siempre había amado de la ficción era “su capacidad de ser inteligente con respecto a personas que no lo son, o que al menos no tienen necesariamente los recursos para describir sus propios estados emocionales”¹¹. Esto es exactamente lo que Flaubert hace con muchos de sus personajes. Emma Bovary nos fascina porque, aunque puede ser, en palabras del narrador, “de un temperamento más sentimental que artístico” (*Madame Bovary*, parte I, cap. 6), su mundo de

⁹ Paralelos útiles con *Emma* de Jane Austen son postulados por Alison Finch, ‘The Stylistic Achievements of Flaubert’s Fiction’, en *The Cambridge Companion to Flaubert*, ed. Unwin, pp. 145–64 (147–8).

¹⁰ Kundera, *The Art of the Novel*, p. 162.

¹¹ Nick Hornby, *The Complete Polysyllabic Spree* (Londres: Penguin, 2006), pp. 161–2.



estúpido autoengaño se articula con una empatía afinada y delicada. Son los jueces irónicos y autocomplacientes –como su amante Rodolphe– los que son irónicamente juzgados al final. Como lectores, también nos vemos arrastrados a esta trampa del juicio, solo para darnos cuenta de que el humilde mundo de Emma, alimentado con el equivalente al *chick lit*¹² del siglo XIX, es asombrosamente rico e intenso. Cuando Rodolphe empieza a cansarse de Emma, viéndola erróneamente como a cualquier otra amante, el narrador interviene (algunos dirían que desafiando el precepto de impersonalidad de Flaubert) recordándonos que el lenguaje humano es un instrumento muy poco preciso cuando se trata de expresar la individualidad de las emociones, “como si la plenitud del alma no se desbordara a veces a través de las metáforas más vacías, pues nadie puede dar nunca la exacta medida de sus necesidades, ni de sus ideas, ni de sus dolores, ya que la palabra humana es como un caldero cascado en el que tocamos melodías para que bailen los osos, cuando querríamos conmovier a las estrellas” (*Madame Bovary*, parte II, cap. 12¹³). Y mediante el uso del estilo indirecto libre, al que volveré más adelante en este ensayo, Flaubert es capaz no solo de sondear los sentimientos e impresiones de su heroína, sino también de expresarlos de forma que el lector pueda compartirlos y comprenderlos. El novelista y premio Nobel Orhan Pamuk destaca este aspecto de la obra de Flaubert como uno de sus mayores logros: “Se trata de un escritor que podía identificarse tan profundamente con sus protagonistas que podía sentir en su propio corazón las miserias y dificultades de una mujer casada en apuros, *Madame Bovary*, y transmitir ese dilema a los lectores en un lenguaje claro”¹⁴. Es el mismo tipo de empatía y visión transformadora que permite a Flaubert, al final de *La educación sentimental*, crear una escena de amor extraordinariamente intensa y conmovedora a partir de los más áridos lugares comunes dichos por Frédéric y Madame Arnoux, cuando intentan ficcionalizar y legitimar su propia historia; y otra vez al final de “Un corazón simple”, cuando la ilusa Félicité alcanza la plenitud mística a través de su relación con un loro disecado. Siempre hay ironía en tales

¹² Término que se usaba ampliamente en los 90 y 2000 para referirse a la literatura romántica que apuntaba a un público femenino joven [N. de los T.]

¹³ Todas las citas de *Madame Bovary* están tomadas de la traducción de Mauro Armiño.

¹⁴ Orhan Pamuk, ‘Monsieur Flaubert, c’est moi’, clase dada en la Universidad de Rouen, 17 de marzo de 2009, http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_anglais.php.



apoteosis, por supuesto; pero como Flaubert observó notablemente el 9 de octubre de 1852, “la ironía no quita nada al patetismo; al contrario, lo incrementa”.

