

# Madame Bovary: estudio introductorio

Edición de Madame Bovary para la colección Clásicos Universales de Editorial Cátedra  
Estudio introductorio de Germán Palacios

En 1980 se celebró el primer centenario de la muerte de Gustave Flaubert. Este acontecimiento extraordinario ha vuelto a poner en primer plano al gran novelista francés del siglo XIX, renovando el interés de críticos y lectores por el estudio de la figura y de la obra del escritor, reconocido como el mejor novelista de su siglo, fundador de la novela moderna y digno de figurar entre los clásicos de la literatura.

La Sociedad de Historia Literaria de Francia organizó con tal motivo un coloquio que reunió a especialistas y a investigadores de diversos países para estudiar la obra de Flaubert desde diferentes perspectivas: histórica, social, ideológica y estilística. La Biblioteca Nacional le dedicó una exposición en la que se exhibieron una gran cantidad de manuscritos que abren un amplio campo a la investigación científica. Fruto inmediato de este coloquio han sido, por un lado, la toma de conciencia del enorme trabajo que queda por hacer (estudios, ediciones críticas, etc.), a la vista de tan abundante material, y, por otro, las numerosas reediciones de las obras de Flaubert en estos últimos años.

Esta celebración no pasó inadvertida en España. Las revistas literarias y los periódicos han dedicado artículos y trabajos que han puesto de relieve la actualidad flaubertiana y subrayado el magisterio de Flaubert y su influencia en la novela posterior hasta nuestros días. Es de destacar el estudio sobre *Herodias* realizado por la Facultad de Filología Francesa de la Universidad de Oviedo, donde la actualidad de *Clarín* ha contribuido a reavivar la de su maestro. Con motivo del primer centenario de la publicación de *La Regenta* se han vuelto a estudiar comparativamente las figuras de Emma y Ana Ozores, las protagonistas, respectivamente de *Madame Bovary* de Flaubert y de la novela de *Clarín*.

¿Cuáles son las razones de que, al cabo de más de un siglo, *Madame Bovary* continúe siendo uno de los libros más populares de la literatura francesa, y de que su heroína, Emma, sea el personaje más veces citado por médicos, psicólogos, sociólogos y críticos literarios? ¿Por qué Flaubert y su obra siguen siendo temas de estudios y tesis doctorales en el mundo entero?

Tal vez el análisis que pretendemos hacer pueda ofrecer respuestas a estas cuestiones. Conocer a un escritor y juzgar su obra con algún criterio válido exige una determinación previa de las coordenadas históricas y de los condicionamientos personales que influyen en su creación artística, además de una reflexión sobre la propia obra.

## Flaubert y su tiempo

La vida y la obra de Flaubert llenan una buena parte del siglo XIX, de 1821 a 1880. Una visión panorámica del XIX francés nos muestra, ante todo, su complejidad. El profundo cambio social provocado por la Revolución Francesa trastorna por completo la vida política, imprimiéndole un ritmo de lucha que tiene su correspondencia en el campo de las ideas y su reflejo en los movimientos literarios.

No hay, por el contrario, ruptura entre el siglo XVIII y el XIX en cuanto al desarrollo de las ciencias, que se hace general. El esfuerzo metódico emprendido por los enciclopedistas, haciendo clasificaciones, definiciones, recapitulaciones de conocimientos dispersos da sus resultados. Se constituye un cuerpo de profesionales competentes, sabios, investigadores y profesores. Se perfeccionan notablemente los instrumentos de trabajo: bibliotecas, laboratorios, colecciones de todas clases. La implantación del sistema métrico decimal facilita los avances de la física y de la química modernas. La aportación francesa al desarrollo de estas ciencias cuenta con nombres tan universales como Ampere y Gay-Lussac. El siglo XIX es el de Cuvier y el de Pasteur, que hicieron progresar las ciencias naturales, la medicina y la farmacia, transformando profundamente las condiciones de la vida humana.

Pero sobre todo hay que destacar la renovación de la biología, impulsada por Claude Bernard, que explica el papel del determinismo en fisiología con estas palabras:

Hay que creer en la ciencia, es decir, en el determinismo, en la relación absoluta y necesaria de las cosas, tanto en los fenómenos propios de los seres vivos como en todos los demás.

Y subrayamos estas palabras del autor de la *Introducción a la Medicina Experimental* por la influencia que debieron de ejercer en Flaubert, nieto, hijo y hermano de médico, en la concepción y desarrollo de *Madame Bovary*. En efecto, la heroína de la novela tiene unas reacciones que parecen obedecer a aquellos principios, como si fuesen la deducción lógica de unos condicionamientos previos.

Este espectacular desarrollo científico y sus inmediatas aplicaciones técnicas, de inmediata repercusión social, originan una reflexión filosófica sobre el nuevo rumbo de la ciencia. Augusto Comte ejerce una influencia preponderante sobre la orientación de la filosofía, la crítica literaria, la historia y la literatura en la segunda mitad de siglo con su obra *Curso de Filosofía Positiva*, en la que destaca la importancia que la ciencia desinteresada debe tener en la sociedad moderna, como esperanza de un humanismo científico no exento de grandeza.

El progreso científico y material hace que se generalice un sentimiento de optimismo en todas las capas de la sociedad. Este entusiasmo y esta fe en la ciencia positiva contagian al propio Flaubert, quien en una de sus cartas dice que

quiere escribir en un estilo científico, definitivo, que pueda imitarse al cabo de siglos.

Pero este discurrir pacífico de la vida cultural francesa, sin solución de continuidad entre el siglo XVI y el XIX, no se corresponde con la agitación política y los constantes cambios que tienen lugar en Francia desde la caída de Napoleón hasta fin de siglo: Restauración, Monarquía de Julio, Segunda República, Segundo Imperio y Tercera República. Ninguno de ellos, salvo el último, duró más de veinte años, lo cual permite calificar al siglo XIX como época de gran inestabilidad política. Gobiernos autoritarios alternan con gobiernos liberales, periodos de prosperidad económica suceden a otros menos brillantes, pero a lo largo de todo este tiempo no cesan de consolidarse las conquistas políticas y sociales.

Las grandes transformaciones económicas, con periodos de prosperidad, se corresponden con la Monarquía de Julio, época en que se produce un gran desarrollo interior, y con el Segundo Imperio, momento de expansión exterior. De la prosperidad de la época de la Monarquía nos quedan testimonios en *Madame Bovary*, II, VIII, en el discurso pronunciado por el representante del gobierno en la ceremonia de apertura de los Comicios.

Pero este desarrollo económico, insospechado en épocas anteriores, tiene su contrapartida en la aparición de tensiones sociales, derivadas del crecimiento del proletariado y de su participación creciente en la vida política. Nace un nuevo concepto de civilización, la llamada civilización industrial, que provoca el rechazo de Teophile Gautier, quien afirma que «lo útil y lo bello son incompatibles». Por su parte, Flaubert, en carta a George Sand, expresa su preocupación por la democratización de la cultura, pues cree ver en ello el peligro de que el escritor abdique de su auténtica vocación para convertirse en un asalariado de la industria.

Muchos escritores del XIX no se contentaron con escribir sobre los acontecimientos que vieron, sino que se comprometieron en la lucha política. Chateaubriand fue ministro durante la Restauración; Lamartine y Victor Hugo, diputados en el Parlamento, en la Monarquía de Julio, y Zola tomó partido por Dreyfus con un vibrante artículo que le valió ser excluido de la Legión de Honor y el exilio en Inglaterra. No era este ciertamente el talante de Flaubert, que se mantuvo al margen de los problemas de la sociedad de su tiempo, por principio y por odio a lo burgués, para él, sinónimo de vulgar. Acudió a París con su amigo Bouilhet a presenciar como simple espectador el motín que precedió a la instauración de la Segunda República en 1848. Para él, observador minucioso de detalles, era una magnífica ocasión de documentarse sobre un hecho real. Su viaje tenía exclusivamente motivaciones estéticas.

## Panorama literario del siglo XIX

El panorama literario del XIX francés no es menos complejo que el político. Tres grandes movimientos dominan el siglo: el Romanticismo, el Realismo y el Simbolismo. Sin pretensión de señalar cronologías, que por otra parte tendrían un valor relativo, podemos convenir que el Romanticismo conoce su apogeo

durante la Restauración y la Monarquía de Julio, entre 1815 y 1848; el Realismo, bajo el Segundo Imperio, hasta 1870; y el Simbolismo domina el último tercio del siglo. Estas son simplemente unas coordenadas históricas que ayudan a establecer una relación entre la historia literaria y el devenir político y social, pues es bien sabido que la influencia romántica se prolonga durante todo el siglo en escritores como Balzac y alcanza al propio Flaubert, considerados ambos como máximos representantes del Realismo.

El primer tercio del siglo se caracteriza por la espléndida primavera que vive la poesía francesa, sólo comparable para algunos historiadores de la literatura con la época de la Pléiade, a la que sobrepasa en frutos, más duraderos y más profundos. Es el movimiento romántico esencialmente poético, aunque quiso también extenderse al teatro, sustituyendo la tragedia clásica por el drama moderno, y crear la novela moderna. Los nombres de Lamartine, Vigny, Victor Hugo, Nerval, dan resonancia universal a la poesía romántica francesa, que es lirismo, explosión de la subjetividad, culto a la originalidad, rechazo de la imitación e imperativo de libertad. A pesar de la diferencia de sus voces y de la desigualdad de su valor y de su influencia, todos estos poetas tienen en común su conciencia de ser románticos, de creer en la poesía, y están decididos a arrancarla del estancamiento y desprecio en que se hallaba sumida.

Ninguno de los grandes poetas del Romanticismo dejó de ensayar como un nuevo medio de expresión la novela, que en este sentido alcanza del Romanticismo sus cartas de nobleza literaria. Hay que señalar que desde finales del XVIII a mediados del XIX la prosa no es un medio de expresión verdadera separado de la poesía y no existe una frontera entre una y otra. La prosa sirve para cantar como la poesía para narrar, y muchas páginas del *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand son verdaderos poemas en prosa, lo mismo que *La leyenda de los Siglos* de Victor Hugo es una especie de historia en verso. Imaginación, poesía, verdad, no se corresponden todavía con formas de expresión verdaderamente diferenciadas. Los grandes prosistas prerrománticos no son novelistas en el sentido de escritores especializados en este género literario. Creen que la novela, como narración de acontecimientos ficticios, no merece que se concentren en ella todos los esfuerzos artísticos.

La Francia de la Revolución favorece la aparición de una literatura tan nueva como el orden político y social que acababa de establecerse y cuya única misión es la de instruir, edificar, decir la verdad. El público, deseoso de emociones, pide obras de imaginación e intriga, pero los escritores no acuden a esta llamada y siguen escribiendo para la clase nobiliaria. La extensión de la enseñanza pública hace aumentar la demanda de libros, a la que responden los «gabinetes de lectura», que ofrecen a sus abonados novelas de escasa calidad literaria, sin más ambición que la de satisfacer los deseos de evasión de la realidad cotidiana. Son en su mayoría novelas sentimentales y de terror, cuyos personajes están muy lejos de la vida real, aunque también hay novelas más realistas dentro de la tradición de la novela de aventuras y de la picaresca.

En *Madame Bovary*, I, VI, encontramos información al respecto. En el colegio en que se educaba Emma trabajaba una solterona que prestaba a las internas libros que éstas leían a escondidas de las monjas. Todas eran

historias de amores, amantes, damas perseguidas que se desmayaban solitarias en sus casitas de campo, juramentos, lágrimas y besos, cocheros muertos, caballos reventados, caballeros bravos como leones, mansos como corderos: toda una serie de personajes y de aventuras de la más desbordante fantasía.

Y la descripción, en II, II, de la conversación entre León y Emma en la posada la noche en que el matrimonio Bovary llega a Yonville es una pura repetición de los clichés de la poesía y de la prosa romántica para uso de las «pequeñas burguesas» y de los pasantes de notario de provincias.

Todas estas novelas están estereotipadas tanto en la forma de narrar como en su concepción, y coinciden en la falta de imaginación y de talento literario. Los grandes escritores de la época no emplean la prosa para escribir obras de imaginación.

La novela moderna aparece en el momento en que logra independizarse de la poesía y constituirse en género independiente. Es el género más representativo de la sociedad burguesa y aspira a ser la epopeya de un tiempo histórico que ha roto la unidad existente entre el héroe y la sociedad, como apunta Luckács. Al alejarse de la epopeya, la novela se aleja de sí misma y la forma se disuelve. Los novelistas no viven la vida real, sino que la observan; no cuentan, sino que describen.

Stendhal, Balzac, son novelistas en el sentido moderno. Stendhal tiene una sensibilidad romántica y una imaginación apasionada, que él considera como un rasgo español de su temperamento, pero su inteligencia crítica le hace reprimir este impulso y analizarse fríamente. Detesta todo lo que no es auténtico y le horrorizan las ideas y los sentimientos convencionales. En este sentido se puede emparentar con Flaubert, que odia las *idées reçues*, los tópicos; pero la forma de presentar a sus personajes nos hace ver diferencias: mientras Stendhal nunca se oculta ante ellos sino que los juzga, Flaubert los observa según son, con una objetividad que es el fundamento de su estilo realista.

Balzac es el gran maestro de la novela realista, y su extraordinaria capacidad abarca los temas más variados, desde la novela filosófica a la de costumbres, pasando por los cuentos cómicos y las novelas en que expone sus ideas económicas y sociales. Su genio se caracteriza por sus grandes dotes de observador, que no desdeña lo vulgar si es verdadero y significativo. Su fecunda imaginación creó más de dos mil personajes en un centenar de novelas.

Hay curiosas analogías entre Balzac y Flaubert en algunos aspectos de sus vidas: su común origen burgués, su formación, su precoz vocación literaria, incluso sus respectivas musas, que fueron mujeres mayores que ellos; pero Balzac es hombre de acción además de escritor fecundo, mientras que Flaubert es un intelectual puro, indiferente a los problemas de la sociedad en que vive. Si ambos tratan temas de la vida privada, toda la crítica reconoce que en Flaubert la descripción tiene una función narrativa mucho más fuerte que en Balzac, quien concede más importancia al drama. Las novelas de Balzac están sobrecargadas de descripciones interminables, defecto que le achaca Gide. *La Comedia Humana*, por la que desfila la pequeña burguesía y el pueblo llano, obliga a su

autor a utilizar un enorme vocabulario, tal vez superior al de cualquier otro escritor francés, y trata de emplear el término que mejor evoque el ambiente que describe. Sin embargo, el ritmo apresurado de su producción no le permite ningún control, mientras que Flaubert, que también dispone de un extenso vocabulario para expresar los diferentes matices del pensamiento, se impone a sí mismo una disciplina para que su frase alcance, además, todos los valores estéticos, rítmicos, pintorescos y auditivos de la lengua. La estilización de lo real, que es lo que verdaderamente define la obra de arte, no alcanza en Balzac la categoría que tiene en Flaubert, cuyo estilo es claro como un espejo que refleja limpiamente su pensamiento.

Dentro de este panorama histórico surge la figura gigante de Flaubert, que marcará un hito en la historia de la literatura consagrando definitivamente la novela como género literario, con un contenido humano, moral y espiritual que le iguala a los grandes géneros clásicos del pasado. Flaubert da una estructura definitiva a un género que era ambiguo y vacilante y crea una obra de arte digna de figurar entre los géneros consagrados por la literatura universal.

## Vida y obra de Flaubert

Para comprender a Flaubert hay que conocer los lazos que mantuvo con su familia, con la que siempre estuvo muy unido. Rindió verdadero culto a sus padres, con quienes vivió, y al final de su vida sacrificó su fortuna personal en beneficio de su sobrina Caroline, que se encontraba en apuros económicos. Y en su familia se refugia en sus momentos difíciles, como en el del proceso de *Madame Bovary*.

Por línea materna desciende de una familia de la burguesía normanda. Su abuela, Camille Cambremer de Croixmare, se casó en 1792 con Jean-Baptiste Fleuriot, médico de Pont-l'Évêque. De este matrimonio nació en 1793 una niña, Caroline. Huérfana a los pocos años, se educó primeramente en un colegio de Honfleur y luego en casa del doctor Laumonier, médico del hospital de Rouen. Allí conoció a un joven médico oriundo de Nogent-sur-Seine, en Champaña, y establecido en Rouen, con quien se casó en 1810.

