

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
1.CRÍTICA LITERARIA Y CONTEXTO CULTURAL	8
1.1. «ARTE POR EL ARTE» <i>VERSUS</i> SOCIEDAD BURGUESA	8
1.2. FINES EXTRAÑOS AL ARTE. LOS BLANCOS FLAUBERTIANOS	15
1.3. EL CONCEPTO DE VERDAD EN LA <i>CORRESPONDENCIA</i>	16
1.4. POR UNA LITERATURA CONSCIENTE	17
1.5. VERDAD EXISTENCIAL. CRÍTICA Y PROBLEMÁTICA	20
1.5.1 <i>El contrato de ficción</i>	21
1.5.1.1. Literatura aleccionadora. Una representación falsa del ser humano.....	23
1.6. LA CONFUSIÓN DEL SENTIMIENTO CON LA POESÍA: CRÍTICA A ALFRED DE MUSSET	29
2. VERDAD ARTÍSTICA: UNA TEORÍA LITERARIA OBJETIVISTA	32
2.1. LA INNOVACIÓN DE FLAUBERT: LA IMPERSONALIDAD. AUERBACH	32
2.1.1. <i>Byron versus Shakespeare</i>	34
2.1.1.1. <i>Cours d'Esthétique</i> de Hegel	35
A. El análisis hegeliano de los poemas homéricos	38
A.1. Platón y Aristóteles: la impersonalidad	43
A.2. El punto de vista técnico: Vargas Llosa	45
B. Totalidad, verosimilitud e «ilusión»	46
B.1. Una totalidad	46
B.2. Verosimilitud	47
B.3.La «ilusión»	50

3. EPÍLOGO	57
4. BIBLIOGRAFÍA	58

INTRODUCCIÓN

En *La Dialéctica de Hegel*¹ Gadamer explica que la tradición de dos mil años que conformó la filosofía occidental —cuya culminación es la obra de Hegel— llegó a su colapso a mitad del siglo XIX. La prueba de ésto se encuentra en el hecho de que desde entonces la filosofía ha sido una cuestión extra-académica: « [...] sólo autores de fuera de la academia, tales como Schopenhauer y Kierkegaard, Marx y Nietzsche, junto con los grandes novelistas de los siglos XIX y XX, han logrado ampliar la conciencia de la época y satisfacer la necesidad de una visión filosófica del mundo»².

Gracias a Flaubert la novela ha llegado a ser una de las grandes formas artísticas europeas. *Madame Bovary* es un hito en nuestra historia cultural.

Su epistolario constituye el reverso de toda su obra, el negativo de la ficción. En él puede verse cómo se va gestando su teoría de la literatura, el desarrollo de la actividad crítica que la ilumina y las influencias literarias y filosóficas que recibe.

El aspecto más destacable de estas cartas son sus tintes platónicos y su evidente impronta hegeliana.

El objeto de nuestro trabajo es comprobar cómo el punto de vista en que el autor observa a sus personajes constituye la piedra angular de la Verdad artística que Flaubert defiende, el pilar sobre el que se asienta su teoría literaria.

Flaubert postula una teoría objetivista de raigambre metafísica que debe entenderse como una reacción al ambiente espiritual y literario de la época. Esta *Correspondencia* es un ataque contra todos aquellos que pretenden someter el arte a fines que le son extraños, una defensa acérrima de la autonomía estética de la literatura, «l'art en soi».

En la segunda mitad del siglo XIX la literatura se encuentra en un callejón sin salida. El romanticismo ha pasado pero tampoco se aprecian signos de renovación literaria. Ante esta situación de ausencia de perspectivas Flaubert declara la necesidad de «una literatura consciente».

En estas misivas la palabra «verdad» se reitera con una frecuencia extraordinaria. Con ella Flaubert se refiere a la verdad metafísica, a la verdad existencial humana —que

¹ Publicada en 1976.

² Gadamer, *La dialéctica de Hegel*, Cátedra, Madrid, 2005, p. 125.

cierta literatura traiciona constantemente— , a la verosimilitud, o a su teoría literaria — la Verdad artística.

El primer capítulo de nuestro trabajo, «Crítica literaria y contexto cultural» está dedicado a la crítica de Flaubert contra las obras de algunos escritores que por querer hacer una literatura moralizante faltan a la más elemental verdad existencial creando personajes maniqueos (estereotipos) en nombre de la moralidad del arte: la literatura debe ser más moral que la sociedad para cumplir con el «contrato de ficción» —la expresión es de Zola—, el pacto tácito entre el escritor y la sociedad .

Tanto los autores que adoctrinan desde un punto de vista cristiano-moral (el arte oficial) como los que adoctrinan desde un punto de vista socialista aprovechando el entusiasmo general ante la perspectiva de avances en lo social, subordinan el arte a fines ajenos. Baudelaire abordó públicamente este problema en «Les drames et les romans honnêtes»³. Veremos la crítica de Flaubert a Lamartine (representante del arte oficial) y a Stowe (predicadora de la moral evangélica en *La Cabaña del tío Tom*).

Al problema de la moralidad del arte se le añade el de la confusión del sentimiento con la poesía. Al respecto, el blanco de los ataques de Flaubert es Alfred de Musset. Al sentimiento, Flaubert opone la «verdadera poesía» y al poeta, Flaubert contrapone «el artista». El poeta se repliega en sí mismo y expresa la particularidad de su sentimiento, en cambio «el artista», ama la belleza en sí misma y no expresa su sentimiento personal, sino que «crea».

Flaubert despliega su teoría objetivista para afrontar la situación del sentimentalismo en la que la literatura se halla sumida. En el segundo capítulo, «Verdad artística: una teoría literaria objetivista», explicaremos el desarrollo de Flaubert.

Auerbach explica que la aportación de Flaubert respecto de sus dos predecesores (Stendhal y Balzac), es la impersonalidad. La innovación de Flaubert respecto al realismo anterior es que ya no oímos la opinión del autor sobre sus personajes o la conducta de éstos.

Veremos en la *Correspondencia* la teoría de la impersonalidad de Flaubert. Partiendo de dos textos, observaremos el cambio de perspectiva que se ha producido en un periodo de seis años (1846-1852) en la valoración de las obras de Shakespeare y Byron. Si en un

³ Publicado en «La Semaine Théâtrale» el 27 de noviembre de 1851.

principio Flaubert equiparaba a ambos genios, años más tarde afirma la superioridad indiscutible de Shakespeare sobre Byron, debido a la impersonalidad shakespiriana.

Lo que ha provocado el cambio en la valoración de los dos autores es la lectura de Flaubert de la *Estética* de Hegel.

En *Gustave Flaubert. Dix ans de critique. Notes inédites sur l'Esthétique de Hegel*⁴ Gisèle Séginger presenta por primera vez la transcripción de los apuntes de Flaubert sobre la *Estética* de Hegel y explica la naturaleza del texto al que Flaubert tuvo acceso. Más que de una verdadera traducción se trata de una adaptación realizada por Charles Bénard, un profesor que bajo el pretexto de que es estilo de Hegel es oscuro, realiza su propia versión de la *Estética* con la finalidad de adecuarla al «gusto francés».

Lo importante del estudio de Séginger es que permite comprobar la influencia insoslayable de Hegel en la obra de Flaubert —por lo que respecta a los procedimientos y a los contenidos.

Por lo que respecta al epistolario, los argumentos con los que Flaubert defiende su tesis del artista impersonal, están tomados del análisis hegeliano de los poemas homéricos (la sección que Hegel dedica a la épica).

Con el texto de Charles Bénard en la mano (la 2ª edición de 1860) hemos procedido a la comparación de los textos de la obra de Hegel-Bénard y de Flaubert.

Lo definitorio de los poemas homéricos es que el autor no deja oír su voz de tal manera que «el poema se canta a sí mismo».

Acto seguido iremos a las fuentes primeras de la teoría de la impersonalidad — Platón en *República* y Aristóteles en *Poética*.

Después abordaremos el logro de Flaubert desde un punto de vista técnico (Vargas Llosa): disimular a lo largo del relato la existencia del narrador de manera que parezca que la narración se autogenera. Ésta es la gran aportación de Flaubert. Con su innovación Flaubert transforma la fisonomía de la novela. A partir de él las novelas serán impersonales.

⁴ Publicado en 2005.

Dentro de la sección *Cours d'Esthétique* de Hegel continuaremos con los aspectos fundamentales de la teoría de Flaubert: totalidad, verosimilitud e «ilusión».

Una obra debe configurar una totalidad, en la que cada parte tenga su razón de ser, o si no, no es una obra. Esta es una idea clave en la estética flaubertiana.

La verosimilitud es el otro valor esencial en vistas a crear un mundo independiente. La verosimilitud debe darse en dos sentidos, externo e interno. La verosimilitud externa consiste en que el autor debe respetar ciertas relaciones de verdad entre el mundo representado y la novela que lo narra, de no ser así, se rompe el efecto de verosimilitud. Para tal propósito veremos la crítica de Flaubert a *Les Misérables*.

La verosimilitud interna viene determinada por lo que Flaubert llama «la lógica» de la novela. Para lograr la verosimilitud interna de la obra las acciones de los personajes deben desprenderse de su psicología. Esto no sucede así en la vida real —los actos de las personas no derivan de su psicología, los humanos somos incoherentes— pero Flaubert insiste en que la novela es una creación, un producto artificial, y como tal obedece a unas reglas que le son propias. Fue Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo* el primero en formular tal teoría.

La verdad artística suprema que Flaubert postula es que la finalidad del arte es «la ilusión». A pesar de que Flaubert no explica qué quiere decir exactamente con «la ilusión» haremos una reconstrucción con distintos fragmentos de sus cartas. Estos fragmentos tienen en común que Homero, Cervantes y Shakespeare aparecen como el modelo a seguir. Nuestra hipótesis es que con la ilusión Flaubert se refiere a efectos visuales que el autor debe crear en el lector y a la fusión de la realidad empírica descrita en la novela con la vida de la conciencia de los personajes.

Para finalizar veremos la teoría de las facultades del poeta. A la inspiración personal Flaubert opone la imaginación. La inspiración personal sólo produce fragmentos mientras que la imaginación, en cambio, es creadora y totalizadora. Así pues, el autor no debe inspirarse en su propia persona para escribir y debe inventar para «representar».

La teoría literaria de Flaubert va emergiendo como resultado de una profundización progresiva: el rechazo a la literatura con fines aleccionadores, o el rechazo a un exceso de sensiblería o a un exhibicionismo narcisista, va avanzando hasta convertirse en el rechazo a cualquier expresión no sólo del sentimiento del autor sino también de su

subjetividad. La mera expresión del sentimiento o de la subjetividad del autor será un fin extraño al arte —veremos brevemente cuál es la consigna que Flaubert prescribe para el lirismo, una consigna que es consecuencia de la Verdad artística que ha formulado.

La edición utilizada de la *Correspondance* es la de Gallimard (1999-2007) anotada por Jean Bruneau para los volúmenes del 1º al 4º e Yvan Leclerc para el volumen 5º.

Los subrayados de las cartas (cursivas) son de Flaubert. Indicamos el lugar donde fueron escritas siempre y cuando Flaubert no se halle en su lugar de residencia habitual: en Rouen hasta mayo de 1844 y en Croisset a partir de esa fecha. Las citas de Flaubert se han reducido visiblemente de tamaño para mayor comodidad del lector.

1. CRÍTICA LITERARIA Y CONTEXTO CULTURAL

Amants du Beau, nous sommes tous
des bannis. Et quelle joie quand on
rencontre un compatriote dans cette
terre d'exil!

A Louise Colet, agosto de 1853

1.1. «ARTE POR EL ARTE» VERSUS SOCIEDAD BURGUESA.

El epistolario de Flaubert es la radiografía moral de una forma de sentir y comprender la realidad y el mundo bajo el prisma de la literatura y de la creación literaria.

«Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle, et beaucoup plus avec elle»⁵.

En él la literatura, «el arte», aparece como lo absoluto desde un punto de vista existencial, como la instancia suprema de la vida humana, la única causa por la que vivir y la tarea única a la que abocarse.