¿Cómo funciona la ironía de Flaubert? Aunque hay obviamente, como en el caso de la opinión despectiva de Rodolphe sobre los clichés de Emma, algunas intervenciones directas de un narrador que ofrece un juicio o socava el punto de vista de un personaje, también pueden ser señales que halagan para engañar. El punto de vista cambia constantemente, y en el curso de sus sutiles transiciones, la narrativa flaubertiana reúne perspectivas que de otro modo podrían parecer irreconciliables. La principal de las ironías flaubertianas es que no sabemos con precisión quién está ironizando sobre quién, incluso cuando puede parecer terrible y traicioneramente claro. El lector no tiene una perspectiva única desde la que evaluar a los personajes o los acontecimientos, por lo que se debate entre las complejidades de su representación. El arte, escribió Flaubert a Louise Colet el 8 de octubre de 1852, debe practicarse desde la perspectiva de una “broma cósmica”, una afirmación que enfureció a críticos como Jonathan Culler, cuyo provocador y animado debate sobre Flaubert destaca el misantrópico deseo del escritor de desestabilizar a su lector dándole la ilusión de coherencia mientras que al mismo tiempo socava los preceptos realistas en los que se basa su obra. De hecho, el punto de vista de Flaubert es uno epistemológico: parte de la creencia de que no puede haber un único punto de vista sobre la verdad, la que solo puede buscarse abarcando el mayor número posible de posiciones diferentes. La notoria “indecidibilidad” del texto flaubertiano es el resultado lógico de esta posición, en la que deben coexistir numerosas lecturas posibles.

Así, mientras que el narrador balzaquiano parece intervenir directamente, contando al lector lo que es necesario para la comprensión de la historia (de ahí el sello “Voici pourquoi” cuando Balzac cambia a la analepsis), Flaubert opera de forma encubierta. El comentario irónico está implícito en lugar de ofrecerse directamente, y suele ser el resultado de la forma en que una frase o una oración funciona en su contexto. Las novelas de Flaubert están llenas de pequeñas frases anodinas que, por sí solas, parecen transmitir algo totalmente trivial. Sin embargo, en su contexto, asumen una resonancia y un poder que pueden estar fuera de toda proporción con su baja condición. Cuando en el primer capítulo de *La educación sentimental* leemos “Leurs yeux se rencontre`rent” (“Sus ojos se encontraron”) en



el momento en que Madame Arnoux se encuentra con la mirada de Frédéric por primera vez, estas pocas palabras podrían parecernos de poca importancia y, en cualquier caso, desaparecen rápidamente en el continuo de la narración. Después de todo, se trata de una escena de encuentro, y las palabras podrían parecer totalmente convencionales para ese propósito. Pero, precisamente, ese es el punto. La historia es una parodia de ese momento convencional de reconocimiento en el que dos desconocidos se asoman a la ventana del alma del otro y se enamoran. Irónicamente, eso es precisamente lo que no ocurre aquí. A pesar de los repetidos intentos de Frédéric de interpretar esta relación como una aventura romántica y apasionada, el amorío es un asunto desgastado y sin pasión, plagado de errores, reconocimientos equivocados, vacilaciones, incertidumbres y traiciones. La pequeña frase de Flaubert nos dice todo lo que necesitamos saber –que esto se trata de una “desescritura”¹⁵ de la historia de amor tradicional–, pero una de las ironías adicionales sobre ella es que solo podemos entender su función cuando conocemos el contexto completo y podemos volver a releer la sutil explotación de Flaubert del tópico. Flaubert opera a menudo desplazando los significados de su texto fuera de los focos hacia estos pequeños callejones laterales, en los que la colocación y el momento son muy importantes. Para el entusiasta de Flaubert, la magia de su estilo está aquí, y anuncia algo nuevo en la literatura.