Por parte de su padre desciende de una familia de Champaña, en la que desde hacía al menos un siglo se venía heredando la profesión de veterinario. El abuelo de Gustave, Nicolás Flaubert, que había estado a punto de ser guillotinado por monárquico durante la Revolución, murió en 1814 a consecuencia de los malos tratos recibidos de los prusianos. Su último hijo, que entonces tenía treinta años, fue el primero de la familia que hizo brillantes estudios de medicina en París, donde fue alumno interno del doctor Dupuytren. Este le propuso para el puesto de ayudante de anatomía del hospital de Rouen, del que llegó a ser médico jefe.

Gustave Flaubert es normando por su ascendencia materna, los Fleuriot-Cambremer, pero también por su aspecto físico. El retrato que de él nos dejó su amigo Máxime du Camp da la imagen del joven Flaubert a los veintiún años como la personificación de la belleza del héroe:

de piel blanca, mejillas rosadas, larga y fina cabellera, elevada estatura y ancha espalda, espesa barba de un rubio dorado, enormes ojos color verde mar enmarcados por cejas negras, voz sonora como una trompeta, extremado en sus gestos y de una risa contagiosa.

Se parecía a los jóvenes jefes galos que lucharon contra los ejércitos romanos: era impetuoso, impaciente, autoritario, pero encantador, pues su aparente violencia no era más que la expresión natural de la fuerza de que le había dotado la naturaleza. Gustave era un gigante. Además de sus orígenes inmediatos en Champaña y Normandía, se sentía muy orgulloso de que por sus venas corriera sangre iroquesa por parte de uno de sus antepasados, que había vivido en el Canadá, y su fantasía le llevaba a imaginarse descendiente de los aventureros normandos que conquistaron Sicilia.

Pero Flaubert será toda su vida un provinciano, arraigado en su Normandía natal, sin dejarse ganar por la superficialidad de París, que conoce bien y en donde gustaba de pasar temporadas más o menos prolongadas.

El matrimonio Flaubert-Fleuriot tuvo seis hijos, de los cuales sobrevivieron tres: Achille, nacido en 1813, que sucedió a su padre como médico en el hospital de Rouen; Gustave, que nació en 1821; y Caroline, en 1824.

Flaubert nació y pasó su niñez en un hospital, y esta circunstancia dejó profunda huella en su vida y en su obra. El escritor nos cuenta cómo él mismo y su hermana se encaramaban al emparrado para ver los cadáveres expuestos:

El sol les daba de plano, las mismas moscas que revoloteaban sobre nosotros iban a abatirse allí, volvían, zumbaban<sup>[1]</sup>.

Esta presencia física del cadáver, que alucinaría a poetas como Baudelaire, entraría en la novela, en su visión médica y científica, con Flaubert y con él pasaría a incorporarse a la literatura. En todo caso, esta circunstancia contribuyó a desarrollar las grandes dotes de observación del pequeño Flaubert y esa capacidad de disección en vivo de que nos habla en la *Correspondance*. Con motivo de la asistencia al entierro de la mujer de un amigo médico, discípulo del doctor Flaubert, escribe:

Sé que será muy triste, pero... espero encontrar material para mi *Bovary* y hacer llorar a los demás con las lágrimas de uno solo, pasadas por la química del estilo<sup>[2]</sup>.

Hay en Flaubert un espíritu de observación científica que ningún novelista ha alcanzado, y que procede, en gran parte, del ambiente familiar en que se desarrolló su niñez.

Aprendió las primeras letras en casa. Su madre fue su primera maestra, como lo había sido del hermano mayor, Achille, y lo sería de la pequeña, Caroline. Tanto Achille como su hermana aprendieron rápidamente a leer, según testimonio de sus biógrafos, recogido por Sartre en su estudio *El Idiota de la*

*Familia* en el que se nos presenta al pequeño Gustave con dificultades para captar las asociaciones de letras para formar sílabas y la de éstas para hacer palabras. De todos modos, no más tarde de los siete u ocho años Gustave supo leer, recuperando inmediatamente el tiempo perdido. No se podría comprender de otro modo la carta que a los nueve años envió a su amigo Ernest Chevalier, en la que da muestras no sólo de saber utilizar los signos gráficos, sino de una maestría en el dominio de la expresión que anuncian al futuro hombre de letras:

Te propongo que nos asociemos, tú me enviarás tus novelas y yo te enviaré mis comedias<sup>[3]</sup>.

Días después, en otra carta, le dice:

Te había dicho que escribiría obras de teatro; pues no, escribiré novelas que tengo en la cabeza: *La Bella Andaluza*, *El baile de Máscaras*, *Gardenia*, *Dorotea*, *La Mora*, *El curioso Impertinente*, *el Marido Prudente*<sup>[4]</sup>,

títulos entre los cuales observamos la influencia del *Quijote*, que Flaubert conocía antes de saber leer, porque se lo leía el tío Mignot, y que fue una de las grandes pasiones de toda su vida.

Las experiencias de las novatadas del colegio, en el que ingresa a los ocho años, se funden con las del hospital. La primera página de *Madame Bovary* es un relato autobiográfico de la primera jornada escolar del pequeño Gustave, quien ya desde niño se siente en actitud de rebeldía frente a la sociedad y busca su liberación en la literatura, en el arte, en el pasado. Sólo le interesa la historia, en la que siempre fue el primero y en la que tuvo un buen profesor.

La precoz vocación literaria de Flaubert contó siempre con el apoyo decidido de su hermana Caroline, tres años más joven que él, y que tenía las mismas aficiones. Con su ayuda y con la de su amigo Ernest Chevalier, en cuya finca de Andelys pasaban felices vacaciones, montó el pequeño «Teatro del Billar». El tío de Ernest, el ya mencionado señor Mignot, con las lecturas del *Quijote*, influiría decisivamente en el estilo de Flaubert, para quien la frase literaria no sería válida hasta que superara la prueba de la recitación. En la correspondencia de Flaubert con Louise Colet durante la elaboración de *Madame Bovary* se observa la preocupación constante del novelista por la musicalidad de la frase.

A los trece años funda en el colegio el periódico manuscrito *Art et Progrès*, cuyo título prefigura lo que serán las grandes líneas del futuro escritor. Es el año en que entra en el colegio Louis Bouilhet, cuyos consejos le serán tan provechosos a lo largo de toda su vida. Junto con Guy de Maupassant constituirán el equipo de Rouen que sostiene, anima y sucede a Flaubert.

Los últimos años de colegio, que conocemos por la correspondencia con Chevalier, nos ofrecen la imagen de un joven como los de su época, apasionado lector de Musset, aquejado del «mal del siglo», ese estado de desasosiego, de tristeza y de hastío manifestado por la juventud romántica y que se encuentra



encarnado en René, el personaje creado por Chateaubriand. El joven Flaubert se entusiasma por Chateaubriand y por Michelet, por la Edad Media y por la Roma imperial, lee la *Confesión de un hijo del siglo*, de Musset, y *Abasvérus*, especie de *Fausto*, de Edgard Quinet. Todas estas lecturas se reflejan en sus obras de juventud y serán el germen de *La tentación de San Antonio*, *La educación sentimental* y *Bouvard y Pécuchet*.

El ambiente literario de la época estaba dominado por la influencia de Byron, con quien Flaubert se declara identificado:

Verdaderamente —dice—, no estimo más que a dos escritores, a Rabelais y a Byron, los dos únicos que escriben para molestar a los hombres y reírseles en su cara<sup>[5]</sup>.

Bajo esta influencia escribió tres obritas de idéntica inspiración, una de las cuales, *Pasión y Virtud*, es la novela de una mujer apasionada, abandonada por un hombre vulgar, que termina envenenándose (prefiguración de *Madame Bovary*). En todas estas obras de juventud late un fondo de desesperación, que adopta la forma de los clubs románticos de la época.

La difusión de estos escritos no pasaba del círculo de amistades de Flaubert. El primero que se publicó apareció en un periódico de Rouen y se titulaba *Una lección de historia natural* en el que aparecen los esbozos de Homais, el farmacéutico de *Madame Bovary*, y de Bouvard, de la novela *Bouvard y Pécuchet*.

Además de la influencia familiar, fue muy importante la que sobre Flaubert ejercieron sus amigos. Entre esos amigos de juventud y colaboradores, en la etapa que va de los dieciséis a los veintiséis años, hay que destacar a Chevalier y a Le Poittevin; el primero es la personificación de la alegría, y el segundo, la de la tristeza. A este último dedica Flaubert una serie de novelas autobiográficas, en las que se nos muestra sumido en un abismo de desesperación.

Sin embargo, podemos pensar que ésta es más bien una actitud literaria, pues en una carta a Chevalier, Flaubert le aconseja gozar de la vida y dejar la tristeza para el arte.

En 1838, todavía en su etapa de colegio, escribe *Memorias de un loco*, que puede considerarse como la autobiografía de Flaubert, y que consta de dos partes: en la primera cuenta, al modo de las *Confesiones* de Rousseau, su infancia reprimida en el colegio, blanco de todas las burlas y soñando con viajes; la segunda es la historia de sus amores: Gertrude Collier, la inglesita amiga de su hermana, y Elise Schlésinger, trece años mayor que él, a la que conoció en los baños de Trouville y que le inspiró una gran pasión; y por último, los amores fáciles, que le desilusionaron.

En 1839, su último año de colegio, escribe *Smarch*, que relata la tentación de un ermitaño por el demonio y que viene a ser un primer ensayo de *La tentación de San Antonio*.

En agosto de 1840 Flaubert obtuvo su título de Bachiller, y como premio hizo un viaje a Los Pirineos y a Córcega, acompañado por el doctor Cloquet, la hermana del doctor y un eclesiástico. En el hotel de Marsella donde se alojaron

conoció a Eulalie Foucault, a cuyas insinuaciones amorosas correspondió Flaubert y que luego aparecerá en su *Noviembre*.

La familia Flaubert, cuyo hijo mayor había terminado ya los estudios de Medicina, decidió que Gustave siguiera los de Derecho en París, como sus amigos Chevalier y Le Poittevin. Sin el menor entusiasmo se inscribió en la Facultad, aunque pasó un año en Rouen, dedicado exclusivamente al estudio del griego y del inglés.

Al año siguiente sigue las clases de Derecho sin comprender absolutamente nada. Reencuentra a sus amigos Chevalier y Le Poittevin y se introduce en los círculos literarios. En casa del escultor Pradier, casado con una hermana de un compañero de colegio de Gustave, conoce a Victor Hugo, y allí conocerá en 1846 a Louise Colet, que será su musa y su amante y cuya correspondencia nos ilustra con detalle sobre el proceso de creación de *Madame Bovary*.

En 1842 escribe *Noviembre*, la primera de sus obras que tiene ya un verdadero estilo y que significa el brillante comienzo de la carrera literaria del joven escritor de veintiún años. Los estudios de Derecho le producen accesos de cólera. En 1844 se le declaran los primeros síntomas de una enfermedad nerviosa que arrastrará toda su vida, y que algunos diagnosticaron como epilepsia, y su padre resuelve hacerle abandonar los estudios y tenerlo a su lado para cuidarlo. Compra la hermosa finca de Croisset, que había pertenecido a una comunidad religiosa y allí pasan al principio sus vacaciones, llegando a convertirse en residencia definitiva de Gustave hasta su muerte.

En 1845, su hermana Caroline se casa con Emile Hamard, compañero de estudios de Flaubert. Los recién casados hacen un viaje familiar, acompañados por los padres de Caroline y su hermano Gustave. La contemplación en Génova del cuadro de Brueghel *La tentación de San Antonio* le hace concebir la idea de adaptar para el teatro la novela del mismo título.

Al regreso de su viaje, del que vuelve cansado, Flaubert se recluye en Croisset como un ermitaño para consagrarse de lleno a la creación literaria.

El año de 1846 es clave en su vida. Muere su padre y dos meses después su hermana Caroline, de resultas del parto de su hija, la sobrina Caroline. Achille sucede a su padre en el hospital, donde se instala con su familia, y Gustave, su madre y la pequeña Caroline van a vivir a Croisset, aunque pasan temporadas en Rouen. Además de las irreparables pérdidas de su padre y de su hermana, Flaubert tiene que resignarse a prescindir del apoyo de sus amigos, Chevalier, que sigue la carrera judicial, y Le Poittevin, que se casa. El y su hermana se casan con Louise y Gustave de Maupassant. Estos últimos serán los padres del escritor Guy de Maupassant, con quien mantendrá una estrecha relación. Esto representa una gran ruptura para Flaubert, según escribiría a Madame Maupassant.

Louis Bouilhet, un antiguo compañero de colegio, viene a llenar este vacío. Su amistad le acompañará toda su vida y será de influencia decisiva en la obra de Flaubert.

En esta época se inició su amistad con una mujer de letras, Louise Colet, que luego fue su musa y su amante, y con quien mantuvo una correspondencia intensa, clave para el conocimiento no sólo de *Madame Bovary*, sino del

concepto del arte que tiene su autor, y de su teoría del estilo. Louise era una mujer hermosa, aunque sus finos rasgos contrastaban con sus maneras un tanto hombrunas, pero lo que más apreciaba en ella Flaubert era su talento literario. Estaba bien relacionada en los medios literarios, era cortejada por ilustres personajes, disfrutaba de una pensión del rey y estaba en el esplendor de su belleza. Tenía once años más que Flaubert, como Elisa Schlésinger, su gran amor de adolescente. Por debajo de la espléndida presencia física se escondía en el gigante normando un hombre débil, necesitado de protección y de mimos maternos. Sus relaciones con Louise duraron unos ocho años, con el intervalo del viaje a Oriente, durante el cual Flaubert no le escribió una sola carta. En 1885 se produjo la ruptura definitiva después de escenas violentas en el mismo Croisset.

Desde entonces la vida sentimental de Flaubert se vuelve más templada y distante. Tuvo alguna relación con la princesa Matilde, que entonces tenía veinte años, dieciséis menos que él, y con dos hermanas y una amiga de ambas, de Rouen, que le distrajeran en su retiro de Croisset. Allí recibió visitas de Elisa Schlésinger, la última en 1871, después de la muerte de su marido.

El verdadero amor de su vida parece haber sido Louise Colet, que pudo, al menos en parte, servirle de modelo para su *Madame Bovary*. En todo caso, su relación con ella fue más bien literaria y a distancia, y si duró tantos años fue porque se alimentaba casi exclusivamente de correspondencia. Si hemos de creer a Zola, las mujeres trataban a Flaubert como a un camarada. En la vida de Flaubert la mujer sólo tiene un papel sensual y literario, rasgo común a los escritores que se abren a la vida literaria y para quienes el amor deja de ser la llama divina que había sido para los románticos.

En busca de consuelo a sus desgracias familiares y deseando tal vez olvidar sus problemas sentimentales, Flaubert se refugió en Croisset, donde pasó unos años en la elaboración de *La tentación de San Antonio*, que él consideraba la gran obra de su vida. Las relaciones con sus amigos Le Poittevin, Bouilhet y Máxime du Camp influyeron grandemente en el novelista con sus consejos y sus críticas. Du Camp se instaló en Croisset en parte para acompañar a Flaubert en su luto, y ambos hicieron juntos un viaje por Bretaña, a cuyo regreso redactaron sus impresiones, escribiendo Flaubert los capítulos impares y Du Camp los pares. Esta colaboración literaria significa un paso importante en la vida literaria de Flaubert y señala el comienzo de un estilo trabajado que va a caracterizar toda su obra.

Terminada *La tentación de San Antonio*, Flaubert convocó a sus amigos Du Camp y Bouilhet a Croisset para leérsela. La lectura duró treinta y dos horas y el veredicto fue decepcionante: la obra era un fracaso. Flaubert lo reconoció posteriormente en carta a Louise Colet: «Hablas de perlas; pero las perlas no hacen el collar, es el hilo»<sup>[6]</sup>. Bouilhet le aconsejó a Flaubert que debía disciplinarse, eliminando la verbosidad vacía que él mismo censuraba constantemente en sus cartas. Y le sugirió un tema de página de sucesos: la historia real y reciente de Delamare, médico rural, ex discípulo del doctor Flaubert, que, engañado por su mujer, había acabado por suicidarse.