El tema de nuestro trabajo debe situarse en el contexto de una controversia que ocupó la vida de Flaubert pues fue el debate por excelencia de toda una época: la polémica sobre la moralidad del arte. Es la gran cuestión literaria que recorre los cinco volúmenes de la *Correspondencia* desde sus cartas la época de juventud hasta el final de sus días y la gran cuestión que ocupa el debate público sobre la literatura.

«D'un bout du monde à l'autre la grande folie de la morale usurpe dans toutes les discussions littéraires la place de la pure littérature»⁶.

A su vez el problema de la moralidad del arte debe ubicarse en el contexto social, cultural e ideológico del siglo XIX.

Estas misivas retratan una sociedad de creencias y de creyentes es decir, de ideales y de esperanza en esos ideales. Unos tiempos que pueden resultar algo ingenuos a nuestros

⁵ Carta a Louise Colet del 31 de enero de 1852, t. II, p. 42.

⁶ Charles Baudelaire, *Les Paradis Artificiels*, (cap. VI, p. 233), Gallimard, Paris, 2008. Publicado por primera vez en 1860 en «La Revue Contemporaine».

ojos. Todavía se conservaba una visión romántica de las figuras históricas de la Antigüedad. A los ideales de la Ilustración se sumaron los avances de la ciencia y los logros de la Revolución industrial. Fue la época de los socialismos utópicos con su fe en el progreso y en la emancipación humana. Sartre explica que la sociedad del siglo XIX había inventado una nueva dimensión del tiempo y del mundo: el porvenir, y una «corriente inmensa de ideas y de esperanza empujaba a los franceses hacia el futuro»⁷. Desde un punto de vista retrospectivo la confianza socialista en el hombre, en sus posibilidades de redención, en la justicia social y en un futuro esperanzador parecía estar justificada

«Después del siglo XVII, que había redescubierto el pasado y del XVIII, que había hecho el inventario del presente, el XIX pensaba haber descubierto una nueva dimensión del tiempo y del mundo; para los sociólogos, para los humanistas, para los industriales que descubren la potencia del capital, para el proletariado que empieza a tomar conciencia de sí mismo, para Marx y Flora Tristan, y Michelet y Proudhon, y George Sand, el porvenir existe y es lo que da sentido al presente; la época actual es transitoria y, en realidad, sólo se comprende en relación con la era de justicia social que prepara»⁸.

Por su parte el catolicismo experimentó un nuevo auge —surgen numerosas órdenes religiosas. Aliándose con el poder político —la Monarquía de Julio en 1830 y el II Imperio en 1852— tomó unos aires más conservadores acomodando la moral cristiana a los valores burgueses y creando un código ético marcadamente puritano. Desde Roma se establecieron dos nuevos dogmas, el de la Inmaculada Concepción (aparte de irritante a Flaubert le pareció sintomático del siglo) y el de la Infalibilidad del Papa.

Fueron unos tiempos de creencias políticas y religiosas y de enconados debates estéticos sobre la utilidad del arte y la moralización de las masas. Es la época en que se consolida la sociedad burguesa y sus valores. Ésto tendrá consecuencias desde el punto de vista artístico y literario pues el arte deviene objeto de consumo y la literatura, concebida como mero entretenimiento, se banaliza.

«Combien de braves gens qui, il y a un siècle, eussent parfaitement vécu sans Beaux-arts, et à qui il faut maintenant de petites statuettes, de petite musique et de petite littérature!»⁹

⁷ Jean-Paul Sartre (1947), *Baudelaire*, Anagrama, Barcelona, 1999, p.145.

⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹ Carta a Louise Colet del 29 de enero de 1854, t. II, p. 518.

El XIX es un siglo de transición (Flaubert insiste en esta idea) entre el mundo del Antiguo Régimen que se había venido abajo, y el nuestro de los siglos XX y XXI. Se trata de una época en parte muy lejana —en determinados aspectos, literarios y sociales, la sensibilidad de Flaubert y de sus destinatarios difiere notablemente de la nuestra¹⁰— y en parte cercana, con unos problemas parecidos a los nuestros, los propios de la sociedad de mercado. Fue el siglo de los nietos de los que hicieron la Revolución francesa: « [...] le siècle présent, en un mot, qui sépare le passé de l'avenir, qui n'est ni

¹⁰ La *Correspondencia* muestra que existía una gran preocupación y muchas controversias entre los literatos en torno a los llamados temas «bellos en sí». Todavía se asociaba la belleza con una temática determinada. Si un escritor pretendía hacer una obra «bella» en principio debía decantarse por un contenido de fondo moral elevado, por historias protagonizadas por personajes descolantes tomados de la Historia (Julio César, Alejandro Magno, Darío...), de la ficción literaria de la Antigüedad greco-romana o de la Biblia.

Flaubert desconfía de los «temas bellos»: afirma que retratar tanta grandeza está destinado al fracaso pues siempre hay una distancia insalvable que separa al artista de una figura histórica de primera fila.

«Les beaux sujets font les oeuvres médiocres. Byron a échoué à *Sardanapale*. Quel est le peintre qui rendra la figure de César? — Et puis il a été donné à l'antiquité de produire des êtres qui ont, du fait de leur seul[e] vie, dépassé tout rêve possible. Ceux qui les veulent reproduire ne les connaissent pas, voilà ce que ça prouve. — Quand on est jeune on se laisse tenter volontiers par ces resplendissantes figures dont l'auréole arrive jusqu'à vous; on tend les bras pour les rejoindre, on court vers elles...et elles reculent, elles reculent, elles montent dans leurs nuages, elles grandissent, elles s'illuminent et, comme le Christ aux apôtres, vous crient de ne pas chercher à les atteindre». Carta a Louise Colet de finales de noviembre de 1847, Ruán, t. I, p. 487.

Desde un punto de vista social la sensibilidad en cuanto a la cuestión de igualdad de sexos dejaba mucho que desear y en ciertos aspectos está alejada de la nuestra. Una prueba de ello es la valoración crítica de *L'Abandonnée*, una obra de Turguéniev que acusa el paso del tiempo precisamente por los sacrificios draconianos que hace la madre de la protagonista en nombre del amor, pero que recibió los más entusiastas elogios por parte de Flaubert. «Mais j'en suis sûr de n'en pas dire en affirmant que *L'Abandonnée* est un *morceau* de premier ordre! [...] et surtout Elle, votre Abandonnée [su nombre es Suzanne] m'ont enchanté. J'en pouvais des exclamations de joie dans mon fauteil. Comme ça fait du bien d'admirer! La description de la manière dont Suzanne joue du piano, le portrait de son père, le vieux gentilhomme, etc., etc. Que vous dirai-je? Vous m'épatez, voilà tout. On n'analyse pas de pareilles choses» Carta a Iván Turguéniev del 31 de mayo de 1873, t. IV, p. 671.

La madre de la protagonista (Suzanne) se casa con un hombre al que no quiere y que tampoco la quiere (el señor Ratch) porque su amado (un noble terrateniente, el anciano señor Koltovski con quien tiene una hija ilegítima, (Suzanne, que no ha sido reconocida por él) se lo ordena. A pesar de todo la madre de Suzanne sigue amando hasta el final de sus días al anciano Koltovski «ese viejo amable y desalmado». *La desdichada* (cap. XVII, p. 66), La Compañía, Buenos Aires, 2009.

l'un ni l'autre et qui ressemble à tous deux à la fois, et où l'on ne sait, à chaque pas qu'on fait, si l'on marche sur une sémence ou sur un débris»¹¹.

En estas cartas se reflejan los dos grandes rasgos que caracterizan el siglo XIX, «la contradicción y la modernidad»¹².

Importantes logros tecnológicos e industriales (el ferrocarril, la industria siderúrgica, la industria textil), avances imparables en las ciencias empíricas y la expansión de una mentalidad cientifista, (se pretende que la ciencia positiva se integre en otros dominios distintos al de la ciencia natural) conviven con una situación deplorable de la medicina¹³. El progreso tecnológico y científico no repercute todavía ni en la salud ni en la esperanza de vida de las personas.

Fue una época de gobiernos conservadores y de revueltas populares, de una explotación obrera sangrante pero también de avances en lo social, de religiosidad católica puritana y de ateísmo holbáquico, de fe en el progreso científico y tecnológico y de actitudes de rechazo al mundo moderno acompañadas de previsiones pesimistas sobre las consecuencias del maquinismo.

«Quel boucan l'industrie cause dans le monde! Comme la *machine* est une chose tapageuse! À propos de l'industrie, as-tu réfléchi quelquefois à la quantité de professions bêtes qu'elle engendre et à la masse d'estupidité qui, à la longue, doit en provenir? Ce serait une effrayante statistique à faire! Qu'attendre d'une population comme celle de Manchester, qui passe sa vie à faire des épingles? Et la confection d'une

¹¹ Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, (1ª parte, cap.I, p. 65) Librairie Général Française, Paris, 2007. Publicada por primera vez en dos etapas (1835-1836) en «La Revue de Deux Mondes».

¹² Francisco Javier Hernández, «Introducción», siglo XIX, en *Historia de la literatura francesa*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 766

¹³ Estas cartas son reveladoras al respecto: Todavía no se conocía la asepsia (la hermana de Flaubert, Caroline Hamard murió en 1846 a los 22 años de fiebre puerperal), Flaubert ingería yoduro de mercurio para tratarse la sífilis, un remedio que ennegrecía la lengua y los labios pero que era lo mejor que se conocía. Detrás de las consabidas muertes por tuberculosis de muchos escritores y artistas se ocultaba uno o varios contagios de sífilis. La tasa de mortalidad infantil era muy alta (el nacimiento de Flaubert se produjo en medio del de otros dos hermanos que murieron de bebés), todavía se practicaban sangrías, el cólera no había sido erradicado (en 1832 la ciudad de Ruán sufrió una epidemia devastadora cuyo foco de infección provenía de París), y existía la creencia generalizada (compartida por Flaubert, hijo y hermano de médicos de renombre, cirujanos-jefe del hospital de Ruán) de que beber «demasiada» agua era perjudicial para la salud.

A pesar del gran interés científico por las enfermedades mentales, y que ya se contemplan como una circunstancia atenuante en caso de delito, éstas seguían enfocándose desde un paradigma aristotélico, como un «fallo» en la organización corporal, y por supuesto no existían los tratamientos farmacológicos. Es ilustrativo sobre esta cuestión el libro de Foucault (1973), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIX siècle*, Gallimard, Paris, 2008, en el que presenta el dossier con los informes jurídicos y médicos de un caso de parricidio acaecido en Normandía en 1831.

épinglé exige cinq à six spécialités différentes! Le travail se subdivisant, il se fait donc, à côté des machines, quantité d'hommes- machines»¹⁴.

El contraste más llamativo es que la gran implosión de las ciencias económicas se produce al tiempo que nace la bohemia artística, un grupo que voluntariamente se sitúa al margen de la sociedad defendiendo «el arte por el arte», entendido éste como una religión, como un modo de vida con apostolado incluido.

En sus misivas Flaubert se jacta de profesar esta religión, la más pura y elevada; carente de contrapartidas interesadas como pueda ser una vida feliz ultraterrenal y confiada sólo a unos cuantos hombres, muy pocos, la pequeña élite que se pasa el fuego sagrado.

El adalid de la autonomía estética de la literatura fue Théophile Gautier — Baudelaire le dedicó *Les Fleurs du mal*¹⁵. En su prefacio a *Mademoiselle de Maupin* postuló que el arte no debe someterse a ninguna servidumbre ideológica o moral. El prólogo está dirigido contra la clase periodista en general a la que acusa de hipócrita por pretender que el arte se pliegue a la moral puritana de la época y contra la crítica literaria de corte sansimoniano que propugna la necesidad de un arte útil para la sociedad a expensas de la forma y del estilo. Gautier parodia a un imaginario crítico utilitario para concluir que lo útil es feo por definición.