La ironía delicada y discreta de Theodor Fontane en novelas como *Effi Briest* (1894) retoma directamente donde Flaubert la dejó, haciendo que las palabras signifiquen mucho más de lo que parecen decir. Con el tiempo, la literatura se llenará de creativas adaptaciones del modelo flaubertiano. Quizás incluso la indiferencia de Kafka, por ejemplo, en la primera frase de *Die Verwandlung* (*La Metamorfosis*, “Cuando Gergorio Samsa despertó una mañana de un sueño intranquilo, se encontró en su cama transformado en un insecto gigantesco”) que produce tanto impacto con tan poco, no hubiera sido posible sin Flaubert. Si Flaubert mantiene las estrategias clásicas de sus predecesores, también transforma su ‘estilo’ en algo bastante diferente. ‘Las oraciones en un libro’, le declara a Louise Colet el 7 de abril de 1854, ‘deben temblar como hojas en un bosque, cada una de ellas diferentes en su similitud’. Los distintos elementos del mecanismo son ordenados para funcionar juntos, a veces en

¹⁵ Traducción literal de “unwriting” usado por el autor [N. de los T.].



contrapunto como en la feria agrícola en *Madame Bovary* (parte II, cap. 8), donde dos discursos tópicos, el del subprefecto dirigiéndose al público y el de Rodolphe intentando seducir a Emma, se entremezclan con un devastador efecto irónico. Las combinaciones, en Flaubert, dan el máximo impacto a la más ínfima oración o palabra, o finalmente incluso a los espacios vacíos entre oraciones (fue Proust quien, citando el espacio entre los dos capítulos finales de *La educación sentimental*, alabó los espacios en la prosa de Flaubert como uno de sus grandes logros). Aunque Flaubert es visto frecuentemente como el sumo sacerdote de la *mot juste* –y es verdad que la elección correcta de palabras era crucial para él–, no es menos cierto que el orden de las mismas palabras, al desencadenar esos intrincados y delicados motivos irónicos que impulsan la historia, es sumamente importante. No es sorprendente que Flaubert haya ejercido una influencia tan determinante en James Joyce quien, de una forma muy flaubertiana, afirmó que: “Ya tengo las palabras. Lo que estoy buscando es el orden perfecto de las palabras en la oración”¹⁶.

Flaubert es también muy efectivo en la oración que resume o concluye un relato completo, o una sección de este. A veces, en el caso de los finales, esto crea un puzle hermenéutico. El final de *Salammbô* invita a una relectura y reinterpretación de la historia ofreciendo lo que parece una explicación desconcertantemente reductiva de la muerte de la heroína: “Así murió la hija de Hamilcar, por haber tocado el velo de Tanit”. Al final de *La educación sentimental*, Frédéric y Deslauriers evocan una vergonzosa escena en un burdel que había sido presentado primero analépticamente en el segundo capítulo de la historia. Concluyen que fue “la mejor aventura que tuvimos” y así aparentemente invitan la comparación entre esta escena recordada que no tiene ninguna importancia en la trama, y las historias de vida que han ocurrido en el intertanto. Al final de “La leyenda de San Julián el Hospitalario”, el segundo de los *Tres Cuentos*, el narrador ofrece un alegre metacomentario sobre su historia: “Y esa es la historia de San Julián el Hospitalario, más o menos como se encuentra en un vitral de una iglesia en mi región de origen”. Pero en Flaubert esa frase intrascendente es cualquier cosa menos eso. Es un agudo recordatorio del proceso ficcional en sí, de hecho, del efecto distorsionante que las ficciones tienen en las vidas de los mismos

¹⁶ Orhan Pamuk, ‘Monsieur Flaubert, c’est moi’, clase dada en la Universidad de Rouen, 17 de Marzo de 2009, http://flaubert.univ-rouen.fr/etudes/pamuk_anglais.php.