Es en esta época cuando se concreta el viaje a Oriente en compañía de Du Camp, que ya había viajado a Turquía. El hermano médico de Gustave lo aconseja por razones de salud, y Madame Flaubert consiente por la compañía de Du Camp.

Embarcaron en Marsella el día 4 de noviembre de 1849, visitaron Egipto, Palestina, Siria, Grecia e Italia y estuvieron de regreso en Croisset en junio de 1851, después de quince meses de viaje. Du Camp desempeñó con plena responsabilidad la tutela de su compañero, a la que se había comprometido ante Madame Flaubert, lo cual no fue siempre tarea fácil. Durante los primeros meses Flaubert no logró reponerse de la decepción que le había producido el juicio de sus amigos sobre *La tentación de San Antonio*, pero poco a poco la idea de *Madame Bovary* fue madurando, quizás un poco como fruto de las jornadas de tedio de Gustave. De todos modos, el contraste con Oriente, la vida al aire libre favorecieron la eclosión de una serie de ideas y de imágenes plásticas sobre las que se asentará *Madame Bovary*. El viaje no consiguió distraer a Flaubert, sino, al contrario, concentrarlo más en sí mismo. Había ido con intención de encontrar paisajes y colores y regresó enriquecido de observaciones psicológicas insospechadas. El auténtico fruto de su viaje a Oriente fue el descubrimiento de sí mismo. Acabará cansándose de su compañero de viaje y echando de menos a Bouilhet, a quien escribe:

Tenemos todo lo necesario, una paleta rica, recursos variados... Nos hacemos sabios, arqueólogos, historiadores, médicos, remendones y gentes de gusto. ¿De qué sirve todo esto?... ¿Pero el corazón, la inspiración, la savia; el punto de partida y la meta?<sup>[7]</sup>.

Su recuerdo de viaje más vivo es el de una noche pasada con una cortesana árabe en Egipto. Jerusalén sólo le inspira bromas de mal gusto. Deja con pena Constantinopla, y en Grecia se satura de clasicismo. La contemplación de la Acrópolis, que le entusiasma, le hace aborrecer a Racine y a otros clásicos, que le habían dado una imagen fría y desnuda de Grecia.

Sus impresiones del viaje a Oriente se irán decantando en su retiro de Normandía y reaparecerán en *Salammbô*. Este puede ser el balance del viaje para Flaubert, además de la decepción del erotismo, que también experimentó Du Camp. Ambos amigos dejan de verse al tiempo que Flaubert reanuda su relación epistolar y sus visitas a Louise Colet. Du Camp, más positivo, sacó provecho inmediato a su viaje, que era una especie de misión oficial. La presentación de una vaga memoria le valió el nombramiento de Oficial de la Legión de Honor, distinción que despertó los celos de Flaubert. Ambos amigos se reconciliarán al cabo de cuatro años, pero cada cual seguirá su propio camino.

Por el contrario, la relación con Bouilhet, que era la verdadera conciencia crítica de Flaubert, sobre todo durante la redacción de *Madame Bovary*, fue siempre cordial mientras vivió en Rouen.

El viaje a Oriente hace sentir a Flaubert la necesidad del retiro laborioso. En septiembre de 1851 se instala en Croisset y comienza la elaboración de *Madame Bovary*, en la que invertirá cuatro años y medio, en una lucha tenaz entre su

temperamento lírico y su voluntad. Su obra, a la que se entrega con la pasión del místico, será el resultado de un trabajo tenso y de una reflexión constante sobre la creación artística.

Al tiempo que escribe, estudia a los grandes maestros de épocas y aun de estilos diversos, con el fin de contrastar las diferentes concepciones del arte. Sus lecturas, amplias y variadas, van de Montesquieu a Voltaire, de Rousseau a Chateaubriand, de Montaigne a Rabelais. Boileau le atrae por su capacidad de ennoblecer los temas más insignificantes y, sobre todo, su *Arte Poética*, que no es más que una reflexión sobre la forma literaria.

Quisiera hacer una obra sin ninguna atadura exterior, que se sostenga por sí misma por la fuerza del estilo, como la tierra, que sin estar apoyada, se sostiene en el aire. Las obras más bellas son aquellas en las que hay menos materia<sup>[8]</sup>.

*Don Quijote*, al que llama el «libro de los libros», es otra de sus asiduas lecturas en esta época; en él encuentra siempre provechosas enseñanzas:

Lo que hay de prodigioso en *Don Quijote* es la ausencia de arte y esa perpetua fusión de la ilusión con la realidad que hace de él un libro tan cómico y poético a la vez<sup>[9]</sup>.

Ausencia de arte —la difícil facilidad horaciana—, que sólo se transparenta en las obras maestras, y fusión de lo cómico y lo poético, cuya expresión literaria buscaba Flaubert desde niño, son las notas distintivas de *Madame Bovary*. Emma y Homais fueron comparados con Don Quijote y Sancho como personificaciones de lo grotesco o del ridículo que hace pensar y soñar.

Lo grotesco triste —escribe Flaubert— tiene para mí un encanto inaudito; corresponde a las necesidades íntimas de mi naturaleza bufonamente amarga<sup>[10]</sup>.

Cuando a Flaubert se le preguntaba a quién representaban los personajes de su novela solía responder: «*Madame Bovary* soy yo», lo cual nos dice hasta qué punto se identificaba con sus criaturas literarias, a las que hacía revivir en su mente:

Hoy, por ejemplo, hombre y mujer, amante y amiga a la vez, me he paseado por el bosque, en una tarde de otoño, bajo hojas amarillas, y yo era al mismo tiempo los caballos, las hojas, el viento, las palabras y el sol rojo que le hacía entornar los párpados inundados de amor<sup>[11]</sup>.

En el proceso creador de *Madame Bovary* hay, como afirma Thibaudet, una triple transposición, la de un pasado vivido a un presente que vive, la de una sensibilidad de artista a una sensibilidad burguesa, la de un hombre a una mujer,

que es lo que mantiene el equilibrio entre la impersonalidad que Flaubert pretende para su novela y lo profundamente personal.

Este es, según los críticos, el secreto de la asombrosa vida de este libro: fue vivido primero en la realidad y luego revivido en el sueño por la creación artística, esa especie de alucinación necesaria al nacimiento de las obras maestras. Este es el juicio de Sainte-Beuve, quien cree reconocer en *Madame Bovary* nuevos signos literarios: ciencia, espíritu de observación, madurez, fuerza, un poco de dureza en los caracteres, características todas ellas de los que encabezan nuevas generaciones de escritores. Gustave Flaubert, hijo y hermano de médico, maneja la pluma como otros el escalpelo, y el anatomista y el fisiólogo aparecen por todas partes en su novela.

Para alcanzar el ideal artístico que se propuso para su novela, Flaubert se entregó a una paciente elaboración de estilo, que fue para él una verdadera obsesión. Quería escribir una prosa que rimase como el verso, evitando las metáforas sin secuencia lógica, los clichés, las repeticiones, todo lo cual explica el lento proceso de elaboración de *Madame Bovary*, que puede seguirse leyendo la correspondencia de su autor, a lo largo de estos años, y hojeando los 1788 folios, sin contar los 42 de los borradores y los 490 del manuscrito definitivo de la novela, que se conservan en la Biblioteca Municipal de Rouen.

En 1856, Flaubert terminó *Madame Bovary*, que empezó a publicarse en la *Revue de Paris*, con numerosas correcciones y cortes. La novela triunfó, y al final del año todo el mundo hablaba de ella.

A principios de 1857 se inició una campaña contra la *Revue de Paris* y Flaubert movió a las personalidades políticas de Rouen, a su hermano, visitó a Lamartine, para evitar el proceso por ofensa a la moral y a la religión. A pesar de lo cual, éste se celebró el 31 de enero. El abogado de la familia, Licenciado Senard, consiguió la absolución del novelista y el proceso sirvió de excelente lanzamiento publicitario de *Madame Bovary* y de consagración de su autor, con las críticas elogiosas de Sainte-Beuve y de Baudelaire, a la vez que le valió los elogios de mujeres, en particular Mademoiselle Leroyer de Chantepie, que mantendría una prolongada e interesante correspondencia con Flaubert. Este mismo año terminó la segunda *Tentación de San Antonio* y esboza *Salammbô*, en cuya elaboración invirtió cinco años. En este intervalo hizo un viaje a Túnez y pasó cuatro días en Cartago, a fin de documentarse *in situ* para su novela, y algunas temporadas en París, donde frecuentó los círculos literarios. Lee *Las flores del mal* de Baudelaire y *La leyenda de los Siglos* de Víctor Hugo.

En 1862 se publica *Salammbô*, y la crítica de Sainte-Beuve, que le dedica tres artículos, es muy diferente a la de *Madame Bovary*. Su vida social se intensifica, frecuenta a la princesa Matilde y al príncipe Napoleón, a los escritores coetáneos, Sainte-Beuve, Théophile, Gautier, los Goncourt, Renán, Taine, y él mismo recibe los domingos en su casa.

En 1864 se celebra la boda de su sobrina Carolina con Commanville, rico comerciante de maderas de Rouen, matrimonio que complace al tío Gustave. Empieza a trabajar en *La educación sentimental* en su segunda versión, que le exigirá unos seis años y en la que dice trabajar como treinta mil negros. No parece, sin embargo, que tuviese una dedicación tan intensa como para la

redacción de *Madame Bovary*, pues además de la cena todos los miércoles con la princesa Matilde, en compañía de los Goncourt y de Gautier, acude a fiestas, pasa temporadas con los Commanville en Dieppe, donde encontró a Dumas, recibe en Croisset, donde le visitó George Sand y el novelista ruso Turguenev, por entonces instalado en Francia.

Su amistad con la princesa Matilde le valió el ser nombrado, en 1866, Caballero de la Legión de Honor.

En 1869 terminó *La educación sentimental* que leyó a la princesa, en cuatro sesiones de cuatro horas cada una, y el éxito fue extraordinario, pero su publicación, meses después, recibió las críticas más adversas de la prensa, y el editor no cubrió sus gastos. Fue este un año adverso para Flaubert, pues en julio murió su gran amigo Bouilhet y dos meses después, Sainte-Beuve, minutos antes de la visita que iba a hacerle Flaubert.

Los años 1870 y 1871, durante la ocupación alemana en la guerra francoprusiana, tiene que alojar en Croisset a sus parientes, dieciséis personas, y es movilizado como teniente de la guardia nacional. Luego se aloja en casa de los Commanville, en Rouen, donde hay cuatro prusianos y tiene que llevar las cuentas y servir a la mesa todas las tardes.

Desde entonces Croisset ya no será su paraíso. Su única distracción es pasear a su madre, enferma, que fallece en 1872, dejando Croisset a Madame Caroline Commanville. «Es el ser a quien más he amado», dice Flaubert.

A la desgracia familiar se unen los problemas económicos y el fracaso del estreno de su obra *Mademoiselle Aisséen* el teatro Odeón de París, además de la muerte de Théophile Gautier, «el mejor de la pandilla», dirá Flaubert. Termina *La tentación de San Antonio* y esboza el plan de *Bouvard y Pécuchet*. *La tentación* se publica en abril de 1874 y obtiene un gran éxito de venta, a pesar de la hostilidad de la prensa parisina. La traducción al ruso por Turguenev es prohibida por el zar como atentatoria a la religión.

Su salud empieza a resentirse, pero comienza a esbozar *Bouvard y Pécuchet*, y en estas condiciones continuará trabajando en él. Un revés económico de los Commanville le obliga a vender su finca de Deauville para salvar de un embargo la finca de Croisset. Con ellos se instala en París y allí frecuenta a Turguenev, Zola, Daudet y Goncourt.

En 1876 fallece Louise Colet, cuya muerte fue muy sentida por Flaubert, y poco después George Sand, a cuyos funerales acude con el príncipe Napoleón y el escritor Alphonse Daudet. Este mismo año termina *La leyenda de San Julián el Hospitalario* y empieza *Un corazón sencillo*, que serán publicados al año siguiente, con gran éxito de crítica el primero, aunque no de venta. Víctor Hugo quiere que se presente candidato a la Academia como Balzac, pero Flaubert no muestra interés alguno.

En 1878 conoce a Gambetta, que luego sería presidente de la República. Las gestiones y el apoyo oficial que le brinda el ministro de Instrucción Pública no consiguen hacer que se represente *El castillo de los corazones*, que Flaubert había escrito para el teatro. Entretanto, continúan sus problemas económicos, y aunque sus amigos le proponen para el cargo de conservador de la Biblioteca Mazarino, no logra ser nombrado. El 27 de enero resbala y se fractura el peroné

y tiene que pasarse todo el invierno y toda la primavera sin poder salir de Croisset. En marzo, Jules Ferry le concede una pensión por una plaza ficticia de bibliotecario y, en los últimos diez años de su vida, tendrá mil francos de pensión del Ministerio, más tres mil de renta que ya le pasaba su hermano médico, quien había hecho fortuna. Vuelve a París en junio para gestionar la representación de su *Castillo de corazones*, sin resultado positivo. Sin embargo, consigue que se edite *La educación sentimental* que es de su propiedad desde el 10 de agosto.

El invierno de 1880 fue muy riguroso, y Flaubert se encierra en Croisset donde lee *Bola de sebo*, del joven Maupassant, a la que considera una obra maestra de composición, de comicidad y de observación. El día de Pascua Flaubert invitó a cenar a Goncourt, Zola, Daudet, Charpentier con su médico, Fortin y Maupassant. La cena fue excelente y los invitados se excedieron en la bebida y pasaron la noche en Croisset. En abril recibe *Las veladas de Médan* de Zola, que juzga muy inferior a la obra de Maupassant. El 8 de mayo, en el momento en que iba a salir para París, Flaubert muere repentinamente de un ataque, hacia mediodía, a los cincuenta y ocho años y cuatro meses, dejando inacabada su novela *Bouvard y Pécuchet*. El 11 de mayo, en la iglesia parroquial de Croisset, se celebraron los funerales a los que asistieron su hermano, sus sobrinas y sobrinas nietas, Zola, Goncourt, Daudet, Banville, Maupassant, Huysmans, y seguidamente la conducción al cementerio, donde recibió sepultura en el panteón familiar de los Flaubert.

## «Madame Bovary»: gestación y fuentes de inspiración

Para llegar a conocer una obra literaria penetrando el sentido que encierra hay que revivir su proceso de gestación. En el caso de *Madame Bovary* la mejor fuente de conocimiento de dicho proceso nos la proporciona la correspondencia con sus íntimos y sus familiares: Louis Bouilhet, Máxime du Camp, Louise Colet, amante de Flaubert, George Sand y la sobrina del novelista, Caroline. La lectura de dichas cartas nos muestra el esfuerzo del genio por lograr una obra perdurable, a la vez que nos da la clave para la interpretación de su novela, que significó una profunda renovación estética en la literatura.

Los esbozos y borradores que se conservan en la Biblioteca Municipal de Rouen prueban que, ya desde el comienzo, Flaubert tenía muy claro el tema de su novela: *Madame Bovary* es la historia de una joven frustrada en su matrimonio y que tiene sueños de amor, de lujo y de vida parisina, busca la felicidad en los brazos de dos amantes, se endeuda y, cuando todo falla, se suicida. Este es en síntesis el tema de la novela.

El autor centra todo su interés en el análisis, psicológico de la protagonista, Emma, que será el motor de la acción y se convertirá en un personaje inmortalizado por la posteridad.

Pero esta es sólo una etapa en la concepción del libro. Las peripecias y el desarrollo de la acción, los personajes secundarios y el escenario en que se mueven, así como el trabajo del estilo, máxima preocupación de Flaubert,



surgirán como resultado de una lenta y fatigosa labor del escritor, que tardó algo más de cuatro años y medio en la creación de su obra.

¿Cuáles fueron sus fuentes de inspiración? Flaubert sostuvo que *Madame Bovary* era pura invención literaria. Sin embargo, la tradición, confirmada por la crítica, prueba que la novela se inspiró en un hecho real, la muerte en 1848 de Delphine Delamare, segunda esposa, infiel, de un oficial de Sanidad establecido en el pueblecito de Ry, en Normandía.