«À quoi sert ce livre? Comment peut-on l'appliquer à la moralisation et au bien être de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre? Quoi, pas un mot des besoins de la société, rien de civilisant et de progressif! Comment, au lieu de faire la grande synthèse de l'humanité, et de suivre, à travers les événements de l'histoire, les phases de l'idée régénératrice et providentielle, peut-on faire des poésies et des romans qui ne mènent à rien, et qui ne font pas avancer la génération dans le chemin de l'avenir? Comment peut-on s'occuper de la forme, du style, de la rime en présence de si graves intérêts? — Que nous font, à nous, et le style et la rime, et la forme? C'est bien de cela qu'il s'agit (pauvres renards, ils sont trop verts)! [...] Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme la pauvre et infirme nature. — L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines»¹⁶.

¹⁴ Carta a Louise Colet del 14 de agosto de 1853, Trouville, t. II, p. 393.

¹⁵ «Au poète impeccable/ au parfait magicien ès lettres françaises/ à mon très-cher et très vénéré/ maître et ami/ Théophile Gautier/ avec les sentiments/de la plus profonde humilité/ je dédie ces fleurs malades/ C.B». *Las flores del mal* (1857), Cátedra, Madrid, 2003, p. 72.

¹⁶ Prefacio a *Mademoiselle de Maupin*, 1835. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, París, 2007, pp. 50-54.

Sin embargo la primera sentencia que se tiene en francés de «l'art pour l'art» proviene del diario íntimo de Benjamin Constant que acompañando a Germaine de Staël, pernoctó en Weimar un 11 de febrero de 1804: «Dîner avec Robinson, écolier de Shelling. Son travail sur l'esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. L'art pour l'art, et sans but; tout bout dénature l'art¹⁷. Mais l'art atteint au but qu'il n'a pas»¹⁸.

Puede definirse el conjunto de las cartas personales de Flaubert como una diatriba contra todos aquellos que quieren someter el arte a fines que le son extraños y como un feroz ataque al sentir burgués.

La palabra «burgués» tenía un sentido muy amplio para Flaubert. Con ella no se refería únicamente a una clase social, sino que además era sinónimo de «estupidez» y decía «llamo burgués a cualquiera que piense de una forma vil»¹⁹. Para él la estupidez era el cáncer del género humano, lo que nos define como especie y la causa primera de nuestros males. Dentro del marasmo de estupidez generalizada distingue clases particulares: la de los detentores oficiales del conocimiento, la de los académicos, la estupidez del genio rayana a la locura, la de los parisinos... Así pues, con el término «burgués» no sólo ataca a la clase burguesa como tal, sino que arremete contra una especie particular de estupidez que se encuentra en esa clase.

El siglo XIX había supuesto el triunfo de la burguesía. El año 1830 marcó su ascenso definitivo con la instauración de la Monarquía de Louis Philippe. Se instala la mentalidad que rinde culto al dinero y que valora las cosas en la medida en que resulten útiles. Francisco Javier Hernández expone los rasgos característicos del burgués²⁰: individualismo, espíritu práctico pesetero, amor a la acción y desaparición del horizonte vital de todo lo que no tenga que ver con el provecho material. Para el burgués el arte no es importante. La acción y la autosatisfacción es lo que lo define (en sus cartas Flaubert abomina de la satisfacción y la desfachatez burguesas), actúa en aras de su propio interés y está encantado con su modo de vida, con sus instituciones, con sus valores morales. En su correspondencia Flaubert proporciona muy sintéticamente una idea de la

¹⁷ « [...] Por esto sólo es ya claro que lo bello, cuyo juicio está fundado en una finalidad meramente formal, es decir, en una finalidad sin fin, es completamente independiente de la representación del bien, pues éste último presupone una finalidad objetiva, es decir, la relación del objeto con un fin determinado». Kant (1790), *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 1997, p. 161.

¹⁸ Citado por Tzevetan Todorov en *La littérature en péril*, Flammarion, París, 2007, p. 53.

¹⁹ Guy de Maupassant, *Todo lo que quería decir sobre Gustave Flaubert*, Periférica, 2009, p. 103.

²⁰ Francisco Javier Hernández, *op. cit.*, pp. 777-778

cosmovisión de los burgueses (en este caso de provincias) definiéndolos como hombres que creen que el sol calienta en el cielo para que crezcan sus melones.

Este espíritu estrecho y calculador, con todo lo que conlleva de acomodado y conservador provocó el rechazo de muchos escritores y artistas. Un rechazo comprensible si tenemos en cuenta que tanto Flaubert como los artistas contemporáneos se habían formado en el espíritu romántico de la etapa anterior.

La percepción que los escritores tienen del mundo burgués es la causa de la escisión, de la brecha insalvable que se abre entre el artista y la sociedad. Al artista no le queda más remedio que «encerrarse en su torre de marfil» (Flaubert), pues sus intereses vitales difieren sensiblemente de los de la mayoría de la gente:

«As-tu vu dans *La Presse* la joie de Blanqui à propos de l'entrée de la Viande étrangère²¹! Il était malade, mais il n'a pas pu *retenir son émotion* à cette nouvelle, il s'est tellement senti déborder d'enthousiasme qu'il a pris la plume pour communiquer au public son bonheur, et *au risque même de compromettre sa santé*! Sainte Thérèse n'était pas plus contente d'avoir vu le Christ dans sa chambre que ce gars-là n'est content de voir venir les boeufs d'Amérique en France! Ô Aristophane et Molière, quels galopins vous fûtes!»²².

La mentalidad burguesa estrecha el ideal existencial en los límites de la familia y de la propiedad; exhibe una moral autosatisfecha que implica la negación de toda idealidad y barre como si nada con la belleza principalmente porque es incapaz de identificarla como tal, del mismo modo que es incapaz de identificar lo vulgar.

Ésta es la cita que mejor permite comprender la problemática de la que irradia el conjunto del epistolario así como el trasfondo de toda la obra de Flaubert —el tema faústico de la eterna insatisfacción:

«Il y a des satisfactions bourgeoises qui dégoutent, et de ces bonheurs ordinaires dont la vulgarité me répugne. C'est pour cela que je suis toujours prévenu contre Béranger avec ses amours dans les greniers

²¹ Adolphe Blanqui (1798-1854), economista, escribe en «La Presse» del 22 de septiembre de 1853: «Château de Grandmont (Eure-et-Loir), 15 septembre 1853. Je suis à la campagne depuis un mois, à quinze lieues de Paris, pour rétablir ma santé, altérée par de longues souffrances, avec défense expresse de me permettre aucune émotion, sous peine de rechute; mais je n'y tiens plus depuis que je viens de trouver dans *Le Moniteur* une nouvelle qui me comble de satisfaction et de joie. Cette nouvelle, c'est celle de la plus grande victoire que les économistes aient remportée depuis le commencement de la Restauration jusqu'à la chute de la révolution de Février; c'est le décret d'avant-hier, qui réduit de 55 F à 3 F par tête, tel qu'il était sous l'Empire, le droit d'entrée, et d'une manière proportionnelle, tous les droits sur la viande vivante de boeuf, de mouton [...]». Anotado por Jean Bruneau, *Corr.*, t. II, p. 1229.

²² Carta a Louise Colet del 26 de septiembre de 1853, t. II, p. 443.

et son idéalisation du médiocre. Je n'ai jamais compris que dans un grenier on fût bien à vingt ans²³. Et dans un palais sera-t-on mal? Est-ce que le poète n'est pas fait pour nous transporter ailleurs? Je n'aime pas à retrouver l'amour de la grisette, la loge du portier et mon habit râpé là où je vais pour oublier tout cela. Que les gens qui sont heureux là-dedans s'y tiennent, mais donner cela comme du beau, non, non. J'aime encore mieux rêver, dussé-je en souffrir, des divans de peau de cygne et des hamacs en plume de colibri»²⁴.

El síntoma artístico del triunfo del optimismo burgués es la idealización de lo mediocre: pretender que la vida prosaica y gris de cada día es fascinante y que la vulgaridad es hermosa. Flaubert se pregunta porqué el amor de una costurera jovencita y casquivana —no hay ninguna palabra en castellano que traduzca «grisette»— y no el de una sultana, y porqué las escenas de pasión tienen que ser en graneros —algo muy común en las campiñas— y no en palacios. Según esta concepción el arte deja de ser el territorio del esplendor y el ensueño para convertirse en el triste reflejo de las aspiraciones chatas del burgués medio.

Esa estupidez, esa manera esencialmente inepta de captar e interpretar la realidad se traslada al dominio de la literatura en la creación de los personajes.

1.2. FINES EXTRAÑOS AL ARTE. LOS BLANCOS FLAUBERTIANOS.

Respecto a la batalla que Flaubert libra contra aquellos que quieren someter el arte a fines que le son extraños, vamos a precisar quienes o qué constituyen el blanco de sus ataques.

- La sociedad de su época en general (Flaubert fue un visionario de excepción a la hora de predecir los males que aquejarían a las sociedades futuras y que están germinando ante sus ojos).
- Los autores y críticos que pretenden que la literatura sea doctrinaria —ya sea del bando conservador o socialista.
- Los autores que practican un pseudorromanticismo declamatorio dedicándose a exhibir su personalidad, y abusando además de ciertos tópicos románticos —la tumba, los lagos azules, las lágrimas del poeta, el mito del artista como un ser sufriente a causa de su extrema sensibilidad.

²³ «Dans un grénier qu'on est bien à vingt ans!» es el estribillo de la canción de Béranger titulada «Le grenier».

²⁴ Carta a Louise Colet del 11 de enero de 1847, t. I, p. 425.

- El sentimentalismo de ciertos escritores que han tomado el sentimiento por poesía.
- El sentimiento poético de su propia nación; la manera de sentir, de pensar y de expresarse de los que han escrito en su propia lengua. Tradicionalmente los franceses se han decantado por «l'esprit»: «el ingenio», «la gracia» o «la agudeza», en castellano. Flaubert no cesa de repetir que «l'esprit» es incompatible con la verdadera belleza.

«Je crois que le plus grand caractère du génie est, avant tout, *la force*. Donc ce que je déteste plus dans les arts, ce qui me crispe, c'est *l'ingénieux*, l'esprit. [...] Mais l'esprit, au contraire, est incompatible avec la vraie poésie. Qui a eu plus d'esprit que Voltaire et qui a été moins poète»²⁵.

Según Flaubert en Francia nunca se ha entendido la poesía tal como se entendió en la Antigüedad o como se entiende en otros países y de hecho consideró «verdaderos poetas» a pocos de sus compatriotas: Pierre de Ronsard, La Fontaine, Victor Hugo (excepto cuando se muestra sentimental)...

- Los críticos que en vez de analizar los procedimientos del autor, la obra en sí, se dedican a dar cuenta de las circunstancias de su gestación, de la biografía del autor o de su ambiente (Flaubert apreciaba mucho a Taine pero no compartió sus teorías).

1.3. EL CONCEPTO DE VERDAD EN LA CORRESPONDENCIA.

Flaubert siembra su epistolario con la palabra verdad o con conceptos adyacentes. «La vérité», «du vrai» o «qui soit vrai»... se repiten a lo largo de estas cartas con una frecuencia extraordinaria. Estos conceptos cobran su sentido específico según el contexto. Con esta terminología se refiere a la verdad metafísico-platónica²⁶, que deriva en una metafísica de la luz cuando Flaubert es presa de un arrebató de misticismo

²⁵ Carta a Louise Colet del 15 de julio de 1853, t. II, p. 385.

²⁶ «Il faut que je te gronde d'une chose qui me choque et qui me scandalise, c'est du peu de souci que tu as de l'Art maintenant. De la gloire, soit, je t'approuve; mais de l'Art, de la seule chose vraie et bonne de la vie! Peux-tu lui comparer à un amour de la terre, peux-tu préférer l'adoration d'une beauté relative au culte de la vraie?» Carta a Louise Colet del 13 de septiembre de 1846, t. I, p. 339.

estético²⁷, a la verdad de desvelamiento, indisolublemente ligada a la verdad humana²⁸, o bien alude simplemente a la realidad empírica inmediata²⁹. A veces utiliza la expresión «qui soit vrai» como sinónimo de «verosímil». Y a veces se refiere a una Verdad artística, es decir, su teoría literaria propiamente dicha.