protagonistas de la ficción. Es un recordatorio, también, de que las historias pueden ser construidas de muchas maneras distintas, y que la historia real es aquella abierta y multifacética sobre la que reflexiona el comentario final. Pero en Flaubert se pueden encontrar frases concluyentes en cualquier lugar donde una transición es necesaria, y su impacto está frecuentemente en proporción inversa a su simpleza. Cuando Emma Bovary baila con el vizconde en el salón de Vaubyessard, el episodio es narrado en unas pocas frases breves y sin aliento. Entonces, de repente, el baile se acaba y el Vizconde la lleva de vuelta a su asiento, donde se cubre los ojos por un momento. En el siguiente párrafo, de tres líneas, ella levanta la vista nuevamente para ver a una mujer al frente ser solicitada por tres hombres para bailar, y leemos: “Elegió al vizconde, y el violín volvió a empezar” (*Madame Bovary*, parte I, cap. 8). Con esta oración silenciosamente destructora, Flaubert marca una importante transición en la narración, solo que si parpadeamos nos la perdemos. Mientras el violín inicia un nuevo baile –otra historia posible con otros participantes– Emma se queda sola con sus sueños y remordimientos. Esa pequeña oración trae consigo un *pathos* de fondo, precisamente porque se dice tan poco. Al mismo tiempo, también exhibe –tan discreta y silenciosamente– su propia función narrativa ya que, performativamente, hace avanzar la historia al ritmo de los mismos bailes. La habilidad de Flaubert para dar a las más pequeñas partes constituyentes de su prosa tanta riqueza de significado, incluso de *pathos*, también se puede ejemplificar en otra frase de transición, la que ocurre luego del último encuentro entre Frédéric y Madame Arnoux en el penúltimo capítulo de *La educación sentimental*. Mientras Madame Arnoux sale a la calle y llama a un coche que pasa y luego desaparece, leemos simplemente: “Y eso fue todo”. El metacomentario, en esta instancia, funciona como la marca en un cuento infantil, en que este es ‘el fin’ –excepto que este no es ningún final de cuento de hadas, y de hecho tampoco es el final; es, en cambio, el momento del absoluto vacío contra el que todo el relato ha combatido pero sobrevivido. Este pequeño párrafo de una frase permite que la relación amorosa se desvanezca suavemente fuera de vista, a la vez que parece protestar contra su propia necesidad.

Junto con la habilidad de Flaubert para extraer significados inesperados de los comentarios más simples e incluso los más triviales, desarrolla una serie de técnicas que ponen en relieve la misma palabra o destacan una cualidad particular de una escena. En su



artículo sobre el estilo de Flaubert, Proust afirmó que la aproximación tan idiosincrática de Flaubert a la gramática había renovado nuestra manera de ver el mundo tanto como las categorías de Kant. Cualquier escolar puede, según Proust, encontrar errores e inconsistencias en el estilo de Flaubert, pero el punto es que estos son intencionales. Proust está respondiendo en la *Nouvelle Revue Française* en enero de 1920 a un artículo escrito en el mismo periódico el noviembre anterior por Albert Thibaudet, quien controversialmente había planteado que Flaubert no era un autor naturalmente talentoso, y que había dominado su estilo solo con gran dificultad. Mientras que ambos comentaristas se concentran en los ritmos inusuales de la prosa flaubertiana –su uso de las comas, la posición extraña de preposiciones y pronombres, el uso del gerundio, el cambio de tiempos, etc.–, para Proust estas particularidades del estilo, tan reconocibles, eran refinadas metódicamente por Flaubert a lo largo de muchos años como una forma de expresar una visión de mundo particular. Y frecuentemente, para lectores de Flaubert, es una visión que puede, tan solo por medios sintácticos, congelar un momento en su extrañeza o quizás su irrealidad. En el segundo capítulo de *Salammbô*, mientras los bárbaros de alejan de Cartago, se encuentran con una fila de leones crucificados. Al principio los divierte, luego se sorprenden. Leemos: “Los bárbaros, dejando de reír, cayeron en un largo asombro” (“Les Barbares, cessant de rire, tombèrent dans un long étonnement”). La cercanía de un gerundio (‘cessant’) y un pretérito indefinido (‘tombèrent’) sugiere una duda momentánea y luego un rápido cambio en la atmósfera. Pero la inserción de ese adjetivo ‘largo’ (Flaubert pudo simplemente haber escrito ‘tombèrent dans l’étonnement’, con el artículo definido proporcionando precisión y familiaridad) cambia el aspecto entero de la oración. El momento es sostenido, y el asombro de los bárbaros resulta en un estado continuo, extrañamente particular, pero un poco irreal. Un pequeño ajuste sintáctico ha alterado completamente la manera en la que nos llega la imagen. Este es el tipo de efecto que encontramos una y otra vez en Flaubert mientras silenciosamente erosiona los cimientos realistas del relato. Esto se consigue normalmente por algo tan simple como poniendo un adverbio al final de una oración o, incluso, como en el cuento “Herodías”, el tercero de los *Tres Cuentos*, al final de la historia misma. Contradiendo todas las reglas de la gramática, Flaubert nos entrega esta imagen final, mientras tres hombres se llevan la cabeza de Juan Bautista: “Comme elle était très lourde, ils la portèrent alternativement”. Las