La historia de Delphine Delamare era un escándalo conocido por todo Rouen, y esta fuente oral tiene visos de verosimilitud. Eugène Delamare había estudiado Medicina en el hospital de Rouen con el padre de Flaubert. Obtenido el título de «oficial de Sanidad», inferior al de licenciado en Medicina y cirugía de hoy, se instaló en el pueblecito de Ry, a unos veinte kilómetros de Rouen. Allí se casó con una mujer mayor que él, de la que enviudó al año siguiente. Poco después se casó de nuevo con una joven de diecisiete años, Delphine Couturier, hija de labradores acomodados, de cuyo matrimonio nació una niña. Delphine murió en 1848, y Eugène al año siguiente. En toda la comarca de Ry Delphine había dado mucho que hablar por sus aires de grandeza, sus gastos suntuarios y sus correrías amorosas. Este personaje debió de ser el elegido por Flaubert como modelo para el de Emma. Delphine había tenido dos amantes, un rico terrateniente y un pasante de notario, que sirvieron al novelista de modelos respectivos para sus personajes de Rodolfo y León. De esta historia también tomó Flaubert los modelos para los personajes de Carlos y Eloísa, su primera mujer, y de su hijita Berta.

Pero no es esta la única fuente de inspiración que proporcionó al escritor el esquema de su novela. Hay otra fuente documentada: *Las Memorias de Madame Ludovica*, personaje identificado con Louise d'Arcet, hermana de un compañero de estudios del novelista e hija de un químico amigo del doctor Flaubert. Viuda muy joven de su primer matrimonio, se casó con el escultor Pradier, tuvo locos amoríos y relaciones amorosas con el propio Gustave. Su vida de lujo le llevó a endeudarse, se vio acorralada por la justicia y en esa situación recurrió sin éxito a sus antiguos amantes. Desesperada, pensó en arrojar al Sena, aunque no llega a suicidarse como Emma y sueña con un viaje a Italia, algo muy parecido a las fantasías de Emma Bovary.

Las historias de Delphine y Ludovica tienen un elemento común, la derrota de la mujer que, insatisfecha de la realidad prosaica de la vida cotidiana, busca en la evasión compensaciones que la llevan primero al adulterio y luego al desastre.

Ciertamente, Flaubert se sirvió de estos datos, pero los utilizó interpretándolos con su imaginación, su cultura y su personalidad. Los recuerdos de sus lecturas de adolescente, sobre todo de Balzac, le proporcionaron datos para algunos personajes y escenas, pero hay que subrayar que el tema del adulterio obsesionaba a Flaubert desde muy joven. Ya a los dieciséis años había escrito *Pasión y virtud*, el mejor de sus trabajos de juventud, inspirado en la historia folletinesca de una adúltera que acababa de suicidarse y en el cual se puede adivinar el borrador de *Madame Bovary*.

Fue el juicio severísimo de sus amigos lo que hizo cambiar de rumbo a Flaubert, que abandona su natural tendencia al lirismo y se impone una rigurosa disciplina —palabra justa, impersonalidad, objetividad, composición rigurosa, control racional de la intuición— que le convertirá en un verdadero maestro de la novela. «Quiero que en mi libro no haya un solo movimiento ni una sola reflexión del autor»<sup>[12]</sup>, escribe a Louise Colet. Y aquí tenemos la primera formulación de su teoría de la impersonalidad para su proyecto de *Madame Bovary* como actitud opuesta a la seguida en *La tentación de San Antonio*, en la que el autor había dado rienda suelta a su subjetividad, impidiendo a su personaje cobrar vida propia.

Estas ideas fueron madurando en la mente del escritor durante el viaje que hizo a Oriente con su amigo Máxime. El fallecimiento de Eugène Delamare le decidió por el tema de *Madame Bovary*. Por el manuscrito conocemos la fecha del comienzo de la redacción, el 19 de septiembre de 1851, y la de su terminación, el 30 de abril de 1856, un largo proceso de gestación a lo largo del cual el escritor, partiendo de una pequeña idea, que va germinando y desarrollándose, se identifica y se apasiona por ella. Flaubert escribió su novela entre los treinta y los treinta y cinco años de edad.

## Fuentes literarias de «Madame Bovary», y aportación personal

Ya hemos visto que Flaubert crea sus personajes literarios haciendo una síntesis de varios modelos tomados de la realidad. Esos modelos literarios, atestiguados o supuestos, son igualmente múltiples y diversos. Todos los estudios coinciden en reconocer un paralelo entre Madame Bovary y Don Quijote. Ambos personajes son unos inadaptados a la vida, a causa de su imaginación desbordada por un exceso de cierto tipo de lecturas; ambos quieren hacer realidad sus sueños respectivos, de donde nacen sus tragedias personales, aunque el final de cada uno es muy diferente. Hay en Flaubert una viva curiosidad por lo español, como se comprueba en su correspondencia. Consta que leyó a Santa Teresa para la *Tentación de San Antonio*, pero lo que es evidente es su filiación cervantina, que él mismo proclama: «Reconozco mis orígenes en el libro que conocía de memoria antes de saber leer, el *Quijote*»<sup>[13]</sup>. En efecto, como ya hemos apuntado, Flaubert conocía el *Quijote* desde muy niño por habérselo oído recitar al tío Mignot. La historia del Ingenioso Hidalgo deslumbró al joven Gustave, y cuantas veces lo leyó le produjo el mismo efecto. Lo volvió a leer antes de su viaje a Oriente y en los años de elaboración de *Madame Bovary*, siempre con la misma ilusión y provecho.

Hay algunas referencias a España en la novela de Flaubert. Así, en I, VIII, se lee: «hubo muchos vinos de España...» en el banquete del castillo de la Vaubyessard; en II, III: «una compañía de bailarines españoles» que iba a debutar en el teatro de Rouen; en II, IX: «Allá vosotros, señores de Loyola», frase con que termina su reportaje sobre los comicios el farmacéutico Homais; «tenía el... del torero», al hablar del tenor Lagardy; en III, I: «Emma... absorbida en sus oraciones como una marquesa andaluza», y algunas más. Pocas alusiones

explícitas, ciertamente, pero suficientes para revelar que la literatura romántica francesa redescubre lo español y el romántico temperamental que hay en Flaubert es sensible a esta moda literaria.

Otra de las fuentes literarias de *Madame Bovary* es Balzac. Su *Fisiología del matrimonio* sirvió de modelo para la descripción de la vida conyugal de Emma. En *La Musa del Departamento* aparece el tema de la malcasada, que se aburre en la vida monótona pueblerina y se instala en París con su amante. En *Eugenia Grandet* se inspiró para tratar de los problemas de dinero que aparecen en *Madame Bovary*. Se puede pensar que Flaubert pretendió tomar el relevo de Balzac al describir la sociedad de su Normandía natal presentando a sus diferentes clases sociales, desde el campesinado hasta la aristocracia rural, pasando por la burguesía comerciante de Rouen, en su novela, que él mismo subtitula *Costumbres de provincia*.

Flaubert admira en Balzac su poderosa imaginación, capaz de crear personajes y de mover multitudes; en cambio, le reprocha su falta de estilo, que para Flaubert lo es todo. Otras cosas separan a ambos escritores: Balzac tiene un concepto optimista de la vida, que transmite en sus novelas; Flaubert es pesimista y nos contagia su náusea. Tal vez sea ésta una de las razones de que se le considere el primer novelista moderno y acaso la que movió a Sartre a dedicarle un estudio tan amplio en *El idiota de la familia*.

*Madame Bovary* es calificada como una de las grandes novelas de la fatalidad y del fracaso del romanticismo. La influencia de Chateaubriand es fácilmente perceptible en varios pasajes. Citemos a título de ejemplo, II, IX, en que se describe el paseo de Emma y Rodolfo por el bosque; o II, XII, donde Emma da rienda suelta a los sueños de felicidad preparando su fuga con Rodolfo; bien en III, I, en el reencuentro amoroso con su segundo amante, León, en Rouen. Todos ellos son pasajes dignos del mejor Chateaubriand.

Este reflejo romántico es comprensible, y el propio Flaubert nos lo explica en una de sus cartas:

Hay en mí, literariamente hablando, dos hombres distintos, uno, enamorado de las sonoridades de la frase y de las ideas más elevadas; otro, que busca y ahonda en lo verdadero todo lo que puede, que gusta de destacar el pequeño hecho tanto como el grande, que quisiera hacer sentir casi materialmente las cosas que reproduce<sup>[14]</sup>.

Se diría que Flaubert se siente atraído por los dos infinitos de que nos habla Pascal.

Hay, sin embargo, divergencias entre Flaubert y los escritores románticos. Estos, en particular Chateaubriand, subjetivizan el paisaje, mientras que Flaubert hace todo lo contrario: es la naturaleza la que influye sobre el hombre; los sentimientos y la pasión están descritos en *Madame Bovary* de una manera objetiva, y esta es precisamente una de las grandes novedades de la novela.

Flaubert no prestó gran atención a los escritores de su época, exceptuando a Balzac y a Victor Hugo; por el contrario, frecuentó los clásicos y siempre vuelve a ellos, sobre todo en los años de la redacción de *Madame Bovary*. Y en primer

lugar, a Shakespeare, en cuyas obras ve la «inmensidad de un mundo sideral», y al que sin duda leyó en inglés. Entre los franceses, al que más leyó fue a Montaigne, quien debió de contagiarle su escepticismo; a Rabelais: «Homero y Rabelais son enciclopedias de mi época» —dice en su correspondencia—; a Racine, cuyos personajes, como Madame Bovary, están marcados por el destino; a Moliere, a Rousseau y a Buffon, preceptistas del estilo; a Voltaire, que sin duda le inspiró el diálogo entre el cura y el farmacéutico que leemos en *Madame Bovary*, III, IX.

Pero las lecturas de Flaubert no se limitan a los clásicos, sino que abarcan un panorama más amplio: además de Cervantes y Shakespeare, Goethe y Byron, Homero y Plutarco son los maestros del novelista, que construye una novela moderna sin romper sistemáticamente con una tradición literaria establecida.

Los materiales para su obra los toma de su experiencia personal y de la realidad social de su tiempo, y el marco en que se desarrolla la acción es su Normandía natal. Con todo ello Flaubert concibe una novela psicológica, y hasta aquí todo el proceso está dentro de las coordenadas de la creación literaria de la época. Es en un segundo estadio donde el escritor se aleja de la novela balzaciana en busca de nuevas técnicas narrativas. A Flaubert, apasionado de los clásicos, no le llenan sus contemporáneos y

sueña con un estilo que será bello, que alguien hará un día, dentro de diez años o de diez siglos, que tendrá el ritmo del verso y será preciso como el lenguaje de la ciencia<sup>[15]</sup>.

Ambicioso objetivo el que se propone al escribir su novela: realizarse a través de la creación de nuevas formas artísticas. Su propósito es hacer una obra en la que los hechos sean sustituidos por las ideas. El personaje de Emma y el estudio de su carácter determinan el desarrollo de la novela.

Este libro será la suma de mi ciencia psicológica, y sólo por esto tendrá un valor original<sup>[16]</sup>.

Los personajes de Flaubert son temperamentos antes que caracteres, en particular Emma. Carecen de voluntad y están sometidos al instinto y al empuje de los acontecimientos. Por eso *Madame Bovary* fue calificada como la novela de la fatalidad. Es también la novela de la frustración y del fracaso. Faltos de una voluntad ordenadora, los personajes van hacia el caos, hacia la muerte. Flaubert, que concibe un relato fundado en la fatalidad de los hechos, trata al principio de explicarlo y dedica a la preparación psicológica una parte importante de la novela.

De las tres partes en que se divide, la primera, que consta de nueve capítulos, está dedicada enteramente al estudio psicológico de la protagonista y a las decepciones de su vida conyugal, y la narración transcurre a un ritmo lento. La segunda parte, de quince capítulos, la más extensa, trata en su mayor parte de

la evolución psicológica que se opera en Emma al conocer a su primer amante, y sigue al mismo ritmo, que amenazaba romperse con los proyectos de fuga de los amantes, pero que se restablece con su fracaso y la subsiguiente enfermedad de Emma. En la tercera parte, de extensión análoga a la primera, se narran las relaciones que la protagonista emprende con su nuevo amante, León, una verdadera luna de miel. El autor dedica cinco capítulos a un nuevo estudio psicológico de Emma, apenas sin acción, que transcurre al mismo *tempo* lento predominante en la novela. Es ya hacia el final, en los seis últimos, del VI al XI, cuando la acción se precipita hacia su desenlace con la decepción de la protagonista, su fracaso económico, su envenenamiento y, por último, el final de Carlos Bovary, cuando el *adagio* se torna *allegro* culminando así una sinfonía muy alejada en cuanto a sus proporciones de los esquemas clásicos.

Este era el propósito de Flaubert, sustituir los hechos por las ideas, convencido de que se puede interesar igualmente al lector siempre que estén encadenadas unas a otras de modo que se desprendan como en cascada. Quiso hacer un libro que se sostuviera por la fuerza interna del estilo, al que llega a través de una entrega obstinada y fanática. Por eso los críticos, evocando el arte abstracto, ven en el autor de *Madame Bovary* el precursor de los no figurativos de la novela moderna.

Por consiguiente, todo en su novela, tema, invención de los lugares y tratamiento del tiempo, está subordinado a las necesidades psicológicas, no a una concepción realista del relato, y en esto consiste precisamente la gran unidad de *Madame Bovary*, que, según la expresión de Charles Du Bos, semeja a un «ser vivo, como si fuera un organismo autónomo» que hace madurar y salir a luz los acontecimientos («Sur le milieu intérieur chez Flaubert», *Revue de la Semaine*, 9 de diciembre de 1921, pág. 142).

En una carta a Louise Colet escribe Flaubert, comparando a Shakespeare con Cervantes, que los grandes escritores no necesitan hacer primores de estilo, sino que son genios a pesar de todas las faltas y aun gracias a ellas. «Nosotros —añade Flaubert—, los pequeños, no vivimos más que para la ejecución perfecta»<sup>[17]</sup>. Esta frase muestra claramente la obsesión del autor de *Madame Bovary* por alcanzar un estilo acabado y una perfección formal, que consigue gracias a una elaboración lenta y a un trabajo de correlación ininterrumpido.

Pero ¿qué debemos entender por estilo flaubertiano? En realidad, es un concepto que abarca no sólo la preocupación por la lengua, sino todo lo relativo a la estructura de la novela: orden del relato, organización del tiempo, gradación de los efectos, ocultación o exhibición de los datos; en suma: una técnica que se refiere tanto al uso de la palabra como a la organización de los materiales narrativos.

Para Flaubert, fondo y forma no pueden dissociarse, sino que constituyen una misma cosa, y esta concordancia se refleja tanto en el plan general como en los detalles más externos y precisos de *Madame Bovary*. La teoría platónica de lo Bello como esplendor de lo Verdadero es aplicada rigurosamente por Flaubert, y ello justifica su afanosa búsqueda de la expresión cabal, que debe ser armoniosa. «Cuanto más bella es una idea más sonora es la frase; la precisión del pensamiento hace y es en sí misma la de la palabra»<sup>[18]</sup>, recordando sin duda

a Boileau, quien dice que todo lo que se concibe bien se expresa bien. Por eso, Flaubert, cuando cree haber terminado una frase, la declama como un actor, y si descubre que no suena bien, concluye que la idea no ha sido justamente expresada y emprende una nueva redacción. No es extraño que hubiese invertido tanto tiempo en corregir sus frases para evitar la cacofonía y la repetición de preposiciones y conjunciones que entorpecen el relato.

En cuanto a la frase, segunda etapa de la elaboración formal, el criterio estético de Flaubert es que cada una ha de conservar su individualidad, pero contribuyendo a la unidad armónica del conjunto, como los diferentes instrumentos de una orquesta se armonizan para conseguir una expresión musical bella. Así, el artista va creando lo que él llama cuadros o Unidades narrativas que se corresponden con unidades musicales y que nos permiten apreciar las dos coordenadas de la estética flaubertiana.