El objetivo de nuestro trabajo es ver cómo el punto de vista en que el autor observa al personaje constituye la piedra angular de la Verdad artística, el pilar sobre el que Flaubert edifica su teoría literaria.

1.4. POR UNA LITERATURA CONSCIENTE.

Gracias a estas misivas podemos observar cómo Flaubert va vertebrando sus principios artísticos y cuáles son los fundamentos para la creación de su obra. Averiguamos en definitiva, en qué consiste «su propia poética» y cuáles son los principios estéticos que la sustentan. Flaubert fue un escritor extremadamente cerebral; sostenía que las novelas deben construirse como si fueran pirámides y sus obras obedecen a criterios de composición muy estrictos —las «argucias del arte», como él las llama— que a su vez obedecen a unos principios estéticos inapelables que no deben ser violados porque dichos principios señalan las «líneas rectas a seguir», son la tabla de salvación a la que debe aferrarse la literatura para emerger del lodazal en el que se está hundiendo y señalar así los primeros pasos de la literatura del porvenir. Es por eso que reivindicó la necesidad de una literatura consciente.

²⁷ «Mais il m'est resté de ce que j'ai vu — senti— et lu, une inextinguible soif de vérité. Goethe s'écriait en mourant: "De la lumière! de la lumière!" Oh! oui, de la lumière! Dût-elle nous brûler jusqu'aux entrailles. C'est une grande volupté que d'apprendre, que de s'assimiler le Vrai par l'intermédiaire du Beau. *L'état idéal* résultant de cette joie me semble une espèce de sainteté, qui est peut-être plus haute que l'autre, parce qu'elle est plus désintéressée». Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 30 de marzo de 1857, París, t. II, p. 698.

²⁸ «Cependant si jamais je prends une part active au monde ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue». Carta a Ernest Chevalier de 24 de febrero de 1839, t. I, p. 37.

²⁹ «Ne trouves-tu pas qu'il y aurait un beau roman à faire sur l'histoire de Mme D.?[...]Étudie bien ces personnages, complète dans ta tête ce que la vérité matérielle a toujours de tronqué et mets-nous ça en relief dans quelque bon livre bien tassé, bien nourri, varié de ton et d'aspects, uni d'ensemble et de couleur». Carta a Louise Colet del 11 de diciembre de 1846, t. I, p. 415.

«Le génie n'est pas rare maintenant, mais ce que personne n'a plus et ce qu'il faut tâcher d'avoir c'est la conscience»³⁰.

El movimiento romántico había supuesto «la gran transformación de la conciencia de Occidente»³¹ pero en la segunda mitad del siglo XIX ha dado ya sus frutos literarios y se encuentra en franca decadencia. Es la llamada «resaca del romanticismo»³²; lo que en un principio había sido la libre expresión de la subjetividad se ha convertido ahora en la torpe exhibición de un lirismo narcisista, declamatorio y sentimental. Puede hablarse de una atrofia de la expresión del sentimiento. Flaubert denuncia que los escritores contemporáneos, unos por canallería —vender sus libros y abarcar un amplio espectro de público— y otros porque su forma de sentir es puramente burguesa, han convertido la literatura en un vertedero de pasiones —de falsas pasiones— y de sentimentalismo. Las poéticas fáciles, los sentimientos banales, los clichés de un romanticismo deformado al gusto burgués extienden su dominio, con el resultado de una visión maniquea y banal del ser humano.

Lo malo es que ante esta situación tampoco se aprecian signos de renovación literaria.

«Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut, à tous, littérateurs et écrivains que nous sommes»³³.

Ante esta situación los parnasianos —con Leconte de Lisle a la cabeza— preconizaron una vuelta a los griegos, en lo que atañe a las formas métricas, a la temática, y a los valores estéticos del mundo clásico:

«Je crois, enfin, qu'à génie égal, les oeuvres qui nous retracent les origines historiques, qui s'inspirent des traditions anciennes, qui nous reportent au temps où l'homme et la terre étaient jeunes et dans l'éclosion de leur force et de leur beauté, exciteront toujours un intérêt plus profond et plus durable que le tableau daguerréotypé des moeurs et des faits contemporains»³⁴.

Flaubert compartió con los parnasianos la admiración absoluta y sin fisuras por los griegos; de hecho en sus cartas no hallamos el menor resquicio de crítica negativa a las obras de Homero, Aristófanes, Sófocles, Platón... (no sucede así con la literatura latina)

³⁰ Carta a Louise Colet del 18 de enero de 1854, t. II, p. 510.

³¹ Isaiah Berlin (1999), *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000, p. 20.

³² Mateu Cabot (2001), *Imatges i conceptes. Introducció a l'estètica*, Universitat de les Illes Balears, Palma, p. 211.

³³ Carta a Louise Colet del 24 de abril de 1852, t. II, p. 76.

³⁴ Prefacio a *Poèmes et Poésies* (1855). Este prefacio es una ampliación al prefacio de *Poèmes antiques* (1852). Leconte de Lisle, *Poèmes antiques*, Gallimard, Paris, 2002, p. 318.

y en cuatro de sus obras, *Madame Bovary*, *Salammbô*, *L'Éducation sentimentale* y *La Tentation de Saint Antoine* rinde un pequeño homenaje al mundo griego³⁵. También compartió con los parnasianos algunos principios estéticos fundamentales: el rechazo de la expresión de las emociones del autor, la obsesión por la forma, la preocupación por la plástica y en parte (sólo en parte pues Flaubert concibe lo bello de un modo ambiguo y variopinto) una concepción apolínea de la belleza —esperaba que *Madame Bovary* tuviera «une mine hautaine et classique»³⁶. Sin embargo rechazó el posicionamiento

³⁵ Veamos dos ejemplos. En *Madame Bovary*, una alusión al mundo griego constituye el punto álgido de una narración de seis páginas. Emma está interna con las Ursulinas y en sus ratos de ocio se dedica a contemplar un álbum de grabados con motivos góticos, orientales y griegos. Flaubert utiliza una serie de recursos narrativos para dar intensidad emocional a la presencia de los paisajes griegos. A lo largo del capítulo el narrador ha contado desde afuera, en tercera persona, la vida de la joven en el internado. Manteniendo la tercera persona el narrador da comienzo a la descripción de las imágenes de los grabados (los motivos góticos). Después de la descripción medieval se advierte un cambio por parte del narrador que quiebra el ritmo con una conjunción copulativa al principio de la frase, «et», y abandona la tercera persona para pasar a dirigirse personalmente «Et vous y étiez aussi» a «los sultanes de largas pipas» introduciendo con ellos el motivo oriental. Con «aussi» logra un efecto de añadidura a la descripción de la imagen gótica anterior.

Llega al grado más alto de intensidad cuando introduce los paisajes griegos intensificando el efecto profucido anteriormente con la repetición de la misma fórmula pero enfatizada, porque ha cambiado «aussi» por «surtout», el paisaje griego aparece así revalorizado en relación al anterior, y con el pronombre «vous» ya no se dirige a unos hombres (los sultanes) sino a los paisajes griegos, personificándolos. Con los paisajes griegos finaliza la descripción de los grabados del álbum.

« Les naïves, un larme sur la joue, becquetaient une tourterelle à travers les barreaux d'une cage gothique, ou, souriant la tête sur l'épaule, effeuillaient une marguerite de leurs doigts pointus, retroussés comme des souliers à la poulaine. Et vous y étiez aussi, sultans à longues pipes, pâmés sous des tonnelles, aux bras des bayadères, djiaours, sabres turcs, bonnets grecs, et vous surtout, paysages blafards des contrées dithyrambiques, qui souvent nous montrez à la fois des palmiers, des sapins, des tigres à droite, un lion à gauche, des minarets tartares à l'horizon, au premier plan des ruines romaines, puis des chameaux accroupis; — le tout encadré d'une forêt vierge bien nettoyée, et avec un grand rayon de soleil perpendiculaire tremblotant dans l'eau, où se détachent en écorchures blanches, sur un fond d'acier gris, de loin en loin, des cygnes qui nagent». *Madame Bovary* (1857), (1^o parte, cap. VI, pp. 88-89), Gallimard, Paris, 2003.

En *L'Éducation sentimentale* Frédéric Moreau acude a un baile de disfraces : « Un petit berger Watteau, azur et argent comme un clair de lune, choquait sa houlette contre le thyrsos d'une Bacchante, couronnée de raisins, une peau de léopard sur le flanc gauche et des cothurnes à rubans d'or. [...] Puis, tout à coup, la Bacchante, penchant en arrière sa tête brune, le faisait rêver à des caresses dévoratrices, dans des bois de lauriers-roses, par un temps d'orage, au bruit confus des tambourins. » *L'Éducation sentimentale* (1869), (2^a parte, cap. I, pp. 136-141) Gallimard, Paris, 2003.

³⁶ Carta a Louise Colet del 20 de abril de 1853, t. II, p. 314. Baudelaire habla del «estilo nervioso, pintoresco, sutil, exacto» de Flaubert («M. Gustave Flaubert. *Madame Bovary. La Tentation de Saint-Antoine*», publicado en «L'Artiste» el 18 de octubre de 1857, recogido en *Crítica Literaria*, Visor, Madrid, 1999, p.162) Émile Zola dirá que el genio particular de Flaubert reside en la «penetración nerviosa de hechos mínimos» («*L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert» publicado en «La tribune» el 28 de noviembre de 1869, y recogido en *Écrits sur le roman*, antología de Henri Mitterand, Librairie Général Française, Paris, 2004, p. 120) y Barbey d'Aurevilly tachará despectivamente el estilo

radical de de Lisle y sus acólitos que llega incluso a depreciar las obras de Dante, Shakespeare o Milton. No es ni deseable ni posible volver a los griegos porque nuestro sentimiento ya es moderno: Flaubert lo expresa con la metáfora de Sancho Panza reventando el cinturón de Venus. Flaubert apuesta por la necesidad de innovar para encontrar formas que puedan colmar las necesidades del hombre moderno, mucho más complejas que las de los antiguos.

«Quel artiste donc on serait si l'on n'avait jamais lu que du beau, vu que du beau, aimé que le beau; si quelque ange gardien de la pureté de notre plume avait écarté de nous, dès l'abord, toutes les mauvaises connaissances, qu'on n'eût jamais fréquenté des imbéciles ni lu de journaux! Les Grecs avaient tout cela. Ils étaient, comme *plastique*, dans de conditions que rien ne redonnera. Mais vouloir se chausser de leurs bottes est démente. Ce ne sont pas des chlamydes qu'il faut au Nord, mais des pelisses de fourrure. La forme antique est insuffisante à nos besoins et notre voix n'est pas faite pour chanter ces airs simples. Soyons aussi artistes qu'eux, si nous le pouvons, mais autrement qu'eux. La conscience du genre humain s'est élargie depuis Homère. Le ventre de Sancho Pança fait craquer la ceinture de Venus. Au lieu de nous acharner à reproduire de vieux chics, il faut s'évertuer à en inventer de nouveaux»³⁷.

1.5. VERDAD EXISTENCIAL. CRÍTICA Y PROBLEMÁTICA

Flaubert concibe la creación literaria como una exploración del alma humana en la que belleza y conocimiento van intrínsecamente unidos.

La literatura constituye ese espacio privilegiado y único que habla de nuestra existencia, la vía excepcional para el conocimiento del ser humano. Según las concepciones flaubertianas «belleza», «humanidad» y «profundidad» significan lo mismo.

El poder de la literatura reside en llegar mucho más lejos a la hora de hablar del hombre que las proliferas explicaciones de las ciencias humanas.

«Il y a plus de vérité dans une scène de Shakespeare, dans une ode d'Horace ou d'Hugo, que dans tout Michelet, tout Montesquieu, tout Robertson»³⁸.

Flaubert sostiene que la tarea del artista es pintar la existencia humana y que el arte o muestra la verdad o es una impostura. Aunque para él no existe ninguna «verdad

de Flaubert de «puntillismo exasperado que pretende hacer ver lo todo» («La Tentation de saint Antoine, par M. Gustave Flaubert» publicado en «Le Constitutionnel» el 20 de abril de 1874, recogido en *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, de Didier Philippot, PUPS, Paris, 2006, p. 328.