traducciones al inglés (y en español) naturalmente evitan poner un adverbio al final (“alternativamente”), y proponen algo así como “Como era muy pesada, la llevaron turnándose”. Pero el adverbio, en francés, es precisamente el punto, no solo porque refuerza la sensación de peso y esfuerzo, sino también porque se toma la oración en la mitad luego del verbo final en pretérito indefinido, con esta visión de la cabeza cortada siendo pasada entre los hombres. Tal como James Joyce haría más tarde, Flaubert rompe con los patrones sintácticos normales y deliberadamente destaca palabras como estas. No por nada han sido tan destacadas las similitudes entre los dos novelistas en la literatura crítica. Como Hugh Kenner escribió en su fundamental estudio: “Si queremos ver en inglés algo que se asemeje [a las estrategias de Flaubert], no hay más que consultar el *Ulises*.”¹⁷

Por sobre todo, hay una técnica con la que se ha asociado indeleblemente el nombre de Flaubert: el estilo indirecto libre. Aunque Johann Wolfgang von Goethe y Jane Austen, entre otros, habían experimentado con esta forma antes que él, Flaubert le da una nueva resonancia, borrando el límite entre el discurso de los personajes y el de la misma narración. Pero ¿qué es el estilo indirecto libre? En su forma más simple, es una versión del estilo indirecto en el que el verbo declarativo –‘él dijo’, ‘ella exclamó’, ‘ellos respondieron’– y su pronombre son omitidos, siendo la frase dicha directamente. En el discurso directo se leen cosas como: “Ella dijo: ‘La Marquesa se está yendo’”; en discurso indirecto esto da: “Ella dijo que la Marquesa se estaba yendo” y en el estilo indirecto libre, simplemente: “La Marquesa se estaba yendo”. Tanto en las formas indirectas como indirectas libres, se cambia el tiempo desde el presente al imperfecto. Para tomar un ejemplo de *Madame Bovary*, cuando Léon va a visitar a Emma a su habitación en el hotel de Rouen después de la ópera (*Madame Bovary*, parte III, cap. 1), algunos comentarios son intercambiados en discurso directo, y luego, cuando Emma se queja de que Léon no entiende las cosas desde el punto de vista de una mujer, leemos su respuesta (mis cursivas muestran el estilo indirecto libre): “*Mais les hommes avaient aussi leurs chagrins*, et la conversation s’engagea par quelques réflexions philosophiques” (“*Pero también los hombres tenían sus preocupaciones*, y entonces entablaron una conversación con algunas reflexiones filosóficas”). El discurso directo

¹⁷ Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians* (Normal, IL: Dalkey Archive Press, 2005), p. 30.