La profusión de imágenes visuales y de adjetivos que expresan matices de color a lo largo de toda la novela constituye una prueba clara de la preocupación de Flaubert por lo plástico. Véase como ejemplo, en I, I, el retrato de Carlos Bovary al llegar a la sala de estudio del colegio, acompañado de su director:

Aunque no era ancho de hombros, debía de sentirse incómodo en su chaqueta de paño verde con botones negros; por la abertura de las bocamangas se le veían unas muñecas rojas de ir siempre descubiertas. Las piernas, embutidas en unas medias azules, salían de un pantalón amarillo muy estirado por los tirantes...

O bien en II, VIII, cuando describe la abigarrada muchedumbre que acude a los comicios:

Se veían pasar alternativamente las charreteras rojas y las anchas corbatas negras... La víspera, muchos habían blanqueado sus casas; de las ventanas colgaban banderas tricolores, y con el buen tiempo que hacía, los gorros almidonados, las cruces doradas y las manteletas de colores parecían más blancos que la nieve, espejeaban al sol claro y destacaban con su colorido disperso y abigarrado sobre la oscura monotonía de las levitas y de las blusas azules.

En II, VI, el novelista, por medio de las imágenes visuales que describen el momento en que arranca la diligencia para Rouen, nos hace partícipes del estado psicológico de Emma, desilusionada por la marcha de León, que abandona definitivamente Yonville:

Madame Bovary había abierto la ventana que daba al jardín y miraba las nubes. Se aglomeraban por el poniente, hacia la parte de Rouen, y avanzaban rápidas sus volutas negras, tras las cuales los grandes rayos del sol sobresalían como flechas de oro de un trofeo colgado, mientras el resto del cielo tenía la blancura de la porcelana.

Pero si la preocupación por lo plástico es una de las características que define el estilo de Flaubert, no es menor su interés por lo musical en su afán de elevar la prosa narrativa a la categoría que hasta entonces sólo había alcanzado el verso. Sonoridad, precisión, armonía y ritmo son las virtudes que quiere para su prosa. Basta con hojear *Madame Bovary* para comprobar hasta qué punto su autor llegó a la realización de ideales estéticos tan elevados. Así, en II, VI, Emma se refugia en sus recuerdos de colegio como evasión de su estado de depresión psíquica:

Recordó los grandes candelabros que, en el altar, sobresalían sobre los jarrones llenos de flores y de las columnitas del sagrario. Hubiera querido estar otra vez allí como entonces, como una más en la larga fila de velos blancos, salpicados de negro acá y allá por las rígidas tocas de las monjitas arrodilladas en sus reclinatorios... Se sintió invadida por una oleada de ternura como plumón de pájaro a merced de la tormenta.

Esta pasividad y abandono, sugerida por el propio ritmo de la frase, contrasta vivamente con el nerviosismo febril de Emma, que se dispone a acudir a la cita con León, que Flaubert describe en III, V:

Emma se levantaba y se vestía en silencio para no despertar a Carlos... Después paseaba de un extremo al otro de la habitación; se asomaba a las ventanas y miraba a la plaza... Se quedaba sola en la cocina. De vez en cuando salía...

La narración adquiere aquí un ritmo vivo que traduce fielmente el estado de ansiedad de la protagonista.

Todo ello muestra de qué manera Flaubert utiliza sabiamente sus recursos estilísticos para lograr sus objetivos según los elevados criterios estéticos que él mismo se había forjado.

Ya se ha hablado de la objetividad como característica del estilo de Flaubert, magníficamente conseguida en *Madame Bovary*, mediante una técnica consistente en considerar la novela como un producto científico sabiamente elaborado con unos materiales elegidos y combinados por la inteligencia creadora, de tal modo que se presentan al lector como una verdad positiva. Objetividad e impersonalidad fueron consideradas como defectos por contemporáneos del autor, como Barbey D'Aurévilly, que tiene a Flaubert por un narrador infatigable y minucioso, pero le acusa de mostrarse sordomudo e indiferente a todo lo que cuenta.

Todas las circunstancias personales y familiares, así como las ideas en boga en su época —objetividad, determinismo fisiológico y social, fe en la inteligencia y en el razonamiento, rechazo de la intuición— son elementos que concurren en la elaboración de *Madame Bovary*. Esto explica la ingente tarea del novelista buscando documentos, haciendo consultas para documentarse sobre sus personajes, sus antecedentes, su comportamiento, etc., para acercarse a la

realidad tanto como su talento se lo permita. Es sabido que Flaubert leyó tratados de cirugía para contar la operación del pie zopo de Hipólito, lo mismo que libros de medicina y de farmacia, además de realizar consultas personales, antes de describir el envenenamiento de Emma. Y para narrar todo lo referente a las operaciones financieras con el usurero Lheureux, tan bien descritas en la novela, pidió asesoramiento a sus amigos juristas. Con este método de trabajo consigue la objetividad y la imparcialidad propias del científico, que no deja traslucir sus sentimientos personales. Por eso, el autor parece estar ausente de su obra y sus personajes se muestran condicionados por la herencia, el medio y las circunstancias externas; e incluso, cuando describe la vida psicológica, lo hace apoyándose en lo que es objetivamente perceptible, sus manifestaciones concretas. «La impersonalidad es la señal de la fuerza»<sup>[19]</sup>, dice el escritor.

Esta impersonalidad, patente en *Madame Bovary*, de ningún modo significa que su autor fuese incapaz de emoción. Su correspondencia nos demuestra justamente lo contrario. Lo mismo se desasosiega por el mínimo ruido, que llora de gozo cuando encuentra la expresión justa que buscaba. Flaubert quiso deliberadamente parecer ausente de su novela desde el momento en que empezó a escribirla:

Trato de ajustarme y de seguir una línea geométrica. Ningún lirismo, ninguna reflexión, personalidad del autor ausente<sup>[20]</sup>.

La intención del escritor es tender a lo universal, para lo cual hay que prescindir de lo que es demasiado personal y de las intrigas de lo accidental y de lo dramático; lo que interesa es una humanidad media mejor: un tipo. Para Flaubert, el genio no está en el corazón, sino en la reflexión. Hay que escribir con la cabeza fría y lentamente. La sencillez y la naturalidad del estilo, así como la ilusión de realidad que apreciamos en *Madame Bovary*, no son más que el resultado de un trabajo asiduo de su autor, que renunció a expansionarse en su obra.

Pero los detalles técnicos o la información local o histórica, que son el objeto de la observación científica, los transforma Flaubert en materia de observación artística, a fin de poder captar una realidad que se podría reducir a la apariencia superficial. El artista observa con su intuición, deja que se sedimente la visión del objeto para captar su sentido antes de pintarlo y sólo así llega a crear su propio estilo, ciertamente expresivo, y a pintar unos cuadros en los que Belleza y Verdad son la expresión de un arte que también es ciencia.

Para Flaubert, el arte de la novela es ante todo el arte de la descripción, que en *Madame Bovary* alcanza su perfección. Sus contemporáneos reconocieron en su autor la obstinación por la descripción, y algunos, incluso, se lo achacaron como un defecto. Los Goncourt hablan en su diario de «estereoscopio llevado a su última ilusión». Y el propio Flaubert escribe: «Quisiera escribir todo lo que veo, no tal como es, sino transfigurado»<sup>[21]</sup>. Aquí reside la originalidad del escritor, para quien ese frenesí descriptivo no es más que un medio de transformar la realidad para hacer sentir la idea. Para hacer sentir y recrear la realidad externa hay que experimentarla interiormente: «Absorbamos lo objetivo y que circule en



nosotros sin que se pueda entender nada de esta química maravillosa»<sup>[22]</sup>, dice Flaubert, quien en respuesta a Taine sobre la posibilidad de confusión entre la imaginación y el objeto real, añade: «La imagen interior es para mí tan reveladora como la realidad objetiva de las cosas»<sup>[23]</sup>.

Por eso, Flaubert combina en síntesis original la voluntad de objetividad con la necesidad de subjetividad, y las emociones y las ideas adquieren corporeidad lo mismo que los objetos parecen dotados de vida interior, como señala Vargas Llosa en su penetrante estudio *La orgía perpetua*. Véase como ejemplo *Madame Bovary*, I, IV, la descripción de los invitados a la boda, donde las personas de la realidad ficticia parecen cosas, mediante el artificio de estilo que consiste en presenciar detalles de su fisonomía: orejas, mandíbulas, epidermis, como piezas desgajadas de sus individuos. O, por el contrario, en I, I, la ya citada descripción de la gorra de Carlos, en la que el novelista ha acumulado tal lujo de detalles que se nos presenta dotada de la elocuencia que le falta a su dueño, cuya personalidad intuimos a través de la información transmitida por aquella prenda.

Ambos son ejemplos claros de ese afán descriptivo de la realidad transfigurada, que constituye una de las claves del estilo de *Madame Bovary*.

Es evidente que una novela concebida dentro de un esquema de objetividad científica y de impersonalidad, como *Madame Bovary*, no pretende desarrollar una tesis moralizante. La crítica de su época acusa a Flaubert de no haber creado «héroes positivos» y considera que el hecho de no expresar sus opiniones personales puede interpretarse como indiferencia del escritor a toda ley moral. Esto equivale a no valorar justamente las exigencias fundamentales de Flaubert, para quien Belleza y Verdad son indisociables; la moral para él no es más que una parte de la estética y su condición primordial.

En un artículo publicado en 1851, Baudelaire escribía:

El vicio es seductor, hay que pintarlo seductor, pero arrastra consigo enfermedades y dolores morales singulares; hay que describirlos. Estudia todas las llagas como un médico que hace su trabajo en un hospital, y la escuela del buen sentido, la escuela exclusivamente moral ya no encontrará por dónde atacar.

*Madame Bovary* responde bien a este programa y por ello tuvo que soportar no sólo las críticas, sino un proceso judicial, del que Flaubert salió absuelto. Muy distinta fue la suerte de Baudelaire, condenado el mismo año de 1857 por la publicación de *Las flores del mal*.

Por su parte, Flaubert se defiende de las acusaciones de sus enemigos diciendo que toda obra auténtica encierra en sí misma una enseñanza, y si el lector no saca de un libro la enseñanza moral que debe hallarse en él, es que el lector es un imbécil o que el libro es malo.

Por mi parte, creo que de mi novela se desprende una enseñanza clara. Y si la madre no puede permitir que su hija la lea, estoy seguro de que el marido no haría mal en dejársela leer a su esposa<sup>[24]</sup>.

La sentencia absolutoria publicada en la *Gazette des Tribunaux* menciona como un eximente de la acusación de atentar contra la moral y las buenas costumbres que se le imputó a *Madame Bovary* el hecho de que eran escasos los pasajes que podrían condenarse y que, además, tanto en las ideas como en las situaciones que el autor había querido pintar, encajaban bien en el conjunto de la obra, a la que impregnaban de un realismo vulgar y a menudo chocante.

## Los narradores de la historia de «Madame Bovary»

Es bien sabido que el autor de una novela se desdobra en tantos como sean necesarios a su propósito. Es esta una técnica tan antigua como la propia novela. En *Madame Bovary* son varios los narradores y se relevan de un modo tan hábil que el lector apenas advierte el juego del cambio de perspectivas.

La novela se inicia con la descripción de la llegada de Carlos al colegio. La escena está contada en primera persona del plural, como si fueran varios los narradores que actúan como testigos del acontecimiento, y este «nosotros», explícito o implícito en el verbo, se repite varias veces en el capítulo. Hay, pues, un narrador que habla en nombre de varios, y es sin duda el propio autor quien nos relata sus recuerdos de colegio, como aportando un testimonio histórico y una sensación de realismo.

Existe, por otra parte, el principal responsable del relato, el narrador omnisciente, que describe tanto el mundo exterior como la psicología de los personajes y está dotado de los atributos de ubicuidad, omnisciencia y omnipotencia; se presenta de dos formas: en primer lugar, como un relator invisible y objetivo que se limita a informar sin juzgar, y da la impresión de que no existe (véase I, I, la descripción del padre de Carlos Bovary). Este es el recurso de estilo utilizado por Flaubert para poner en práctica su teoría de la impersonalidad. Y en segundo lugar como narrador filósofo, que ocupa a veces el primer plano del relato, y sentencia o saca conclusiones de algún hecho narrado. Sus intervenciones son poco frecuentes y pueden considerarse, según algunos críticos, y en ciertos casos, como fallos del autor.

Pero, además de éstos, hay, como en todas las novelas, otros narradores extraordinarios, que en los monólogos reemplazan al narrador omnisciente.

En la primera parte de *Madame Bovary* predomina la descripción. Es en la segunda, a partir de la instalación del matrimonio Bovary en Yonville, cuando el diálogo cobra importancia, y ya al final pasa a ser la forma predominante de narración.

Los diversos narradores que cuentan la historia de *Madame Bovary* son manejados por su autor con una maestría tal que le permiten variar las perspectivas del relato dotándoles de una gran movilidad en el espacio y en el tiempo, para mejor transmitir al lector todo lo que ocurre en la realidad ficticia. A pesar de que Flaubert, como ya hemos visto, proclamaba reiteradamente su teoría de la objetividad y de la impersonalidad, en la práctica no la aplicó de una manera dogmática. Es impensable, por otra parte, que un escritor pueda prescindir totalmente de su mundo de ideas, sentimientos y experiencias vitales cuando crea los personajes de su novela. Flaubert llega a transmitir su

subjetividad a través de los narradores invisibles a quienes dota de objetividad y de impasibilidad para que sea el propio lector el que deduzca las enseñanzas que se desprenden del relato.

Hay en la correspondencia de Flaubert frecuentes alusiones a su obsesión por la objetividad y la imparcialidad, así como por otros problemas de estilo, que ya hemos apuntado. No parece, sin embargo, que el autor de *Madame Bovary* se hubiese preocupado por teorizar sobre un procedimiento estilístico que constituyó un verdadero hallazgo y del que supo sacar tan sorprendentes efectos: es lo que la crítica llama estilo indirecto libre.

Esta es la gran aportación técnica de Flaubert al arte de la narración. Su alternancia con los otros procedimientos mencionados permite un mayor juego al novelista, quien mueve a los narradores de la novela desde varios planos a la vez como los hilos de una marioneta, para ofrecer a los lectores perspectivas diferentes, consiguiendo así efectos análogos a los de las técnicas cinematográficas de aproximación de la imagen.

Esta técnica consiste en que el narrador se acerca tanto al personaje que casi se confunde con él, de tal modo que el lector no percibe si es el narrador quien habla o el propio personaje el que monologa mentalmente.

Ejemplos de estilo indirecto libre abundan en toda la novela. Citamos algunos:

En I, IX, leemos: «Abandoné la música. ¿Para qué tocar? ¿Quién la escucharía?». En II, VI, se describe el estado psicológico de León, que, cansado de la vida del pueblo, piensa en trasladarse a París: «Puesto que debía terminar allí sus estudios, ¿por qué no se marchaba?, ¿quién se lo impedía?». Y en II, X, Emma, que acaba de leer la carta de su padre, añora la felicidad de la casa paterna, comparándola con su vida conyugal: «¿Pero quién la hacía tan desgraciada? ¿Dónde estaba la catástrofe que había deshecho su vida?». Y en la escena del teatro de Rouen, narrada en II, XV, al describir el reencuentro de León con Emma, leemos: «¿Por qué volvía?, ¿qué combinación de circunstancias volvía a cruzarle en su camino?».

De los ejemplos citados se desprende que el autor recurre a este procedimiento estilístico cuando quiere narrar la intimidad, estrechando más el contacto con el personaje, como si ambos se fundieran en una sola persona, de tal modo que apenas se puede separar lo que corresponde a uno y a otro. Al relativizar la perspectiva con que se presenta el relato, se consigue que el lector penetre en la intimidad del personaje y tenga una mayor sensación de verdad.

Aunque hay ejemplos anteriores en la literatura, se puede considerar a Flaubert como el creador de esta nueva técnica narrativa de tan fecundas consecuencias literarias. El medio de que se sirve para conseguir su efecto es la sabia utilización de los tiempos verbales, sobre todo el imperfecto y el condicional, y de la interrogación.

Pero no es éste el único procedimiento al que recurre el escritor. A veces le basta con suprimir el verbo, como se ve en el siguiente párrafo (I, III):

Al tío Roualt no le hubiera disgustado que le liberasen de su hija, que le servía de poco en su casa. En su fuero interno la disculpaba, reconociendo que tenía demasiado talento para dedicarse a las faenas

agrícolas, oficio maldito del cielo, ya que con él nadie se hacía millonario.