³⁷ Carta a Louise Colet del 15 de julio de 1853, t. II, pp. 384-385.

³⁸ Carta a Louise Colet del 31 de mayo de 1839, t. I, p. 45.

humana» como tal que la literatura deba demostrar (al contrario, Flaubert sentía una repulsión casi física por los dogmas y las ideas establecidas, independientemente de la fuente ideológica de su procedencia). La literatura es un discurso permanentemente inacabado que está rehaciéndose siempre porque sobre la verdad del hombre nunca puede concluirse. Y al fin y al cabo es eso lo que nos muestran las grandes obras.

«Aucun grand génie n'a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l'humanité elle-même est toujours en marche et qu'elle ne conclut pas. Homère ne conclut pas, ni Shakespeare, ni Goethe, ni la Bible elle-même»³⁹.

El artista es ante todo un creador de seres ficticios y el sello de la genialidad estriba en aportar personajes nuevos a la conciencia de la humanidad.

«Ce qui distingue les grands génies, c'est la généralisation et la création. Ils résumant en un type des personnalités éparses et apportent à la Conscience du genre humain des personnages nouveaux. Est-ce qu'on ne croit pas à l'existence de D[on] Quichotte comme à celle de César? Shakespeare est quelque chose de formidable sous ce rapport. Ce n'était pas un homme, mais un continent. Il avait des grands hommes en lui, des foules entières, des paysages»⁴⁰.

Sus autores más admirados son aquellos que a través de sus criaturas han descendido a las profundidades del alma mostrando así el carácter poliédrico de lo humano —en estas cartas se aprecia a un Flaubert con intereses prefreudianos, «Il y a des constructions souterraines à tout»⁴¹, vivamente interesado por aspectos oscuros o desconocidos de la mente humana.

«Le comique arrivé à l'extrême, le comique qui ne fait pas rire, le lyrisme dans la blague, est pour moi tout ce qui me fait le plus envie comme écrivain. — Les deux éléments humains sont là. *Le Malade imaginaire* descend plus loin dans les mondes intérieurs que tous les *Agamemnon*»⁴².

Veamos los problemas enfrenta Flaubert, obsesionado con la idea de que la literatura sea un estudio serio y profundo del corazón humano.

1.5.1 El contrato de ficción.

Como puede apreciarse en la *Correspondencia* los debates novelísticos (y teatrales) giran en torno a los personajes, éstos tienen una importancia que trasciende lo estrictamente literario, pues se trata de una época de gran importancia social de la

³⁹ Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, del 18 de mayo de 1857, t. II, p. 718.

⁴⁰ Carta a Louise Colet del 25 de septiembre de 1852, t. II, p. 164.

⁴¹ Carta a Louise Colet del 20 de marzo de 1852, t. II, p. 57.

⁴² Carta a Louise Colet del 8 de mayo de 1852, t. II, p. 85.

literatura y en concreto de la novela. Cuando Flaubert fue procesado tanto el discurso de la acusación como el de la defensa giró en torno a ellos —no sólo por lo que respecta a la protagonista sino también por los personajes masculinos cuya mediocridad se consideró ofensiva. Yvan Leclerc⁴³ señala que en la sentencia absolutoria encontramos toda una lección de literatura edificante, en la que la palabra «realismo» funciona como categoría penal; «realismo» significa que el autor ha sobrepasado los límites de la decencia.

« [...] car la mission de la littérature doit être d'orner et de recréer l'esprit en élevant l'intelligence et en épurant les moeurs [...] il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre; qu'un pareil système appliqué aux oeuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation de beau et du bon et qui, enfantant des oeuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuel outrages à la morale publique et aux bonnes moeurs... »⁴⁴

Leclerc explica que en el texto de su sentencia está enunciado el llamado «contrato de ficción»⁴⁵, es decir, el pacto tácito entre el escritor y lo que el público lector espera y desea de un género como la novela. Fue Zola quien habló por primera vez de «contrato» en un artículo titulado «De la moralité»⁴⁶, en el que denuncia la discriminación por motivos de contexto que sufren los novelistas: En las páginas de sucesos de los periódicos pueden narrarse y describirse con todo lujo de detalles las infamias más inimaginables —ya existía la prensa amarilla— mientras que la ficción, publicada en volúmenes o en las páginas de la sección de literatura de esos mismos periódicos, está obligada a ser ejemplar o al menos a callar sobre las lacras sociales.

«Seulement, ils [los directores de periódicos] ne plaisantent pas avec l'abonné. Au fond, ils se moquent de la dignité de leur journal comme d'une gigne; ce qu'ils désirent, c'est que l'abonné soit content, et ils lui donneraient de l'arsenic pour peu qu'il en demandât. Mettons donc, si vous voulez, que l'inconséquence vient du public; le public qui tolère l'égout sanglant des tribunaux, demande aux romans des petits oiseaux et de pâquerettes pour se consoler. C'est un contrat, ce qui scandalise à une place devient inoffensif à l'autre. Et, si l'on a le malheur de

⁴³ Yvan Leclerc (1991), *Crimes écrits. La littérature en procès au 19 siècle*, Plon, Paris, p. 50.

⁴⁴ *Procès. Le ministère Public contre Gustave Flaubert*. Texto incluido en *Oeuvres* de Gustave Flaubert, Gallimard, Paris, 2001, t. I, pp. 682-683.

⁴⁵ Yvan Leclerc, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Publicado en «Le Voltaire», el 4 de mayo de 1880.

manquer à la consigne, on est un gredin, toute la presse vous traîne dans le ruisseau. Bon public!»⁴⁷

La literatura debía ser más moral que la sociedad o al menos esconder su inmoralidad. La sociedad aceptaba verse representada tal como es, con sus horrores e infamias pero a condición de que fuera los periódicos, que al contrario de las obras de creación si tenían derecho a la inmoralidad informativa, los que le devolvieran una imagen poco halagüeña de sí misma. La ficción en cambio debía cumplir unos requisitos en vistas a satisfacer al público pero sin poner en entredicho los fundamentos morales que supuestamente constituyen las bases sociales, respetando la moralidad y «el buen gusto» para contentar las expectativas de los lectores.

La verdad existencial se falsea a través de los personajes en nombre de dicho contrato.

1.5.1.1. Literatura aleccionadora. Una representación falsa del ser humano.

En la *Correspondencia* la crítica de Flaubert a los personajes de novela o teatro ocupa un lugar central. Cuando valora los que pertenecen a la Antigüedad clásica o a la Modernidad normalmente sus comentarios son exigüos y expresan una profunda admiración. En cambio critica duramente las creaciones de ciertos contemporáneos a quienes acusa de crear unos personajes ajustados a los gustos del público o de adoptar un punto de vista directamente condicionado por las conveniencias del arte oficial o por los ideales socialistas. Unos pretenden que la literatura debe ser edificante y los otros que el arte debe servir para la moralización de las masas. El resultado es un modo de representación humana edulcorado, banal, falso, simple, maniqueo, del todo inverosímil o irrisorio.

Los parámetros con los que el arte oficial representa la condición humana son: la familia y el hogar como un remanso de paz, la prosperidad económica como fruto de la bondad y de la laboriosidad, y la resignación social y personal apoyada en los consuelos de la religión. La moral se reduce a la conducta sexual, al respeto casi sagrado por la propiedad privada y al cumplimiento de ciertas prácticas devotas: misas, rezos, limosnas...

Según esta concepción los personajes femeninos tenían que ser criaturas muy puras y espirituales. Como la encarnación de los ángeles en la Tierra. Era frecuente poner a los

⁴⁷ Émile Zola, *op. cit.*, pp. 26-268.

poemas títulos del estilo «A mi hija», «A mi madre», «A los ángeles de mi vida». Flaubert por su parte, denuncia la excesiva poetización de la mujer como una de las grandes debilidades morales del siglo XIX.

« [...] pas d'ange! pas d'ange! Ce sont tous ces mots-là qui donnent des chloroses au style. Une femme vaut mieux qu'un ange, d'abord; les ailes ne valent pas les omoplates et sont plus faciles à faire»⁴⁸.

Los personajes masculinos por su parte debían ser hombres de honor, unos caballeros de acción impulsados por nobles ideales. Podía haber personajes perversos: hombres libertinos o mujeres descarriadas, pero a condición de que se arrepintieran de sus faltas.

Los abanderados del progreso y la emancipación, los que creen en las posibilidades de rehabilitación del hombre trasladan sus ideales al terreno artístico pretendiendo que los obreros son siempre honrados y los patronos unos bribones.

El problema es la falta de autenticidad en la creación de los personajes, un falseamiento continuo de la «verdad humana».

Baudelaire abordó esta cuestión en uno de sus primeros textos críticos (1846-1852), «Les drames et les romans honnêtes»⁴⁹.

«Il y a des mots, grands et terribles, qui traversent incessamment la polémique littéraire: l'art, le beau, l'utile, la moral. Il se fait une grande mêlée; et, par manque de sagesse philosophique, chacun prend pour soi la moitié du drapeau, affirmant que l'autre n'a aucune valeur. Certainement, ce n'est pas dans un article aussi court que j'afficherai des prétentions philosophiques, et je ne veux pas fatiguer les gens par des tentatives de démonstrations esthétiques absolues. Je vais au plus pressé, et je parle le langage des bonnes gens. Il est douloureux de noter que nous trouvons des erreurs semblables dans deux écoles opposées: l'école bourgeoise et l'école socialiste. Moralisons! moralisons! s'écrient toutes les deux avec une fièvre de missionnaires. Naturellement l'une prêche la morale bourgeoise et l'autre la morale socialiste. Dès lors l'art n'est plus qu'une question de propagande»⁵⁰.

En este mismo artículo Baudelaire cuenta cómo Balzac, muy susceptible para estas cosas, se vio obligado a efectuar un recuento de sus personajes para ver cuál era la proporción de buenos y malvados —ganaron los bondadosos.

⁴⁸ Carta a Louise Colet del 22 de julio de 1852, t. II, p. 136.

⁴⁹ Publicado en «La Semaine Théâtrale» el 27 de noviembre de 1851.

⁵⁰ Baudelaire, *Écrits sur la littérature*, Librairie Général Française, París, 2005, pp. 111-112.

Baudelaire también ataca otro cliché, el del libertino que abandona su vida disipada, arrepentido y desarmado ante la pureza de una muchacha:

«[...] L'un des plus orgueilleux soutiens de l'honnêteté bourgeoise, l'un des chevaliers du *bon sens*. M. Émile Augier, a fait une pièce, *La Ciguë*, où l'on voit un jeune homme tapageur, viveur et buveur, un parfait épicurien, s'éprendre à la fin des yeux purs d'une jeune fille. On a vu de grands débauchés jeter tout d'un coup tout leur luxe par la fenêtre et chercher dans l'ascétisme et le dénuement d'amères voluptés inconnues»⁵¹.

Las desventuras de Marguerite Gautier, la cortesana redimida por un amor verdadero, constituyeron el mayor éxito teatral de todo el siglo XIX, por encima de las obras de Molière o las de Victor Hugo⁵².

«Le jeune Dumas, pour le quart d'heure, va se concilier à perpétuité toute la loretterie [se refiere a las prostitutas de lujo] avec sa *Dame aux camélias*. Je défie aucun dramaturge d'avoir l'audace de mettre en scène sur le boulevard un ouvrier voleur. — Non, là, il faut que l'ouvrier soit honnête homme, tandis que le monsieur est toujours un gredin. De même qu'aux Français la jeune fille est pure, car les mamans y conduisent leurs demoiselles»⁵³.