equivalente a la réplica de Léon sería la declaración: “Pero los hombres también tienen sus preocupaciones”, quizás incluso con un signo de exclamación para señalar una leve protesta. Ahora bien, cuando Flaubert marca frases que obviamente tienen un equivalente oral, como aquí, el proceso es sencillo. Sin embargo, como usa la técnica abundantemente para indicar monólogos internos y reflexiones, además de insertarla en el flujo de la narración (donde el tiempo principal es también el imperfecto), la consecuencia es que resulta muy difícil determinar si es que una oración es en estilo indirecto libre o parte de un discurso narrativo más general. En el primer capítulo de *La educación sentimental* leemos, mientras Frédéric contempla a Madame Arnoux: “Contemplaba su cesto de costura, embelesado, como una cosa extraordinaria. ¿Cuáles eran su nombre, su casa, su vida, su pasado? Deseaba conocer los muebles de su habitación, todos los vestidos que había llevado, la gente que frecuentaba; y el deseo de la posesión física desaparecía incluso bajo otro más profundo”. Aquí, las preguntas de la segunda oración revelan que por lo menos parte del pasaje está en estilo indirecto libre, posiblemente una trasposición directa de las preguntas propias de Frédéric sobre Madame Arnoux. Pero ¿qué pasa con lo que sigue? ¿son estas frases declarativas de un narrador privilegiado, o un eco de lo que Frédéric se dice a sí mismo? ¿o ambas? Lo único que es seguro es que los pensamientos del personaje flaubertiano, cuando son emitidos en estilo indirecto libre, adquieren una cualidad de ‘corriente de la consciencia’ que los entremezcla con la historia en curso. De este modo, Flaubert diluye los límites de la subjetividad, y la consciencia del personaje se derrama lentamente sobre el relato mismo. En el caso de un personaje como Emma Bovary, esto también ensancha el enfoque y generaliza su condición. La infelicidad de Emma es hábilmente articulada para ella por el novelista, dándole una suerte de legitimidad, como un día cuando pasa al frente de su antiguo convento y es llevada a una desesperada reflexión sobre la vida humana: “nada valía el esfuerzo de una búsqueda; ¡todo mentía! Cada sonrisa ocultaba un bostezo de aburrimiento, cada alegría una maldición, todo placer su hastío, y los mejores besos no dejaban en los labios más que un irrealizable anhelo de una voluptuosidad más alta” (*Madame Bovary*, parte III, cap. 6).

Tanto con Emma como con Frédéric el novelista pareciera estar habitualmente acechando en el fondo, incitando o embelesando el lenguaje de su personaje y transformándolo en algo más refinado y más literario. Mientras Proust sostenía que el



lenguaje de las novelas de Flaubert a veces se volvía tan ordinario que realmente pudo haber sido el lenguaje de los personajes, uno solo debe comparar el uso del indirecto libre de Flaubert al de Émile Zola para ver cuál es la diferencia. Como muestra Brian Nelson en su ensayo sobre Zola en este volumen, en una novela como *L'assommoir* (*La taberna*, 1887), el lenguaje de Zola es el idioma popular de la gente, y casi toda la historia es narrada como a través de su discurso. En Zola deliberadamente no hay un intento de trasponer el lenguaje de la calle en el lenguaje literario, pero con Flaubert es completamente otro el proceso. Cuando leemos, al principio del matrimonio de Emma, mientras reflexiona que podría tener confidencias con alguien, “Pero ¿cómo explicar un vago malestar que cambia de aspecto como las nubes, que se arremolina como el viento?” (*Madame Bovary*, parte I, cap. 7), sin duda estamos siendo confrontados con los pensamientos propios de Emma y su propio dolor, pero están expresados en un lenguaje que es conscientemente ‘literario’ (aunque puede ser también una reflexión irónica de algunas de las cosas que lee). Una visión simplista del progreso del estilo indirecto libre podría concluir que los experimentos de Flaubert con él son aún tímidos, puesto que se atañe a una noción clásica de estilo literario que será desechada por Zola, que lleva el experimento aun más allá. Pero el objetivo de Flaubert es, precisamente, crear una fusión de puntos de vista, un estilo en el que nunca sabemos plenamente de quién es el discurso. Esto es lo que le permite a Flaubert estar a la vez dentro y fuera de la acción de sus historias. Como lo pone en su memorable dictamen escrito el 9 de diciembre de 1852: “El artista en su trabajo debe ser como Dios en el universo, presente en todas partes, pero visible en ninguna”. El estilo indirecto libre permite a Flaubert lograr semejante combinación de presencia y ausencia.