En la primera parte del texto, el narrador cuenta algo que está fuera de él; la última frase, «oficio maldito del cielo...», revela un acercamiento narrador-personaje que permite interpretar el pensamiento del señor Roualt y el concepto que tenía de su hija. El autor consigue su efecto estilístico suprimiendo el verbo. El uso de la interrogación se puede considerar como recurso complementario para realizar de una manera sutil el relevo del narrador pasando insensiblemente a otro plano sin producir solución de continuidad en el relato.

La crítica destacó unánime la importancia de esta nueva técnica del estilo indirecto libre, que permitió a Flaubert dar una gran flexibilidad a su prosa y una gran movilidad en el espacio y en el tiempo, sin romper el ritmo y la unidad de la narración. Por otra parte, el estilo indirecto libre significó un primer paso en la técnica narrativa, es de uso común en las novelas contemporáneas de Flaubert y alcanza un perfeccionamiento y un desarrollo insospechados en novelistas posteriores. Desde Proust hasta Joyce, la novela moderna ha sabido aprovechar este descubrimiento para transformar profundamente el arte de narrar en poco más del siglo transcurrido desde que se publicó *Madame Bovary*. El estilo indirecto libre prefigura la obra proustiana *En busca del tiempo perdido* e inspira la técnica del monólogo interior del *Ulysses* de Joyce.

## «Madame Bovary» y la crítica

*Madame Bovary* fue juzgada de distinta manera por la crítica, injusta a veces, apasionada otras, pero nunca indiferente. Entre los contemporáneos de Flaubert, ningún crítico, salvo Sainte-Beuve, supo ver la calidad artística de la novela. Son los creadores como Baudelaire, Banville, George Sand, los que mejor comprendieron la obra. La crítica posterior le hizo justicia. Zola publica en 1875 un artículo en el que, a partir de la obra de Flaubert, define las características de lo que será la novela naturalista. Considera a Gustave Flaubert como el iniciador de un arte nuevo y *Madame Bovary* como el modelo definitivo del género. La primera característica que observa en la novela es la reproducción exacta de la vida y la ausencia de todo elemento novelesco, presentado todo ello en un marco admirable de composición. La segunda es que el escritor ha elegido para su obra personajes de la vida corriente y apenas aparece en escena un hombre superior. La tercera característica es la impersonalidad del escritor que aparenta desaparecer detrás de lo que relata, dejando que los lectores saquen sus propias conclusiones de la lectura del libro. Sin dejar de apreciar la potencia creadora de Balzac, al que compara con Shakespeare, Zola reconoce en *Madame Bovary* una obra de arte armónica, impersonal, perfecta como una bella estatua y a su creador como el inventor de un género y el preceptista de una escuela que supo hablar en nombre de la perfección, del estilo perfecto, de la composición perfecta, de la obra perfecta y perenne.

Medio siglo después, en 1920, Marcel Proust publica un artículo en la *Nouvelle Revue Française* en defensa de Flaubert, a quien un crítico de la

misma revista había tratado de «poco dotado para escribir». Proust hace un estudio del estilo de Flaubert, centrándose en detalles muy concretos y comienza preguntándose ¿cómo puede tratarse de poco dotado

a un hombre que por el uso completamente nuevo y personal que hizo del perfecto, del indefinido, del participio de presente, de algunos pronombres y de algunas preposiciones, ha renovado casi tanto nuestra visión de las cosas como Kant con sus Categorías, las teorías del Conocimiento y de la Realidad del mundo exterior?

Proust no es ciertamente un apasionado de Flaubert, en cuyos libros dice no haber encontrado una sola metáfora que pueda definir un estilo como acabado; pero reconoce que la metáfora no lo es todo en el estilo, y ve en *Madame Bovary* algo sin precedentes en la literatura francesa. Incluso destaca en la novela su belleza gramatical, que nada tiene que ver con la corrección y que podría depender de la manera de aplicar algunas reglas sintácticas, y nota que Flaubert expresa su subjetivismo dando un nuevo empleo a los tiempos verbales, a las preposiciones, a los adverbios, en los que busca esencialmente su valor rítmico. Señala otros detalles como el uso del imperfecto, de la conjunción *et*, que en Flaubert no tiene el papel que le asigna la gramática y casi nunca termina una enumeración; y lo que considera singular, el empleo de un adverbio al final de una fase o un periodo. Concluye Proust que todas estas particularidades de estilo son otros tantos méritos de Flaubert, que acierta magistralmente a dar la impresión del Tiempo, a la vez que consigue comunicar una gran musicalidad a la frase.

Maupassant, además de la importancia que concede a la observación y al análisis en *Madame Bovary*, destaca las dos cualidades, la composición y el estilo, que hacen de él un libro imperecedero.

Albert Thibaudet, autor de un libro capital sobre la figura y la obra de Flaubert, afirma que es el escritor que mayor influencia ha ejercido sobre la novela francesa. Entre los novelistas de los siglos XIX y XX. Flaubert sigue siendo el único que por su arte singular y la escuela que ha creado merece plenamente el calificativo de clásico.

René Dumesnil señala que, al cabo de un siglo, *Madame Bovary* no ha perdido interés porque Flaubert trata un tema de todos los tiempos: el triste destino de la criatura que cree liberarse de la humana miseria tomando su sueño por una realidad.

Así pues, la reserva y aun el rechazo con que la obra fue acogida en el momento de su publicación dejan paso a una aceptación unánime y a un reconocimiento de sus valores, que la crítica posterior no ha cesado de poner de relieve. El éxito de la novela, al que sin duda contribuyó el escándalo promovido en el momento de su aparición, hizo que las primeras ediciones se agotaran rápidamente y, ya en vida del autor, *Madame Bovary* tuvo cinco ediciones, además de su publicación en la *Revue de París* entre octubre y diciembre de 1856. Pero pasada esta circunstancia, el interés del público por la obra corre

parejo con el favor de la crítica, y solamente entre 1970 y 1982 se han hecho catorce ediciones francesas de *Madame Bovary*.

Pero, sin duda, lo más notable entre las distintas valoraciones de la obra de Flaubert es el giro copernicano dado por Sartre, si bien en un primer ensayo censura la actitud de imparcialidad y de objetividad del novelista, no comprometido con la sociedad de su tiempo, acaba por considerarle, junto con Baudelaire, como el fundador de la sensibilidad moderna.

¿Cómo llegó a producirse esta rectificación total del filósofo existencialista?

Sartre nos cuenta en *Las palabras* que desde los ocho o nueve años hasta su época de estudiante en la Escuela Normal Superior no dejó de leer a Flaubert, cuyas huellas reconoce la crítica en *La náusea*, a la que se califica de novela flaubertiana. Su interés por el escritor lo confirma el hecho de haberle dedicado un extenso ensayo de unas dos mil páginas, titulado *El idiota de la familia*, en el que nos ofrece unos puntos de vista originales sobre la personalidad de Flaubert.

Es una nueva lectura de la correspondencia de Flaubert lo que mueve a Sartre a cambiar su concepto inicial sobre el novelista y a reconocer la deuda que tiene con él. Es Flaubert quien proporciona al Sartre adulto las respuestas a una serie de cuestiones sobre los libros, sus autores, la paternidad, la muerte, etc., que, de niño, el autor de *La náusea* planteaba a su abuelo. Hay, por otra parte, una identidad de actitudes de ambos escritores por lo que se refiere a sus padres respectivos, la misma náusea ante la realidad, el mismo deseo de expresarla en sus libros. Todo ello hace que Sartre convierta a Flaubert en su doble, viendo en él a un escritor cómico que intenta abarcar en una síntesis su visión del mundo, de su época histórica, de la ciencia, del lenguaje.

## La influencia de Flaubert en la novela

La influencia de Flaubert a partir de la publicación de *Madame Bovary*, considerada unánimemente por la crítica como la primera novela moderna, sigue viva y fecunda no sólo en Francia, sino en otros países. Flaubert, como afirma Vargas Llosa, creó el antihéroe «convirtiendo en materia central de la novela el reino de la mediocridad, el universo gris del hombre sin cualidades». Emma y Carlos, León y Rodolfo, Homais y Bournisien son gentes comunes y vulgares, normales, que constituyen nuestra sociedad, y tan lejos del monstruo como del héroe, personajes de la novela romántica. A Flaubert, que tenía una concepción realista de la novela, estos personajes le interesan porque representan la experiencia humana, hecha de pequeñeces, miserias y cortas ambiciones. Esta innovación representa una nueva era para la novela, en la que el papel de los héroes va perdiendo importancia hasta reducirse a lo mínimo en Beckett o en Nathalie Sarraute o a quedarse en apenas un ruido de palabras en las novelas de Sollers.

Pero para elevar a la categoría artística de bello lo que hasta entonces se consideraba su antítesis, Flaubert se sirvió del estilo, lo cual significó en su tiempo una renovación estética, dando a la forma una importancia absoluta y consiguiendo para la novela el nivel artístico que parecía reservado a la poesía

y el teatro. En una de las cartas más interesantes a Louise Colet, de 16 de enero de 1852, Flaubert expresa su criterio al respecto:

No hay temas bellos ni feos y se podría establecer casi como axioma, situándose en el punto de vista del Arte puro, que no hay ninguno, y que es únicamente el estilo una manera absoluta de ver las cosas<sup>[25]</sup>.

Teoría contraria a los novelistas románticos que hacían depender la belleza de una obra de factores como la sinceridad, la originalidad, los sentimientos.

Elevar lo cotidiano y lo vulgar a categorías artísticas, mediante el trabajo del estilo, reivindicar para la novela los temas de las «vidas ordinarias» y dar a la prosa la sonoridad, precisión, armonía y ritmo de la poesía, así como la claridad, rapidez y apasionamiento del drama, tales eran los objetivos que Flaubert se había propuesto para *Madame Bovary* y que fueron plenamente alcanzados, según observó Baudelaire, en su tiempo.

Aprovechamiento de los acontecimientos de la vida ordinaria y obsesión por la forma son las ideas clave que centran la atención del autor de *Madame Bovary*. Sus discípulos inmediatos y más lejanos, sin dejar de reconocer el magisterio de Flaubert, se inclinan en una o en otra dirección, dividiéndose ya en vida de Flaubert en «realistas» y «formalistas».

La generación de los escritores que conocieron a Flaubert y tuvieron ocasión de tratarlo, Maupassant, Zola, Daudet, fue la que recibió la influencia más inmediata de *Madame Bovary*; y la corriente naturalista que domina la novela francesa de finales de siglo no es sino un tipo de realismo que arranca de Flaubert. Maupassant, hijo de unos grandes amigos del novelista, aprendió de él que todo puede ser un buen tema literario, recibió del maestro sus primeras lecciones de estilo y sus aplausos entusiastas por su primera novela, *Una vida*, en la que las huellas de Flaubert se perciben claramente.

Zola dedica un entusiasta estudio a Flaubert y pretende derivar el realismo hacia un naturalismo de pretensiones científicas, basando su trabajo en encuestas sociológicas y subrayando que la conducta humana viene determinada por la fisiología, la influencia del medio y de las circunstancias. Los personajes de sus novelas son hombres corrientes sacados de la realidad social, como los de Flaubert, pero difiere de él en que descuida la forma como la mayor parte de los naturalistas. El naturalismo de Zola y de sus imitadores es una estética de fidelidad intransigente a lo real, una ilustración literaria de la filosofía positivista y una transposición a la novela de los métodos de la historia natural. Sigue a Flaubert en una dirección, pero muestra desinterés por el estilo y por eso el maestro no se reconoce en los que se titulan sus discípulos.

Daudet se orienta al principio hacia una literatura de fantasía, poética, y luego deja sus relatos ambientados en su Provenza natal por las grandes novelas parisinas, en las que presenta personajes sacados de la realidad. Él no trabaja, sin embargo, con encuestas científicas, sino que acoge todas las impresiones que se le presentan, con lo que su pretendida objetividad está teñida de simpatía o de emoción.

Hay toda una serie de escritores que se consideran flaubertianos en su preocupación por el aspecto formal, entre ellos el gran narrador Henry James, que trató a Flaubert y dice de él que elevó la novela a la categoría de una de las grandes formas artísticas de Europa.

Los autores franceses del llamado *nouveau roman*, cuya preocupación esencial es la forma, se consideran discípulos de Flaubert, quien un siglo antes que ellos se planteó la literatura como un problema de lenguaje.

Es sin duda Proust, novelista de la vida contemporánea como Flaubert y preocupado como él por la forma, quien desarrolla ampliamente la técnica del estilo indirecto libre, de la que ya hemos hablado anteriormente, para describir la intimidad de sus personajes y llegar a la reconstrucción del «tiempo perdido», logrando así un primer puesto entre los innovadores de la novela en el siglo XX.

Y posteriormente, Joyce en su *Ulysses* utilizará el monólogo interior en algunos pasajes de la novela. Es una técnica cuyos antecedentes se encuentran en Flaubert, aunque el propio Joyce dice haberlo encontrado en *Han cortado los laureles* (1887), novela de Édouard Dujardin, que fue el fundador de la Academia Mallarmé.

El premio Nobel William Faulkner, preocupado como Flaubert por elevar el lenguaje a su mayor capacidad de significación, amplía esta técnica para representar el desenvolvimiento no sólo de una conciencia normal, sino también de algunos aspectos de anormalidad psíquica.

Vargas Llosa se pregunta si la huella flaubertiana no está presente en la llamada novela conductista, que pretende ser objetiva, que muestra sin juzgar y que dominó la narrativa en Estados Unidos en el periodo entre las dos guerras y dio novelistas como Dos Passos o Hemingway.

Geneviève Bollème destaca el papel que tiene la descripción en escritores como Robbe-Grillet, que reducen prácticamente la novela a este único procedimiento, y reconoce la filiación flaubertiana de estos novelistas.

Pero hay otro aspecto que considerar en Flaubert y que no se refiere a la influencia que su obra haya ejercido en la novela, sino a la actitud con que asumió su vocación literaria, que puede servir de ejemplo a cuantos escritores todavía hoy sienten la misma llamada y se entregan a ella con un elevado concepto de su oficio. La sociedad moderna ha favorecido la aparición de una literatura para el consumo, producida por profesionales más o menos hábiles, que repiten los temas sin ninguna pretensión estética de renovación. Hay, por el contrario, una literatura experimental, de gran calidad artística, que es indiferente a la acogida del público y que mantiene su nivel de exigencia al precio de su aislamiento. Flaubert es un ejemplo en este sentido. Su precoz vocación literaria le llevó a escribir desde muy joven, pero tardó mucho tiempo en publicar. Para él, el ejercicio de su vocación no era otra cosa que una evasión y un modo de tolerar una vida que le parecía odiosa. Lo dice en una carta a Mlle. Leroyer de Chantepie: «El único modo de soportar la existencia es embriagarse de literatura como en una orgía perpetua»<sup>[26]</sup>. Es lo mismo que expresa Baudelaire en sus *Pequeños poemas en prosa*: «Embriagaos... de vino, de poesía o de virtud, a vuestro antojo».



Pero este aislamiento en que se mantuvo Flaubert no le impidió su comunicación con la sociedad a través de su creación literaria, haciendo de su novela un instrumento de participación negativa en la vida. Su obra pone en cuestión los valores de una época y es una fuente insustituible para conocer la sociedad que la inspiró.

## El puesto de Flaubert en la historia de la literatura

Los historiadores lo sitúan, junto a Zola, Maupassant y otros amigos, en la corriente llamada realista, pero él no se siente identificado con aquellos escritores que se limitan a describir hechos tomados de la realidad sin la mínima elaboración artística. Para Flaubert, la realidad es sólo un pretexto para sus grandes creaciones. Gide Considera que Flaubert no es más que un romántico que se esfuerza en no parecerlo, y en esto no hace más que corroborar lo que el propio Flaubert afirma en alguna de sus cartas. En todo caso, la crítica moderna ve en Flaubert al novelista más clásico del siglo XIX.