Aquí tenemos el ejemplo de un escritor muy amado por el público de su tiempo que desde luego cumplía con el contrato de ficción, Alphonse de Lamartine, el autor de *Graziella*. Con fluidez narrativa pero con un tono melifluido, paternalista y pretendidamente nostálgico, Lamartine cuenta la historia de Graziella, una muchacha iletrada y humilde, miembro de una familia de pescadores que viven en el golfo de Nápoles. La chica se enamora de un extranjero francés (el narrador de la historia), pese a la increíble belleza de la muchacha no queda claro si el extranjero la quiere fraternalmente, o si está enamorado de un modo especialmente casto. Pero el amor de Graziella humilla la vanidad social del protagonista, pues al tratarse de un joven de familia adinerada abriga ciertas ambiciones y decide olvidar a la chica. Ella muere de pena y el libro acaba con la consabida visita a la tumba. No faltan a lo largo de la obra prolijas reflexiones sobre la castidad, la pureza de los sentimientos, la dicha familiar, la prosperidad económica como fruto del esfuerzo, la santidad y la vida del más allá.

«Ce ne sont pas des êtres humains, mais de mannequins. — Que c'est beau ces histoires d'amour, où la chose principale est tellement entouré de mystère que l'on ne sait à quoi s'en tenir! l'union sexuelle étant reléguée systématiquement dans l'ombre, comme boire, manger, pisser, etc.! Ce parti pris m'agace. Voilà

⁵¹ Baudelaire, *Ibid.*, p. 107.

⁵² Francisco Javier Hernández, *op.cit.*, p. 770.

⁵³ Carta a Louise Colet del 15-16 de mayo de 1852, t. II, p. 92.

un gaillard qui vit continuellement avec une femme qui l'aime, et qu'il aime, et jamais un désir! Pas un nuage impur ne vient obscurcir ce lac bleuâtre! Ô hypocrite! S'il avait raconté l'histoire vraie, que c'eût été plus beau! Mais la vérité demande des mâles plus velus que M. de Lamartine. — Il est plus facile en effet de dessiner un ange qu'une femme. Les ailes chachent la bosse»⁵⁴.

Flaubert tiene otra visión de lo que debería haber sido la historia de amor entre la muchacha y el extranjero. Pero Lamartine carece de ojo clínico, de la capacidad de distanciamiento y de la penetración necesarias como para llegar a emocionar realmente al lector.

«Il y aurait eu moyen de faire un beau livre avec cette histoire, en nous montrant ce qui s'est sans doute passé: un jeune homme à Naples, par hasard, au milieu de ses autres distractions, couchant avec la fille d'un pêcheur, en l'envoyant promener ensuite, laquelle ne meurt pas, mais se console, ce qui est plus ordinaire et plus amer. (La fin de *Candide* est ainsi pour moi la preuve criante d'un génie de premier ordre. La griffe du lion est marquée dans cette conclusion tranquille, bête comme la vie.) Cela eût exigé une indépendance de personnalité que Lamartine n'a pas, ce coup d'oeil médical de la vie, cette vue du vrai, enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion. À propos d'émotion, un dernier mot: avant la pièce en vers finale, il a eu soin de nous dire qu'il l'a écrite tout d'une *seule haleine et en pleurant*. Quel joli procédé poétique!»⁵⁵

El cuento de La Fontaine es todo lo contrario, un prodigio de humanidad. Flaubert emplea esta palabra como sinónimo de profundidad.

«Mais comme nous nous sommes délectés ensuite dans La Fontaine! C'est à apprendre par coeur d'un bout à l'autre. *La Courtisane amoureuse*, quels vers! quels vers! que de tournure et de style! Il n'y a pas dans tout Lamartine un seul trait humain sensible, au sens ordinaire du mot, comme celui de Constance baisant les pieds de son amant. Voilà du coeur au moins! et de la poésie! car toutes ces distinctions, après tout, ne sont que des subtilités à l'usage de ceux qui n'ont ni de l'un ni de l'autre»⁵⁶.

Flaubert denigra los éxitos de Lamartine —que poco tienen que ver con la literatura en sí. Lamartine carece por completo de la fuerza y la fantasía que caracteriza a los

⁵⁴ Carta a Louise Colet del 24 de abril de 1852, t. II, p. 77.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 78. Lamartine y sus soporíferos y vacíos tópicos forman parte de las lecturas de juventud de Emma, representando un género de literatura banal e insustancial que pasa sin dejar huella en el lector: «Elle se laissa donc glisser dans les méandres lamartiniens, écouta les harpes sur les lacs, tous les chants de cygnes mourants, toutes les chutes de feuilles, les vierges pures qui montent au ciel, et la voix de l'Éternel discourant dans les vallons. Elle s'en ennuya, n'en voulut point convenir, continua par habitude, ensuite par vanité, et fut enfin surprise de se sentir apaisée, et sans plus de tristesse au coeur que de rides sur son front». *Madame Bovary*, (1ª parte, cap. VI, p. 89) Gallimard, Paris, 2003.

⁵⁶ Carta a Louise Colet del 17 de mayo de 1853, t. II, pp. 327-328.

grandes, además de ser poco honesto contando historias de amor carentes de deseo sexual.

« Ah! charmant mérite de M. de Lamartine: “avoir purifié les moeurs des femmes!” D’abord, je nie, et ensuite je m’en fous. Ce qu’il y a de sûr, c’est qu’il n’a pas purifié le langage françois. — Est-il peu shakespearien, rabelaisien, dantesque, et fulgurant, ce bon barde-là! Et je le déclare même *sale*, quand il veut faire de l’amour éthéré»⁵⁷.

Flaubert contrapone la poesía edulcorada y pudibunda de sus contemporáneos a la pureza primigenia de los clásicos distinguiendo la escuela de Lamartine de los autores empapados de literatura clásica.

«Ah! voilà bien mes couillons de l’école de Lamartine! Tas de canailles sans vergogne ni entrailles. Leur poésie est une bavachure d’eau sucrée. Sacré nom de Dieu! j’écume! — Je les crois bien! quand ils me disent qu’ils n’aiment pas l’antique ni les anciens. Mais ceux qui ont sucé le lait de la louve (j’entends le suc des vieux) ont un autre sang dans la veine. — Et ils considèrent comme des fleurs blanches de l’esprit toutes ces mièvreries pudibondes, où toute naïveté doit périr»⁵⁸.

Ataca a los que han optado por exhibir impudicamente su vida privada ante el público (Flaubert lo llama «prostitución del arte y del sentimiento») o a los que han convertido su actividad literaria en una tribuna en donde predicar su ideología.

«Il y a plus de bourgeois[is]me pur dans les gens de lettres que dans les épiciers. Que font ils en effet, si ce n’est de s’efforcer par toutes les combinaisons possibles de flouer la pratique, et en se croyant honnêtes encore! (c’est à dire artistes), ce qui est le comble du bourgeois. Pour lui plaire, à la pratique, Béranger a chanté ses amours faciles, Lamartine les migraines sentimentales de son épouse, et Hugo même, dans ses grands pièces, a lâché à son adresse des tirades sur l’humanité, le progres, la marche de l’idée, et autres balivernes auxquelles il ne croit guère»⁵⁹.

Veamos a continuación la crítica de una obra que constituyó un éxito de ventas sin precedentes, *La Cabaña del tío Tom*, de Harriet Beecher Stowe, publicada en 1852. Carme Manuel en su estudio preliminar⁶⁰ ilustra dicho fenómeno con un fragmento de la recensión que hizo George Sand para la revista «La Presse»:

«Este libro está en manos de todos y en todas las revistas. Se ha publicado y se publicará de todas las formas posibles. La gente lo devora y lo cubre con lágrimas. A los que saben leer ya

⁵⁷ Carta a Louise Colet del 20 de abril de 1853, t. II, p. 311.

⁵⁸ Carta a Louise Colet del 16 de abril de 1853, t. II, p. 310.

⁵⁹ Carta a Louise Colet del 15-16 de mayo de 1852, t. II, p. 91.

⁶⁰ Carme Manuel, «Introducción», *La cabaña del tío Tom* (1852), Cátedra, Madrid, 2009, p. 9.

no les es posible no haberlo leído, y uno lamenta que existan tantas almas condenadas a no leerlo nunca»⁶¹.

Beecher Stowe fue duramente vapuleada por la crítica por haberse atrevido a sobrepasar los límites de la decencia en lo que se supone que debía ser una novela escrita por una mujer; la escritora mostró el sometimiento de los esclavos y sus condiciones de vida⁶² (exhibidos y vendidos en los mercados, víctimas de maltratos y de abusos sexuales...). Sin embargo, a pesar de sus aciertos, su libro es intencionadamente didáctico, maniqueo y edulcorado — la niña protagonista es un «ángel» más que una niña.

«La mort de la jeune Saint-Claire est celle d'une sainte. Pourquoi cela? Je pleurerais plus si c'était un enfant ordinaire»⁶³.

A la estrechez de la moral evangélica del libro de Stowe⁶⁴ Flaubert contrapone el punto de vista «humano». Además vaticina que el libro acusará el paso del tiempo porque se circunscribe a un problema social actual mientras que lo «bello puro» es eterno y por lo tanto suprahistórico.

«C'est pourquoi l'*Oncle Tom* me paraît un livre étroit. Il est fait à un point de vue moral et religieux. Il fallait le faire à un point de vue *humain*. Je n'ai pas besoin pour m'attendrir sur un esclave que l'on torture, que cet esclave soit brave homme, bon père, bon époux et chante des hymnes et lise l'Évangile, et pardonne à ses bourreaux, ce qui devient du sublime, de l'exception, et dès lors une chose spéciale, fausse. Les qualités de sentiment, et il y [en] a de grandes dans ce livre, eussent été mieux employés si le but eût été moins restreint. Quand il n'y aura plus d'esclaves en Amérique, ce roman ne sera pas plus vrai que toutes les anciennes histoires où l'on représentait invariablement les Mahométans comme des monstres. — Pas de haine! Pas de haine! Et c'est là du reste, ce qui fait le succès de ce livre, il est *actuel*. La vérité seule, l'éternel, le Beau pur ne passionne pas les masses à ce degré-là»⁶⁵.

Stowe hace reflexiones personales sobre la esclavitud, Flaubert asevera que el autor debe callar y limitarse a mostrar.

⁶¹ «La Presse», 17 de diciembre de 1852.

⁶² H. B Stowe es una excelente narradora que muestra con dureza y acierto los horrores del sistema esclavista. Aunque va con mucho cuidado y respeta el poder establecido. En su obra los personajes malvados son los tratantes de esclavos, no los dueños de las plantaciones. Es más, presenta al propietario de la plantación (el señor Sinclair) como un hombre espiritual, melancólico y atormentado —el estereotipo romántico— por el hecho de tener esclavos.

⁶³ Carta a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852, t. II, pp. 203-204.

⁶⁴ Stowe renegó del calvinismo rígido de su padre y se alineó con los liberales y evangelistas, que concebían la letra impresa como un instrumento al servicio de Dios y por tanto al servicio de la reforma social. Carme Manuel, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 203.

«Les réflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. Est-ce qu'on a besoin de faire des réflexions sur l'esclavage? Montre-lez, voilà tout. — C'est là ce qui m'a toujours semblé fort dans *Le Dernier Jour d'un condamné*⁶⁶ pas une réflexion sur la peine de mort (il est vrai que la préface échigne le livre, si le livre pouvait être échigné). — Regarde dans *Le Marchand de Venise*, si l'on déclame contre l'usure. Mais la forme dramatique a cela de bon, elle annule l'auteur. — Balzac n'a pas échappé à ce défaut, il est légitimiste, catholique, aristocrate»⁶⁷.

A pesar de su animadversión al mundo moderno Flaubert participa de la mentalidad cientifista de la época al considerar que la observación imparcial propia de las ciencias debe trasladarse a la observación de los seres humanos y por lo tanto a la creación de personajes. La observación científica, carente de ideas preconcebidas abre las vías del conocimiento, nuevas perspectivas, en contraposición a la vía estrecha por la que transitan los autores que quieren demostrar de antemano.

«La conclusion, la plupart du temps, me semble acte de bêtise. C'est là ce qu'on de beau les sciences naturelles: elles ne veulent rien prouver. Aussi quelle largeur de faits et quelle immensité pour la pensée! Il faut traiter les hommes comme des mastodontes et des cocodriles. Est-ce qu'on s'emporte à propos de la corne des uns et de la mâchoire des autres? Montrez-les, empaillez-les, bocalisez-les, voilà tout; mais les apprécier, non»⁶⁸.