Otro efecto del uso de Flaubert del estilo indirecto libre es el de producir una relación fascinantemente expresiva entre el tiempo imperfecto (el tiempo de la continuidad, hábito o estado) y el pretérito indefinido. En inglés, esta distinción puede ser difícil de hacer, ya que el imperfecto, o pasado continuo, y el pretérito, o pasado simple, frecuentemente son comunicados por la misma forma. De manera que, en inglés, ‘she understood’¹⁸ se puede referir a un singular acto de comprensión o a un estado cognitivo general; pero en francés,

¹⁸ Como el ejemplo se pierde en la traducción al español, optamos por el original en inglés, donde se aprecia la distinción que propone el autor [N. de los T.].



hay un mundo de diferencia entre ‘elle comprit’ y ‘elle comprenait’. Siendo este el caso, cuando Flaubert introduce el tiempo pretérito indefinido en medio o después de una serie de imperfectos, uno puede pensar que es una señal muy clara de que estamos de vuelta en los eventos del relato. Lo que ocurre, sin embargo, es un proceso de contaminación narrativa, ya que la focalización a través del personaje, establecida por el estilo indirecto libre, es mantenida incluso cuando los tiempos y el discurso han cambiado. Esta es otra forma más en la que la subjetividad del personaje se derrama sobre el relato. Pero tomemos un vistazo al efecto en general de estos sutiles procesos en un pasaje de las etapas tempranas de *Madame Bovary* (parte I, cap. 7), donde Emma se ha vuelto cada vez más consciente de las limitaciones de su marido:

La conversación de Charles era vulgar como una acera de calle [*était plate comme un trottoir de rue*], y las ideas más manidas de los demás desfilaban [y *défilaient*] por ella con su ropaje ordinario, sin despertar emoción ni hacer reír o soñar. Cuando vivía en Ruán, decía, nunca había sentido curiosidad por ir a ver en el teatro a los actores de París. No sabía ni nadar, ni manejar el florete, ni tirar con pistola [il ne *savait* ni nager, ni faire les armes, ni tirer le pistolet], y un día no pudo [il ne *put*] explicarle un término de equitación que ella había encontrado en una novela.

El pasaje es completamente focalizado a través de Emma, pese a la inclusión de estilo indirecto de Charles en la segunda oración, y a pesar del cambio al pretérito imperfecto en el tercero. La primera oración parece mostrar los pensamientos propios de Emma sobre Charles en estilo indirecto libre, porque el tono es suyo, y su exasperación es expresada tanto por el símil de la acera de la calle como por la triple enumeración de las emociones que su conversación no logra producir. Sin embargo la oración es equilibrada, rítmica, finamente forjada y parece que el lenguaje del escritor da precisión a los pensamientos del personaje, otorgando así legitimidad a su frustración. Pero su estado de ánimo parece transformarse en indignación en la segunda oración, cuando nos enteramos por el mismo Charles de que nunca fue al teatro en Rouen (el continuo ‘disait-il’ adquiere una fuerza casi acusatoria en francés, tal vez porque sugiere una respuesta habitual a las preguntas insistentes de Emma).