No parece, pues, aventurado asegurar la permanencia de la obra de Flaubert como un valor cultural definitivo. Grandes escritores la han reconocido como tal y la crítica más objetiva, aun con visiones distintas, no deja de subrayarlo. Los estructuralistas pretenden demostrar que existe una continuidad en la descripción realista entre Balzac, Flaubert y Zola en función de la cultura e ideología de un momento histórico. Otros le consideran como el gran innovador, que rompe los moldes narrativos tradicionales e inaugura una nueva forma de novelar que llega a nuestros días. Hay quien ha visto en la heroína de *Madame Bovary* la precursora del movimiento de liberación de la mujer. Incluso no falta quien reconoce en ella un precedente de la novela moderna de inspiración cristiana, por su mezcla de lo sagrado y lo profano. Los juicios más variados se suceden en torno a la obra de Flaubert, pero todos coinciden en afirmar que *Madame Bovary* marca una frontera entre dos épocas de la novela.

Tales son las razones por las que se mantiene la frescura y la modernidad de Flaubert. Su intención de crear un estilo que pudiese leerse siglos después parece haberse realizado, y su obra, como la de los grandes clásicos, sigue atrayendo a infinidad de lectores que en ella encuentran los valores auténticos de las obras maestras.

## Influencia española en Flaubert

La literatura española y la francesa se han influido mutuamente a lo largo de la historia, desde la Edad Media hasta nuestros días, y entre los dos países vecinos ha habido un continuo flujo y reflujo que ha oscilado al compás de las circunstancias y las modas. Cervantes, o nuestro teatro clásico o la mística o la picaresca, es leído e imitado en Francia en el XVII; en el siglo siguiente son las modas literarias francesas las que influyen en nuestros ilustrados. En todo caso, España ha atraído siempre a los escritores franceses, que desde Mérimée a Montherlant han encontrado aquí inspiración para sus obras.

Flaubert no llegó a realizar su proyecto de viaje a España, pero conocía nuestro país y nuestra cultura. Ya hemos señalado la influencia del *Quijote* en la

creación del personaje de *Madame Bovary*, y la pasión que Flaubert sentía por la novela de Cervantes.

Madame Bovary es un Don Quijote con faldas y un mínimo de tragedia sobre el alma, como dice Ortega. Es la lectora de novelas románticas y la representante de los ideales burgueses que se impusieron en Europa en el siglo XIX.

Flaubert no soportaba la realidad de su tiempo. El ideal del siglo XIX era el realismo. Mientras escribía *Madame Bovary* Flaubert leía la *Filosofía positiva* de Comte. Su lectura le provoca risa. El cómo, no el porqué, el hecho, no la idea — predica Comte— y Flaubert traslada esta filosofía a los personajes de su novela para ridiculizar a la sociedad burguesa dominada por el positivismo.

En una de sus cartas escribe Flaubert:

Me creen un apasionado de lo real cuando la verdad es que lo odio; pues es por odio a lo real por lo que me he propuesto escribir esta novela.

Flaubert es consciente de la intención crítica y de la fuerza cómica del género novelesco y se esfuerza en realizar estos ideales en *Madame Bovary*. Dice en muchas de las alusiones a Cervantes en su correspondencia que le gustaría tener su «vis cómica». Con tan ejemplar modelo es evidente que Flaubert llegó muy lejos en su propósito, y ésta es sin duda la razón de que *Madame Bovary* alcanzase la categoría de obra definitiva que sigue convocando a lectores y estudios, al cabo de un siglo, lo mismo que el *Quijote*, la primera de las novelas, «que sigue creciendo a medida que se le contempla, como las pirámides», en frase de Flaubert.

Tal admiración tenía forzosamente que reflejarse en su obra, y, en efecto, el quijotismo aparece en todas las novelas de Flaubert, menos quizá en *Salammbô*. *Madame Bovary* encarna a la vez a Don Quijote y a Sancho con predominio alternativo de uno o de otro. Cuando Emma se da cuenta de que sus ídolos románticos, Rodolfo y León, son unos miserables, se envenena. Aquí se muestra la superioridad de Cervantes. A Don Quijote, de vuelta a su casa con los suyos, una vez que desapareció el sueño en que había vivido, ya no le queda más que morir.

Federico, el héroe de *La educación sentimental*, es otro fracasado en la vida. Como Don Quijote, tiene su Dulcinea. Cuando se acerca a él, se le ha pasado la juventud y no obtendrá de ella más que un mechón de pelo gris.

*Bouvard y Pécuchet*, la novela que Flaubert dejó inacabada, es la sátira de las chifladuras de dos personajes mediocres, enriquecidos de pronto, que se dedican a aprenderlo todo y a experimentarlo todo, hasta que terminan decepcionados y fracasados por volver a su antiguo trabajo de escribientes. Su autor se propuso en esta novela ridiculizar, por medio de estos dos fanticos, la quimera del progreso y el mito de la igualdad. El tema de la novela lo toma Flaubert de su época, pero hay una semejanza entre sus personajes y los de Cervantes, hasta en lo físico: Bouvard es un Sancho chocarrero, Pécuchet es un Don Quijote puritano.

Pero, además, Flaubert leyó a Santa Teresa para su novela *La tentación de San Antonio*, según consta en una carta del 30 de marzo dirigida a Mademoiselle Leroyer de Chantepie:

Todo lo que hay en Santa Teresa, en Hoffmann y en Edgar Poe, lo he sentido, lo he visto, las alucinaciones me son muy comprensibles<sup>[27]</sup>.

También conocía nuestro teatro clásico. Hay en la correspondencia referencias a *Don Juan*, que pudo haber conocido en el original de Tirso traducido al francés, y a Lope y Calderón:

El tío Parain... lee desde la mañana a la noche o Lope de Vega o Calderón. Es un apasionado de la literatura española... Seguimos haciendo vida común en torno al fuego...<sup>[28]</sup>.

Y su curiosidad por el arte español con alusiones a Velázquez, a Ribera y a Murillo está patente en su correspondencia. «Estoy enamorado de la “Virgen” de Murillo de la galería Corsini», dice en carta fechada en Roma el 4 de mayo de 1851, dirigida a Louis Bouilhet. Según Jean Bruneau, la «Virgen» de Murillo representaba la belleza ideal de las mujeres amadas por Flaubert: pelo negro, ojos negros, busto hermoso.

Así pues, la imagen que Flaubert tenía de España se había formado a través de la lectura de nuestros clásicos en traducciones, según podemos constatar en la carta a Louise Colet de noviembre de 1847: «Estoy relejendo *Don Quijote* en la nueva traducción de Damas-Hinard»<sup>[29]</sup>. Esta edición se publicó en París en 1847, en 2 volúmenes, por Charpentier. Otra fuente de conocimiento es sin duda la que le proporcionaron los románticos franceses que escribieron sobre España. Se siente atraído por el sol: «Cuánto me gustaría vivir en España...»<sup>[30]</sup>, dice en carta de 14 noviembre de 1840 a Ernest Chevalier, quejándose del clima de su Normandía. En otra posterior, del 10 de enero de 1841, le dice: «Haré Derecho... Después de lo cual puede que me vaya a hacerme mulero en España»<sup>[31]</sup>, propósito que repite en otra carta, «quisiera ser mulero en Andalucía»<sup>[32]</sup>.

La deuda española de Flaubert es inmensa, está reconocida por el propio escritor y queda bien patente en sus obras.

## Influencia de Flaubert en la literatura española

Pero si el novelista francés tomó tanto de España, es forzoso reconocer que ha pagado con creces ejerciendo una gran influencia en nuestra novela del XIX y aun en la más reciente. El realismo francés tiene su eco en España con algunos años de retraso. En el último tercio del siglo XIX nuestros novelistas se inspiran en las novelas de autores como Balzac, Stendhal y Flaubert. Posteriormente será Zola su modelo. De unos y de otros adoptan técnicas narrativas al servicio de nuevas concepciones de la novela. Si partimos del hecho de que la novela moderna arranca de Flaubert y de que el realismo originó distintos movimientos

cuyas consecuencias aún perduran en nuestra literatura, podemos afirmar la filiación flaubertiana de algunos de nuestros novelistas.

La influencia más clara e inmediata de Flaubert se encuentra en *Clarín*. *Madame Bovary* y *La Regenta* tienen como protagonistas a mujeres jóvenes cuyos caracteres y actitudes muestran muchas coincidencias. La publicación de la novela de *Clarín* en 1884 provocó, como es bien sabido, un escrito de Luis Bonafoux y Quintero en el que se acusaba a *La Regenta* de ser un mal plagio de *Madame Bovary*. La acusación se apoyaba en la semejanza de la escena de teatro de ambas novelas. *Lucía de Lamermoor* en la francesa, *Don Juan*, de Zorrilla, en la española. *Clarín* se defendió de esta acusación diciendo que cuando escribió aquel capítulo hacía por lo menos diez años que había leído *Madame Bovary* y que en todo caso no tenía conciencia de plagio.

El problema fue ampliamente estudiado y debatido por críticos y especialistas que, con diversas matizaciones, llegaron a la conclusión de que no había plagio en la novela de *Clarín*. Carlos Clavería tiene un documentado estudio de la influencia de Flaubert en el novelista asturiano, que recoge el profesor Martínez Cachero en su edición crítica *Leopoldo Alas «Clarín»*, y en el cual se demuestra la originalidad de la novela española. Sin embargo, está claro que la lectura de *Madame Bovary* dejó una impresión imborrable en *Clarín*—él mismo lo confiesa— y que aquella «reminiscencia» fructificó en su mente, pero hay otros precedentes al tema de *La Regenta*. En 1881, tres años antes de la publicación de la novela, aparece un esbozo titulado *El diablo en Semana Santa*, en el que se prefiguran los personajes de Ana Ozores y Don Fermín de Pas. Este elemento autóctono con otros varios de las diversas lecturas que *Clarín* guardaba en su prodigiosa memoria está presente en *La Regenta*.

«Cuando se aman bastante las ideas para tenerlas como un tesoro, el alma agradecida recuerda la paternidad de cada una», dice *Clarín* hablando de los maestros que le influyeron; y no se puede hablar de plagio cuando hay originalidad en la observación. Esta cualidad, que le era propia, la reconoce también en el novelista portugués Eça de Queiroz, cuya novela *O primo Basilio* está influida por *Madame Bovary*. «Reconstruir es siempre inventar», dice Eça de Queiroz, «que para pintar la burguesía lisboeta no copia el tipo extranjero, ni menos el país; no sale de su pueblo, lo que conoce de veras».

Hay grandes coincidencias entre Ana Ozores y Emma Bovary, en ambas hay una influencia de su infancia y de su educación, aun siendo distintas la atmósfera del convento en que se educa Emma y el ambiente en el que transcurre la niñez de Ana, con un padre extravagante, una gobernanta amoral y unas tías viejas. También la influencia de las lecturas, muy distintas en cada una, conforma el carácter de las dos protagonistas. Un análisis más detallado lleva a constatar otras analogías e incluso coincidencias en sus respectivas reacciones temperamentales, aunque el personaje de Ana Ozores es más complejo y variado y con una mayor riqueza de matices que el de Emma, como observa G. Laffite.

Flaubert y *Clarín* coinciden entre otras muchas cosas en su veneración por *Don Quijote*. Se sabe que *Clarín* lo leyó durante toda su vida y que tenía el

proyecto de darnos su interpretación de lo que él llamaba «la Biblia española laica».

Flaubert estuvo preocupado ya desde niño y a lo largo de toda su vida, como se observa en su correspondencia, por el problema de la estupidez humana. El personaje del boticario Homais de *Madame Bovary* es la mejor encarnación de la estulticia y pedantería que tanto odiaba Flaubert. Todas las vulgaridades y todos los tópicos que el «burgués», el hombre medio, emplea en la conversación las va registrando para transmitirlos en su *Diccionario de lugares comunes* y en *Bouvard y Pécuchet*, obras que aparecieron después de su muerte.

*Clarín* se inspira sin duda en esta novela póstuma de Flaubert para trasladar a *La Regenta* los lugares comunes de las conversaciones que él mismo oía en las tertulias de Vetusta. Galdós, después de la lectura de la novela de *Clarín*, reconoce en su autor la gracia con que acierta a ridiculizarlos. Era este un procedimiento de uso corriente en la época para caracterizar el medio social al que pertenecían los personajes.

La vulgaridad y el hastío de la vida de pueblo reflejados en *Madame Bovary* aparecen también en *La Regenta*. Ana Ozores se queja de su «estúpida existencia» y este es el tema de su primera conversación con Alvaro, el mismo de las primeras conversaciones entre León y Emma cuando el matrimonio Bovary se instala en Yonville. Es el mismo tema cuya versión española en *La Regenta* tratarán los escritores del 98. Sería interesante estudiar el eco de Flaubert y en qué medida su idea de la estupidez humana influyó en la literatura española posterior, como sugiere el profesor Martínez Cachero.

Ana Ozores, igual que Emma Bovary, adopta una actitud de desprecio por lo vulgar y de superioridad ante sus semejantes. Ana es el símbolo de la «romántica», una mujer «con la cabeza a pájaros», como dicen sus conciudadanos, lo mismo que los habitantes de Yonville tachan a Emma de alocada por su independencia de carácter y la despreocupación con que vive su propia vida.

Pero hay algo en *Clarín* que le distingue de Flaubert. Mientras que éste quiso preservar su independencia y se aisló de la sociedad para dedicarse por entero a la creación artística, Alas tuvo una vida activa y fecunda de maestro de la juventud en su cátedra y participó en los círculos culturales de su época, rodeado siempre de familiares y discípulos. Consciente de la influencia social que se podía ejercer por medio de la novela, pretendió remover las conciencias libres de la vulgaridad viendo que el pensamiento de Flaubert, además de su valor estético, era también un valor sociológico.

Es evidente que *Clarín* había leído atentamente a Flaubert y lo que sobre él se escribía entonces. Las influencias que estas lecturas hayan podido ejercer en *La Regenta* prueban la identificación plena con el pensamiento y la obra del autor de *Madame Bovary*. *Clarín*, en efecto, se inspiró en la novela de Flaubert como éste se había inspirado en el *Quijote*, pero en ambos la imitación es creadora, «un león hecho de cordero digerido» —utilizando la frase de Paul Valéry—.

El problema de la imitación de *Madame Bovary* en *La Regenta* ha sido objetivo de numerosos estudios críticos y continúa atrayendo a los

investigadores. La bibliografía al respecto es abundantísima. Queremos hacer mención del trabajo de Helmut Hatzfeld, *La imitación estilística de «Madame Bovary» (1857) en «La Regenta» (1884)*, que centra su interés en algunos aspectos de analogías de formas estilísticas entre ambos autores. De él extraemos lo que consideramos que sirve a nuestro propósito.

Hay en *La Regenta* una serie de personificaciones atmosféricas que denotan la preferencia por el estilo nominal, que es frecuente en Flaubert. Así, en *La Regenta* (I, I, 121)<sup>[33]</sup>:

... En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo... persiguiéndose como mariposas.

En Flaubert, II, X, se lee:

En medio del silencio había unas palabras que caían sobre su alma con una sonoridad cristalina.

La personificación de abstractos no se sirve de fenómenos atmosféricos.

Flaubert utiliza un sujeto abstracto seguido de una comparación que personifica la idea: para describir el pensamiento de Emma en los primeros días de su matrimonio dice: «Su pensamiento andaba errante como su perrita galga que daba vueltas por el campo» (I, VII). *Clarín* escribe en (II, XIX, 186), hablando de la relación con Alvaro: «Las ideas tristes habían volado como pájaros de invierno».

Se encuentra en *Madame Bovary* un tipo de comparación que el propio Flaubert llamaba «fatal». Por ejemplo, cuando Carlos visita al padre de Emma, que se había roto una pierna, «reconfortó al paciente con toda clase de buenas palabras que son el aceite con que se engrasan los bisturíes» (I, II). Cuando en *La Regenta* (I, I, 138), el Magistral observa los interiores de las casas con su catalejo, *Clarín* escribe:

El Magistral paseaba lentamente sus miradas por la ciudad, escudriñando sus rincones como el naturalista estudia con poderoso microscopio las pequeñeces de los cuerpos.

Hay en *Clarín*, como en Eça de Queiroz, una imitación reiterada del ritmo ternario, que es de tradición francesa y que Flaubert utiliza frecuentemente colocando tres adjetivos al final de la frase; por ejemplo: «El farmacéutico se presentó jadeante, rojo, preocupado» (I, XI), y en *La Regenta* de *Clarín*: «Los groseros comentarios (...) la hicieron fría, desabrida, huraña».