1.6. LA CONFUSIÓN DEL SENTIMIENTO CON LA POESÍA: CRÍTICA A ALFRED DE MUSSET.

Flaubert da un paso más y no sólo critica el sentimentalismo, la sensiblería y el exceso de declamación, sino que afirma que la expresión del sentimiento no es poesía. En el siglo XIX estaba muy en boga la idea de que el artista es ante todo un ser sufriente y que la capacidad de crear le viene dada gracias a que siente las cosas de una manera particularmente intensa, víctima de su exacerbada sensibilidad nerviosa. El blanco de los ataques de Flaubert respecto a esta cuestión es Alfred de Musset. Musset «el Byron francés», muy amado por Flaubert en su juventud, ha ido degradándose progresivamente⁶⁹ a falta de unos principios estético-morales firmes: «no se vive sin

⁶⁶ De Victor Hugo, publicada en 1829. El prefacio fue añadido en la edición de 1832.

⁶⁷ Carta a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852, t. II, p. 204.

⁶⁸ Carta a Louise Colet del 31 de marzo de 1853, t. II, p. 295.

⁶⁹ «En 1952, Alfred de Musset ya era cuarentón y su mejor obra había quedado obsoleta. Varias décadas de vida disipada habían dejado su impronta en aquel semblante otrora poético. Ya demacrado, achacoso y casi impotente, se había convertido en una figura desaliñada con la ropa raída y un perpetuo hedor de ajeno [lo tomaba mezclado con orozuz, hinojo y anís, este brebaje era tan tóxico que provocaba alucinaciones y psicosis]. Comerció con los vestigios de su genio, desde su narcisismo cada vez más

religión». Musset ha confundido el sentimiento con la poesía, creyendo que para producir obras artísticas basta «sentir».

«Ton long récit de la visite de Musset m'a fait une étrange impression. En somme, c'est un malheureux garçon. *On ne vit pas sans religion*. Ces gens là n'en ont aucune, pas de boussole, pas de but. On flotte au jour le jour, tiraillé par toutes les passions et les vanités de la rue. Je trouve l'origine de cette décadence dans la manie commune qu'il avait de prendre le sentiment pour la poésie. [...] "Il suffit de souffrir pour chanter", etc. Voilà des axiomes de cette école; cela vous mène à tout comme moral et à rien comme produit artistique. Musset aura été un charmant jeune homme et puis un viellard; mais rien de planté, de rassis, de carré, de serein dans son talent ni dans sa personne (comme existence, j'entends)»⁷⁰.

Según Flaubert su decadencia se debe a la búsqueda interesada de la belleza, a la confusión del propio sentimiento con la poesía. Musset era más poeta que artista, es decir, más sentimental que creador.

« Je ne crois pas, comme toi, que ce qu'il a senti le plus soient les ouvres d'art. — Ce qu'il a senti le plus sont ses propres passions. Musset est plus poète qu'artiste, et maintenant beaucoup plus homme que poète — et un pauvre homme.

Musset n'a jamais séparé la poésie des sensations qu'elle complète. La musique, selon lui, a été faite pour les sérénades, la peinture pour le portrait, et la poésie pour les consolations du coeur. Quand on veut ainsi mettre le soleil dans sa culotte, on brûle sa culotte, et on pisse sur le soleil»⁷¹.

En *Madame Bovary* está implícita esta distinción entre el poeta (en el que prima el sentimiento) y el artista (el que ama la «verdadera poesía»). La historia de Emma es la de una desdichada, una mujer mediocre, que ha creído que el sentimiento es poesía. Una joven agitada por mil pasiones, de «falso sentimiento y de falsa poesía»⁷². En vez de la contemplación pura y desinteresada de la belleza busca la emoción, el estímulo de sus pasiones. No ama la belleza en sí misma, sino sólo en la medida en que pueda proporcionarle una satisfacción personal.

«Si son enfance se fût écoulée dans l'arrière-boutique d'un quartier marchand, elle se serait peut-être ouverte alors aux envahissements lyriques de la nature, qui, d'ordinaire, ne nous arrivent que par la traduction des écrivains. Mais elle connaissait trop la campagne; elle savait le bêlement des troupeaux, les laitages, les charrues. Habitée aux aspects calmes, elle se tournait, au contraire, vers les accidentés. Elle n'aimait la mer qu'à cause de ses tempêtes, et la verdure seulement lorsqu'elle était clairsemée parmi les

petulante y emotivo. Le restaban sólo cinco años de vida» Geoffrey Wall (2001), *Flaubert*, Paidós, Barcelona, 2003, p. 258.

⁷⁰ Carta a Louise Colet del 26 de junio de 1852, t. II, p. 116-117.

⁷¹ Carta a Louise Colet del 5-6 de julio de 1852, t. II, p. 126.

⁷² Carta Mademoiselle Leroyer de Chantepie, París, 30 de marzo de 1857, t. II, p. 697.

ruines. Il fallait qu'elle pût retirer des choses une sorte de profit personnel; et elle rejetait comme inutile tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son cœur, — étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages»⁷³.

Emma posee una capacidad natural para captar «realidades sentimentales» incluso bajo la letra fácil y estereotipada de las romanzas.

«À la classe de musique, dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que de petits anges aux ailes d'or, de madones, de lagunes, de gondoliers, pacifiques compositions qui lui laissaient entrevoir, à travers la niaiserie du style et les imprudences de la note, l'attrayante fantasmagorie des réalités sentimentales»⁷⁴.

Flaubert augura que precisamente a causa del sentimentalismo y las lágrimas a los hombres del futuro les parecerá pueril gran parte de la literatura del siglo del siglo XIX.

«*La personnalité sentimentale* sera ce qui plus tard fera passer pour puérile et un peu niaise, une bonne partie de la littérature contemporaine. Que de sentiment, que de sentiment, que de tendresse, que de larmes! Il n'y aura jamais eu de si braves gens»⁷⁵.

Ante esta situación Flaubert plantea la posibilidad de buscar para la estética el equivalente de lo que significó el estoicismo para la moral griega. Quiere encontrar un purgante de efecto purificador.

«[...] qui sait alors s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale?»⁷⁶

⁷³ *Madame Bovary*, (1^o parte, cap. VI, p. 86), Gallimard, Paris, 2003.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵ Carta a Louise Colet del 22 de abril de 1854, t. II, p. 557.

⁷⁶ Carta a Louise Colet del 24 de abril de 1852, t. II, p. 76.

2. VERDAD ARTÍSTICA: UNA TEORÍA LITERARIA OBJETIVISTA.

Quant à laisser voir mon opinion
personnelle sur les gens que je mets en
scène, non, non! mille fois non! je ne
m'en reconnais *pas le droit*.

À George Sand, febrero de 1876.

2.1. INNOVACIÓN DE FLAUBERT: LA IMPERSONALIDAD. AUERBACH.

Cuando empieza a escribir *Madame Bovary* Flaubert tiene ante sí la obra de Stendhal y de Balzac. Los dos novelistas que señalan un antes y un después en la literatura occidental porque fueron ellos quienes rompieron con toda la tradición anterior de la representación literaria de la realidad marcando un punto de inflexión determinante en la mentalidad de los siglos posteriores. En *Mímesis*⁷⁷ Auerbach explica la historia de la evolución de la representación literaria de la realidad. Dicha representación se regía por la teoría antigua de nivel, una norma básica según la cual lo real cotidiano, los problemas de la gente sencilla sólo encuentran su lugar dentro del marco de un género estilístico bajo o mediano, es decir, cómico-grotesco, agradable, o como máximo vodevilésco.

Una representación seria y problemática de la vida estaba reservada a los conflictos de los aristócratas. El pueblo llano y las clases medias eran protagonistas de bufonadas o como mucho, de sátiras o de aventuras galantes y cortesanas.

Sólo la clase dominante «tenía derecho» a que sus problemas existenciales fueran tratados en una dimensión trágica y elevada. En el ámbito literario la grandeza le estaba reservada sólo a los nobles, a los poderosos de la Tierra; esto venía antiguo; los protagonistas de las tragedias o epopeyas griegas fueron reyes, dioses y héroes. Esta teoría fue adoptada por toda la corriente del neoclacisismo francés (Flaubert apreciaba tibiamente a Racine y a Corneille, situándolos muy por debajo de Shakespeare).

La teoría de la diferenciación de los niveles nos permite ver cómo han ido cambiando los modos de interpretación de los sucesos humanos.

⁷⁷ Publicada en 1942.

Antes de Stendhal y Balzac otros autores habían plasmado la grandeza de los seres sencillos o de las personas de clases modestas o marginales dotando a sus personajes de una hondura humana singular ya sea por sus ideales disparatados, por su simplicidad confiada, por la conciencia profunda de su dignidad, o por su sinceridad desarmante. Alonso Quijano, Sancho Panza, Shylock, Manon Lescaut... Pero *El Quijote* es una novela satírico-cómica, contada con un tono risueño de principio a fin, *El mercader de Venecia* es una comedia y *Manon Lescaut* todavía oscila entre la novela de aventuras y el vodevil. En otras palabras, no salimos de un contexto literario que oscila entre lo cómico o lo agradable.

Stendhal y Balzac fueron los creadores del realismo moderno, los primeros en otorgar una dimensión trágica a las vicisitudes de la gente corriente, convirtiendo en objetos de representación seria y hasta trágica vidas normales condicionadas por el contexto histórico de su tiempo, aniquilando así la regla clásica de diferenciación de nivel.

En este aspecto fundamental existe unanimidad entre los tres escritores sin embargo Flaubert aporta una novedad respecto a sus dos predecesores. Auerbach señala en qué consiste dicha innovación:

«...pero la actitud de Flaubert respecto a su asunto es totalmente distinta. En Stendhal y en Balzac podemos oír a cada momento cómo piensa el autor sobre sus personajes y sobre lo que ocurre; especialmente en Balzac, que acompaña siempre sus relatos de comentarios emotivos, irónicos, morales, históricos o económicos. También oímos a menudo lo que los personajes piensan y sienten, cuando el autor se identifica, puesto en una situación semejante, con el personaje. Ambas cosas faltan casi por completo en Flaubert. No expresa su opinión sobre episodios y personajes, y cuando éstos hablan, sucede de modo que se nota que el autor no se identifica con sus opiniones, y que tampoco abriga el propósito de que se identifique con ellas el lector. Desde luego, oímos hablar al escritor, pero no exterioriza opinión alguna ni hace comentarios. Su papel se limita a seleccionar episodios y a verterlos en palabras, y realiza esta función con el convencimiento de que cada episodio en que se logra una expresión pura y completa se interpreta a la perfección tanto a sí mismo como a los personajes que intervienen en él, mucho mejor y más exhaustivamente de lo que pudieran hacerlo cualquier opinión o juicio que se añadieran. En este convencimiento, es decir, en una profunda confianza en la veracidad del lenguaje, empleado con responsabilidad honrada y cuidadosamente, descansa el arte de Flaubert»⁷⁸.

Comprobaremos a continuación cuál es la procedencia de la innovación de Flaubert.

⁷⁸ Erich Auerbach : *Mimesis*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, D.F, 2002, p. 457.

2.1.1. *Byron versus Shakespeare*

En *Razones y Osadías*, una selección de citas de la *Correspondencia*, Jordi Llovet apunta que «Flaubert creía por lo que respecta a los escritores, en dos tipos de verdad: La Verdad del arte (que escribe así, con mayúscula, muy a menudo) y la otra verdad, la verdad existencial o histórico-biográfica que siempre resulta previa, o cuanto menos simultánea, a todo acto de creación literaria»⁷⁹. Acto seguido Llovet nos remite al fragmento nº 8 de su antología. Veamos cuál es esa verdad artística.