Y en la oración final, si bien parece que el estilo indirecto continúa, (Charles le está diciendo a Emma que no puede nadar, usar armas o disparar), la focalización de la narración sigue con la misma Emma, y este estilo indirecto libre puede también ser visto como una trasposición de sus propios pensamientos (‘¡No puede ni nadar, usar armas o disparar!’), con el “ni... ni” (‘ni... ni... ni...en francés, haciéndolo aún más fuerte¹⁹) reforzando su sentido de indignación. Y entonces, al final del pasaje llega el último, devastador, ‘il ne put ...lui expliquer un terme d’équitation’ –el evento que condena y degrada a Charles definitivamente ante los ojos de Emma. Mientras que es el narrador quien propone el evento y ordena sus ironías (Rodolphe ciertamente sabrá toda la terminología de equitación que le pidan), se nos hace sentir el evento desde el punto de vista de Emma. Mientras vemos sus aspiraciones románticas irónicamente, Flaubert también nos hace empatizar con Emma en su desesperación. El estilo indirecto libre, cuidadosamente insertado en la narración, permite este doble enfoque; y el cambio de tiempos, lejos de dibujar una línea entre las percepciones de un personaje y los eventos del relato, hace a una fundirse con el otro.

“Sin Flaubert”, escribió Vladimir Nabokov, “no hubiera habido un Marcel Proust en Francia ni un James Joyce en Irlanda”²⁰. Resulta tentador ver aquí una simple progresión narrativa –aunque es difícil imaginar que Proust y Joyce se hubieran quedado cortos de palabras de no haber existido Flaubert. Sin embargo, no hay duda de que el legado de Flaubert ha sido gigante. Prácticamente todos los cultivadores del género se han mirado hacia él en busca de inspiración y comprensión, y la admiración que provoca en autores modernos muy diversos, como Julian Barnes u Orhan Pamuk, es prueba que su legado está vivo y vigente. Esto no es solo por su extraordinaria y ejemplar búsqueda de precisión y perfección como escritor, ni tampoco por su habilidad de hacer que palabras ordinarias canten notas tan complejas, ni tampoco aun por su exploración innovadora de la relación entre la subjetividad de los personajes y el lenguaje del autor. Lo es también porque su escritura continúa generando preguntas, a la vez, de *qué* significa, y sobre *si es que* significa (en otras palabras, si es que hay un proceso legítimo de interpretación para comprometer al lector). En Flaubert,

¹⁹ En inglés, “neither... nor”, tiene una marcada diferencia con el francés [N. de los T.].

²⁰ Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature* (Londres: Weidenfeld & Nicolson, 1980), p. 147.



cualquier cosa puede ser irónica, lo que también significa, de manera desconcertante, que puede no haber ironía en absoluto y que hemos alcanzado los límites del significado. Tarde o temprano, cada lector de Flaubert se encuentra con este problema, claramente presente en este, mi último ejemplo tomado de *Bouvard y Pécuchet* (cap. 5), donde los personajes están estudiando la Revolución: “Para algunos, la Revolución es un evento diabólico. Otros afirman que es una excepción sublime. Los vencidos en cada lado, naturalmente, son mártires”. Estas tres pequeñas oraciones resuenan con las infinitas complejidades de la narrativa flaubertiana, dejándonos solo con preguntas. ¿Está el novelista exponiendo a sabiendas los lugares comunes de sus personajes, y siendo irónico a expensas suyas? ¿Está él mismo apuntando a la indecidibilidad de todo el debate –histórico, científico, religioso, literario o filosófico? ¿Está admitiendo encubiertamente, tal vez, que la escritura de todas las cosas eventualmente degenerará en anodinos sinsentidos como éste, tanto que el novelista mismo no puede evitar la contaminación de la misma falta de literariedad del mundo? ¿Y si la escritura misma no es más que un esfuerzo fútil contra el absurdo, una batalla perdida contra la enfermedad terminal del lenguaje?