Flaubert extiende la aplicación de la regla a tres sustantivos, preocupándose siempre por el ritmo. Dice León en *Madame Bovary*: «Uno no puede figurarse la poesía de los lagos, el encanto de las cascadas, el efecto gigantesco de los

glaciares» (II, II). *Clarín* le imita, pero sin atender al ritmo: «Alvaro Mesías, tenía hermosa piel, buena sangre, mucha salud» (I, VII, 350).

En Flaubert el procedimiento se amplía a los verbos. En *Madame Bovary* (II, 3) se lee: «[Carlos] permanecía sentado largas horas sin hablar, iba a dormir a su despacho o miraba cómo cosía su mujer». Para *Clarín* la repetición se reduce a series de tres verbos. En XXIX se lee: «Resolvió callar, disimular, ir de caza» (II, XXIX, 527).

Flaubert emplea a menudo una técnica impresionista, visual y auditiva. Es especialmente esta última la que imita bien *Clarín*. Comparemos a ambos escritores. Cuando Homais, acusado de intrusismo, comparece ante el juez, tiene miedo de que le condenen a prisión, y dice el texto (II, 3): «Se oían en el pasillo las pisadas de las botas de los gendarmes y como un ruido lejano de pesados cerrojos que se cerraban». En casa de la Marquesa de Vegallana, conversando con Don Alvaro, «Ana oía vagamente los ruidos de la cocina..., el rumor de los surtidores del patio y las carcajadas y gritos de su marido» (I, XIII, 559).

Pero la gran invención de Flaubert, reconocida por la crítica, es el discurso indirecto libre, del que hemos señalado algunos ejemplos en *Madame Bovary*, y no creemos necesario reiterar. Veamos en qué medida *Clarín* se sirve de este procedimiento estilístico. Ana Osorio se propone ser fuerte contra las seducciones de Alvaro Mesía:

Verdad era que en estos últimos meses se mostraba más atrevido, pero ya sabría contenerle; sí, ella le pondría a raya helándole con una mirada (I, III, 222).

En un estilo que Flaubert se propuso como modelo de objetividad e impersonalidad apenas hay lugar para expresar situaciones emocionales. Sin embargo, se encuentra en *Madame Bovary* un procedimiento que consiste en la repetición insistente de palabras para conseguir transmitir al lector dichas situaciones. Emma, evocando sus recuerdos de juventud en el campo, dice: «Los potros galopaban, galopaban» (II, X, 85). La voluntad de Ana parece paralizada en sus sueños, y *Clarín* escribe en II, XIX, 184: «Ana corría, corría sin poder avanzar».

Hay en el texto de *Madame Bovary* muchas palabras y frases en letra bastardilla. Es un procedimiento que Flaubert emplea para poner en boca de otras personas ideas que el autor rechaza o bien para términos técnicos que en la época no habían alcanzado aún categoría literaria. «Emma trataba de saber lo que significaban exactamente las palabras “felicidad”, “pasión”, “embriaguez”» (I, V). El padre de Ana, como liberal progresista, «recomendaba la educación “omnilateral y armónica”» (I, IV, 244).

Ya hemos visto que Flaubert se propuso ridiculizar a la sociedad burguesa. El personaje de que se sirve para su propósito es el boticario Homais, corresponsal del *Fanal de Rouen*. En la crónica que envía a su periódico sobre los comicios aparecen una serie de frases hechas como «el aire marcial de nuestra milicia» (II, VIII). *Clarín* crea un tipo paralelo en el arqueólogo Don

Saturnino que «publicaba en *El Lábaro* largos artículos... ostentando las más atrevidas imágenes, las más temerarias personificaciones y las epanadiplosis más cadenciosas». Hablaban las murallas como libros y solían decir: «tiemblan mis cimientos y mis almenas tiemblan» (I, I, 150).

La influencia de Flaubert en *Clarín* no se limita a *La Regenta*. El profesor Baquero Goyanes, en el estudio dedicado a *Su único hijo*, la segunda novela de *Clarín*, publicada en 1891, cree ver resonancias bovarianas en el personaje de Emma Valcárcel. Al igual que la protagonista de la novela de Flaubert, quiere superar el hastío que le produce la mezquina vida que lleva en su ambiente provinciano, se aficiona a la lectura de libretos como la historia de Luis Candelas, le acometen extraños arrebatos místicos y se ve arrastrada casi inconscientemente al adulterio y al suicidio. Hay grandes analogías entre ambos personajes y un propósito idéntico en los dos autores: el de librarse del romanticismo del que se consideraban herederos. La obra de Flaubert era bien conocida por *Clarín* y no resulta extraño encontrar su eco en nuestro novelista cuando coinciden los temas de sus respectivas novelas.

Pero el legado flaubertiano alcanza también a Galdós, en cuyo estilo el propio Alas encuentra una imitación del estilo indirecto libre, cuya invención se atribuye a Flaubert. Cuando se publicó *La desheredada* de Galdós, en 1881, escribía *Clarín*:

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación de un personaje con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de éste.

La condesa de Pardo Bazán, excelente conocedora de la literatura francesa, publicó en *La cuestión palpitante*, en 1882, un estudio sobre Flaubert, a quien consideraba un gigante de las letras que miró el mundo con lentes, las cuales, sin alterar su forma, aumentaban sus proporciones. Reconoce en Flaubert lo que la crítica posterior no ha dejado de señalar:

No sólo es admirable en la obra maestra de Flaubert (*Madame Bovary*) el vigor y la verdad de los caracteres; hay que considerarla también modelo de perfección literaria. El estilo es como un lago transparente en cuyo fondo se ve un lecho de áurea y fina arena, o como lápida de jaspe pulimentado donde no es posible hallar ni leves desigualdades. Jamás decae, jamás se hincha, ni le falta ni le sobra requisito alguno; no hay neologismos, ni arcaísmos, ni giros rebuscados, ni frases galanas y artificiosas; menos aún desaliño, o esa vaguedad en las expresiones que suele llamarse fluidez, lis un estilo cabal, conciso sin pobreza, correcto sin frialdad, intachable sin purismo, irónico y natural



a un tiempo y en suma, trabajado con tal valentía y limpieza, que será clásico en breve, si no lo es ya.<sup>[34]</sup>

Doña Emilia ve un fondo pesimista en las obras de Flaubert, subrayando en él la implacable observación que le hace descubrir a cada instante las flaquezas humanas, y la burla que hace de lo que se suele llamar ilustración, progreso, adelantos, industria, libertades, actitud que será imitada por Zola y sus seguidores.

Nuestros escritores del 98 tienen muchos puntos de contacto con Flaubert. El tedio hispánico que caracteriza sus obras y la interpretación que ofrecen de la vulgaridad y falta de ilusión de la España de fin de siglo no deja de tener parecido con el sentimiento de repugnancia que a Flaubert le produce la sociedad burguesa y que tan magistralmente nos transmite en *Madame Bovary* y en *Bouvard y Pécuchet*.

Unamuno, apasionado lector de Flaubert, siente como él la estupidez humana y expresa este sentimiento en diversos pasajes de *Andanzas y visiones españolas*. No soporta la monotonía:

Me ocurre lo que a Flaubert: siento un disgusto profundo de lo diario, es decir, de lo efímero, de lo pasajero, de lo que es importante hoy y no lo será ya mañana.

Manifiesta su escepticismo respecto al progresismo:

¿Hay algo más horrendo, más grotesco, más bufo que eso que llaman sociología? Hay en ella californias de grotesco, que diría Flaubert. Todas las ramplonerías progresivas, todos los lugares comunes, parece se han refugiado en esta flamante sociología.

Y aunque declara no profesar la doctrina de Flaubert respecto a la impersonalidad del arte, dice gustar de sus escritos, de sus novelas, porque ve en ellas a Flaubert mismo, y mucho más después de haber leído su correspondencia privada.

Azorín, uno de los escritores en que mejor encarna el espíritu de aquella generación, presenta curiosas analogías con Flaubert: su origen burgués provinciano, su escepticismo, su actitud frente a la sociedad en que vive. Con él comparte su preocupación por la forma, por el dominio del lenguaje y la claridad de la sintaxis, con lo que contribuyó a la renovación de nuestra prosa. Vinculado a la cultura francesa, se pueden percibir en algunos de sus libros las huellas de sus maestros. Así lo ha visto Ortega, quien hablando de Azorín, dice:

Nadie que conozca un poco la técnica literaria ignora que sin el aprendizaje de la [prosa] de Flaubert, Azorín no hubiera escrito las páginas realmente sólidas que pueden sacarse de entre sus antiguos libros.<sup>[35]</sup>

Los grandes novelistas españoles de la época siguen atentamente la evolución de la novela.

Novelistas como Blasco Ibáñez, por tantos conceptos muy diferente de Flaubert, no escapó a su influencia, como sugiere el profesor Baquero Goyanes en su libro citado:

Entre las grandes equivocaciones de Blasco Ibáñez, pienso que tal vez habría que contar ésta: que quiso ser, a la vez, un Maupassant, un Zola y un Flaubert.

Gabriel Miró, que sentía la misma pasión por la descripción y por la musicalidad de la frase que Flaubert, y que recreaba el ambiente y los paisajes con singular maestría, se siente atraído por la lectura de *La tentación de San Antonio* de Flaubert, y en un pasaje de *Años y leguas*, que es como la formulación de su credo estético, leemos:

Las venas de San Antonio —del San Antonio de Flaubert— se le engordan y atirantan casi a punto de romperse, por el deseo de volar, nadar, bramar, mugir... Quisiera tener alas, corteza, concha, garfa, trompa; retorcerse, desmenuzarse, sentirse en todo, ser todo; desarrollarse como las plantas, correr en el agua, exhalar en los sonidos y en los olores, resplandecer en la luz, encogerse bajo todas las formas, descender hasta el fondo de la materia; ser la materia. Esta fue la postrera tentación de San Antonio, lo que sólo pudo resistir persignándose y rezando.

Para Ortega, de quien hemos adelantado algunos juicios sobre el gran novelista francés, Flaubert habilitó un instrumento artístico en la novela lo mismo que Manet en la pintura, que sin ellos hubiera tardado un siglo más en ser descubierto:

El realismo a la manera de Flaubert y el impresionismo de Manet representan la postura estética más acertada, más vigorosa, más digna que hasta ahora han inventado los hombres.<sup>[36]</sup>

Para Ortega, cuya concepción del arte como «puro placer estético» coincide con la de Flaubert, nuestra sensibilidad moderna está tan cerca de Flaubert como de Dickens o de Dostoievski, que abrieron anchos surcos a la novela contemporánea. Modernidad que también le reconoce el novelista argentino Jorge Luis Borges, que se considera discípulo de Flaubert.

El escritor peruano Mario Vargas Llosa se sintió fascinado por la lectura de *Madame Bovary*, que llevó a cabo en apenas dos jornadas.

Al terminar —dice— tenía dos cosas muy seguras: que ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces y hasta la muerte viviría enamorado de Madame Bovary.

Esta pasión le llevó al conocimiento profundo de la obra flaubertiana, fruto del cual es *La orgía perpetua*, el más brillante y acabado estudio sobre Flaubert que se ha publicado en español y una valiosísima aportación a la extensa bibliografía que sobre *Madame Bovary* existe en varios idiomas. El libro de Vargas Llosa es una recreación de la novela de Flaubert y nos ofrece puntos de vista originales que revelan la aguda penetración del crítico y la sensibilidad del artista, totalmente identificado con la obra y con su autor. Este estudio actual viene a confirmar los juicios de otros grandes escritores como Baudelaire, Zola, George Sand, que supieron ver en su día la calidad artística de *Madame Bovary*.

Pero, además, Vargas Llosa estudia en su libro la aplicación y el desarrollo que algunas técnicas narrativas que arrancan de Flaubert tuvieron en la novela posterior. Es interesante señalar a nuestro propósito el antecedente flaubertiano que él ve en *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio, y en buena parte de la novela española de aquellos años, cuya preocupación esencial es de describir objetivamente, como hizo Flaubert en *Madame Bovary*.

Así pues, Flaubert dejó bien saldada la deuda que había contraído con España.

## La novela

Madame Bovary es una novela del realismo escrita por Gustave Flaubert que provocó controversia en Francia cuando fue publicada en 1857. Sin embargo, es considerada según algunas encuestas como la segunda mejor obra lingüística de la historia. Además, en la actualidad se considera como una de las novelas que dieron principio a la narrativa moderna.

## La génesis

El origen del realismo se encuentra intrínsecamente ligado a la novela épica, a la novela naturalista y a la novela mágica; dado que del realismo literario, movimiento de la segunda mitad del siglo XIX. Madame Bovary, es sin duda alguna, la novela más importante de éste movimiento. Además de ser una de las selecciones literarias por excelencia en el género del llamado romanticismo tardío, Madame Bovary, constituye uno de los puntos de referencia para el movimiento del realismo literario, e incluso, para la entrada del realismo dentro del ámbito de la filosofía. No obstante, la historia también se halla estrechamente unida a lo que se conoció como la novela alegórica, dado que más que una novela de romance que terminará en el suicidio de su protagonista femenina y en la muerte por decepción amorosa, o pena moral, de su protagonista masculino es también una crítica a la sociedad burguesa del siglo XIX, posterior a la revolución francesa y al gobierno absolutista de Napoleón en Francia.

En tres partes con una increíble agudeza literaria, Gustave Flaubert nos muestra su punto de vista sobre la vida de la sociedad de alto rango en la Francia

del temprano siglo XIX, al casar al personaje principal con alguien que nada le ofrece más que exhibirla como si fuese un trofeo y al encontrar en un estudiante de leyes, con quien tendrá una cruel y triste historia, lo que siempre buscó, pero que al final, no la llevará a nada más que a su muerte. Madame Bovary, es pues, más que una novela, un retrato fiel y un paradigma para la literatura realista y universal y para la filosofía francesa de los siglos XIX a XXI.

## El argumento

### Primera parte

Origen pequeño-burgués-rural de Charles Bovary e influencia de la madre de éste en su temperamento y educación. Charles se recibe a fuerza de empeño como médico y su madre le casa con la viuda Heloise, de aparente buena dote. Conoce a Emma Rouault, hija de un paciente, de la que prontamente se enamora.

La mujer de Charles muere súbitamente y Charles a instancias del padre de Emma se casa con ella en medio de una exuberante fiesta campestre. Al poco tiempo son invitados a una fiesta de la alta sociedad en donde Emma puede comparar ese estilo de vida que siempre había querido con el que tiene.

Emma se desencanta y literalmente enferma de la sencilla y llana vida que le ofrece su nada romántico marido. Charles en busca de una solución y sin nunca sospechar la verdadera causa de la enfermedad de Emma, migra con ésta desde Tostes a la ciudad de Yonville. Emma se encuentra encinta.

### Segunda parte

En Yonville los Bovary conocen a Homais, el farmacéutico, y a su hospedado y practicante de leyes León, amante de la música y literatura, un romántico que inmediatamente hace sinapsis con Emma forjándose una amistad que se torna en amor mutuo no confeso. Nace la hija de Emma siendo encargada tempranamente a una nodriza. Emma toma distancia de León y éste confuso y desilusionado emigra a París.

Emma vuelve a caer enferma del alma, tal como lo hiciera por primera vez en Tostes. Imbuida de frustración y languidez conoce al señor Rodolphe Boulanger de la Huchette en el cual Emma ve reflejados sus ensueños románticos. Se hacen amantes y Emma comienza a gastar dinero desmesuradamente en lujos. Emma planea la huida de ambos, Rodolphe la abandona. Emma cae nuevamente enferma, en su lenta recuperación se reencuentra con León en una obra de teatro.

### Tercera parte

Comienza el romance de Emma con León, paralelo a ello Emma sigue endeudándose hasta que la situación financiera de los Bovary (sin nunca sospecharlo Charles) se torna insostenible. Al encontrarse abandonada por sus amantes y rodeada de gente que realmente no ama, Emma toma la decisión de suicidarse con arsénico. Charles finalmente se da cuenta de todo, la perdona y luego muere de amor.