«Hay dos clases de poetas. Los más grandes, los raros, los verdaderos maestros resumen a la humanidad; sin preocuparse de sí mismos ni de sus propias pasiones, desechando su personalidad para absorberse de la de los demás, reproducen el Universo, que refleja en sus obras centelleante, vario, múltiple, como una bóveda celeste que se mira en el mar con todas sus estrellas y con toda su inmensidad. Los otros no hacen más que gritar para resultar armoniosos, llorar para enternecer, y ocuparse de sí mismos para convertirse en eternos. Posiblemente no habrían llegado más lejos si hubieran actuado de otro modo; pero a falta de amplitud poseen ardor y una palabra elocuente, mientras que si hubieran nacido con otro temperamento, entonces a lo mejor habrían carecido de genio. Byron era de esta familia, Shakespeare de la otra»⁸⁰.

Unos resumen a la humanidad y reproducen el universo; los otros en cambio, gritan para enternecer y se ocupan de sí mismos. Al principio Flaubert no considera reprochable que el escritor en su obra se «ocupe de sí mismo». Él mismo había ensayado el género memorialístico en su escrito de juventud *Les Mémoires d'un fou* (1838). La oposición entre Shakespeare y Byron ilustra la evolución de las concepciones artísticas flaubertianas. Flaubert amó al poeta inglés por su ironía insolente y por la manera genial en que plasmó en sus obras su personalidad descollante. Pero con el transcurso del tiempo va matizando los motivos de su admiración por Byron y seis años más tarde ha radicalizado su discurso decantándose indiscutiblemente por el dramaturgo:

« [...] Je veux dire que tu t'apercevras bientôt, si tu suis cette voie nouvelle, que tu as acquis tout à coup des siècles de maturité et que tu prendras en pitié l'usage de se chanter soi-même. Cela réussit une fois dans un cri, mais quelque lyrisme qu'ait Byron par exemple, comme Shakespeare l'écrase à côté, avec son impersonnalité surhumaine»⁸¹.

Lo que ha sucedido para que se defina con tanta vehemencia es que constata la superioridad de las obras que obedecen al criterio de impersonalidad, es decir, constata la superioridad de los poemas homéricos, de *El Quijote* y de las obras dramáticas de

⁷⁹ Jordi Llovet (1997), *Razones y osadías*, Edhasa, Barcelona, p. 16.

⁸⁰ Carta a Louise Colet del 23 de octubre de 1846, t. I, p. 396.

⁸¹ Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 62.

Shakespeare —Flaubert puntualiza que la forma dramática tiene la ventaja de anular al autor.

Homero, Cervantes y Shakespeare han conseguido desaparecer detrás de su obra y hacer que esta aparezca ante los ojos del lector como un mundo que emerge autónomamente: «el poema debe cantarse a sí mismo» es la consigna del escritor.

Esta evolución es el resultado de la lectura del *Cours d'esthétique* de Hegel.

2.1.1.1. Cours d'esthétique de Hegel.

En *Gustave Flaubert. Dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur l'Esthétique de Hegel*⁸² Gisèle Séginger presenta por primera vez la transcripción de las notas manuscritas de Flaubert sobre la *Estética* de Hegel. Estos apuntes desvelan lo que el novelista tomó prestado del filósofo para alimentar su obra desde la primera *Éducation sentimentale* hasta *Bouvard et Pécuchet* (detalles, temas, principios de composición...). El dossier de notas sobre Hegel consta de dos partes que presentan dos lecturas de Hegel muy espaciadas en el tiempo; la primera al final de sus años de juventud y la segunda en el período de preparación de *Bouvard et Pécuchet*, su última obra. La hipótesis de Séginger es que probablemente Flaubert realizó la primera lectura en 1844, cuando se vio obligado a reposar a causa de su enfermedad —unos ataques de epilepsia. Durante ese tiempo se metió en una serie de lecturas antes de redactar los primeros capítulos de *l'Éducation sentimentale* empezada en 1843, interrumpida por la enfermedad y acabada en 1845⁸³. En primer lugar leyó los dos primeros volúmenes de la traducción de *l'Esthétique* de Charles Bénard⁸⁴. Esta *Estética* se fue editando por etapas: en 1840 y en 1841 se

⁸² Gisèle Séginger (2005), *Gustave Flaubert 5, dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur l'Esthétique de Hegel*, Ed. Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, pp. 252-253.

⁸³ Aclaramos que se trata de la primera *Éducation sentimentale*, que no sólo no publicó en ese momento sino que además rehizo completamente. Más que dar su obra por «acabada» lo que hizo fue guardarla en un cajón. Lo que sucede es que Gisèle Séginger llama «obras» a los borradores. *L'Éducation sentimentale* (la versión definitiva) fue publicada en 1869, el mismo año en que Tolstoi publicó *Guerra y paz*.

⁸⁴ *Cours d'esthétique*, par W. F. Hegel, analysé et traduit en partie par Charles Bénard (Paris, Joubert, 1840, 1843). Jean Bruneau señala las fechas de las distintas ediciones así como las editoriales que la llevaron a cabo. «Hegel, *Cours d'esthétique...*, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, I^{re} partie, Paris, Aimé André...et Nancy, Grimbold, Raybois et Cie, 1840, in-8°, vIII-348 p.; II^{re} partie, Paris, Joubert, 1843, in-8°, III-538 p.; III^{re} partie, Paris, Joubert, 1848, in-8°, 496 p.; et Paris, Ladrance, 1851, in-8°, 388 p.». (*Corr.*, Jean Bruneau, vol. I, p. 1016).

publicaron respectivamente el primer y el segundo volumen, en 1848 se publica el tercero (sobre la arquitectura, la escultura y la pintura) en 1851 el cuarto, y finalmente en 1852 el quinto.

Gisèle Séginger explica cuál es la naturaleza de esta traducción y revela que no consistió en una «verdadera traducción» sino en una adaptación. El «adaptador» es Charles Bénard, un profesor que pretende hacer accesible un pensamiento alemán que a su juicio podía causar rechazo a la mentalidad francesa. Acto seguido Séginger señala los aspectos más significativos del inicio del libro, la «Advertencia» preliminar de introducción al texto donde Bénard explica las particularidades de su traducción: justifica su postura de no traducir la totalidad pues juzga negativamente el estilo de Hegel, «de una concisión desesperante», «sembrado de términos abstractos», «de una oscuridad proverbial en Alemania», un estilo que es también «pesado, confuso y cargado de expresiones metafóricas muchas de las cuales se acercan al lenguaje popular». Por estos motivos Bénard estaba convencido de que una traducción «completa y literal sería bárbara e ininteligible». De esta manera decide que únicamente proporcionará un análisis detallado de la introducción y de los primeros capítulos. Por otra parte los enunciados metadiscursivos y el hecho de nombrar al filósofo «Hegel concede, para servirme de su expresión...» muestran muy bien la peculiaridad del trabajo de Bénard. Charles Bénard habla de sí mismo en primera persona y de Hegel en tercera persona.

El profesor explica que sigue el orden de la argumentación de Hegel pero que suprime los ejemplos, citas y repeticiones que considera superfluos. Añade que a veces se ha visto obligado a reemplazar las expresiones de Hegel por «términos más o menos equivalentes, tomados prestados de nuestro lenguaje filosófico». Bénard insiste sobre su objetivo: clarificar las ideas del filósofo alemán, pues cuando las cuestiones tratadas son menos abstractas, cambia de método y traduce « más literalmente ». Séginger advierte que en aquella época esta práctica no era chocante en absoluto y finaliza su exposición señalando que el vocabulario estético de Flaubert —tal como aparece en la *Correspondencia* a partir del año 1846— está marcado «por la lectura de un Hegel afrancesado, por la lectura de una adaptación influenciada quizás por las nociones y las ideas tan de moda entonces, de Victor Cousin, que a su vez vulgarizó en sus obras algunas de las ideas de Hegel»⁸⁵.

⁸⁵ Gisèle Séginger, *op. cit.*, pp. 252-253.

Hay que añadir además que el original de Hegel no es un libro. Únicamente llegó a constituirse como tal gracias a la labor de sus alumnos, a los apuntes que éstos tomaron y las notas que Hegel utilizaba para sus lecciones magistrales. Gerard Vilar explica en el preámbulo de su antología el itinerario exacto de los manuscritos⁸⁶. Hegel dio sus primeras lecciones sobre esta materia el último semestre que enseñó en Heidelberg; de 1818 data el primero de los cuadernos que fue rellenando con el tiempo y que utilizaba habitualmente en sus clases. Posteriormente en Berlín, el semestre del invierno de 1820-21 volvió a impartir otro curso de estética e inició un segundo cuaderno. Siguió con los cursos durante los semestres de verano de 1823 y 1826 y el semestre de invierno de 1828-1829, basándose en el segundo cuaderno de 1820 al cual fue añadiendo toda una serie de páginas escritas a lo largo de estos años. Esta asignatura le había proporcionado uno de sus mayores éxitos de audiencia y gracias a ella cosechó una gran popularidad. Aunque a principios de los años veinte había declarado su deseo de publicar una estética, cuando murió en 1831 no había más que los cuadernos y las notas manuscritas. La introducción y algunas partes de las lecciones estaban bien redactadas, pero la mayor parte del texto eran frases cortas, abreviaturas, palabras... Heinrich Gustav Hotho, uno de los más importantes discípulos de Hegel y profesor de teoría del arte en Berlín, emprendió la ardua tarea de convertir todos los manuscritos en un libro. Hotho sacó un texto muy fiable en la primera edición en tres volúmenes de 1835-1838. Junto con las alabanzas generalizadas también recibió críticas de algunos antiguos discípulos de Hegel que no acababan de reconocer la arquitectura dialéctica del disciplinado pensamiento de Hegel en un texto que planteaba problemas de sistema. En 1842, teniendo en cuenta más apuntes de clase, apareció una segunda edición mejorada en diversos puntos y que es la que habitualmente llamamos *Estética* de Hegel.

Pero dejando de momento cual pueda ser la influencia hegeliana sobre el vocabulario o los problemas estéticos que se abordan en la *Correspondencia*, lo importante del trabajo de Séginger es que permite comprobar la manera asombrosa en que Flaubert erige toda su obra abasteciéndose de la *Estética* de Hegel, en cuanto al procedimiento y a los contenidos, mostrando una capacidad de asimilación y de «reconversión» extraordinarias. Basta decir que en *Salammbô* aprovecha la explicación de «La forma simbólica del arte» para ambientar la novela recreando la antigua religión cartaginesa; todo un mundo de concepciones cósmicas inmensas y de símbolos gráficos y escultóricos delirantes.

⁸⁶ *Lliçons sobre l'estètica* (2001), antología de Gerard Vilar, Edicions 62, Barcelona, pp. 9-11.

Tanto desde el punto de vista del procedimiento (la impersonalidad del autor) como del contenido (la importancia de que los personajes posean una personalidad compleja, los distintos tipos de conflicto...) o incluso en aspectos más específicos (caracterización mediante la vestimenta; el traje burgués aprieta, los de la Antigüedad son amplios y permiten mayor libertad de movimiento) crea sus personajes y situaciones tomando como línea de actuación los análisis y reflexiones de Hegel.

Emma Bovary es una creación basada en las observaciones de Hegel sobre el carácter y el modo de actuar de Macbeth (una persona yendo a la deriva más absoluta, a quien nada detiene en el logro de sus objetivos y que sin reflexionar un instante precipita su propia ruina y la de su entorno en un proceso frenético de ambición y despropósitos).

Por lo que respecta al procedimiento, es decir, el punto de vista desde el cual el autor observa a sus personajes, toma como directriz los análisis hegelianos de los poemas homéricos. La gran línea maestra de Flaubert, la impersonalidad, es un método de escritura tomado de esos análisis en vistas a conseguir un efecto estético de objetividad.

La lectura de la traducción francesa de Hegel resultó esencial en la obra de Flaubert.

Los argumentos con los que en la *Correspondencia* defiende su tesis del artista impersonal, el purgante necesario para limpiar de sentimentalismo la literatura, están tomados de la parte de la *Estética* de Hegel dedicada a la épica.

Hegel desarrolla el concepto de arte en un sistema triádico. La primera parte trata sobre la idea de lo bello y del arte, una segunda parte sobre la historia del desarrollo de esta idea en sus tres etapas simbólica, clásica y romántica, y, finalmente, una tercera parte sobre las artes particulares que son cinco: la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. El análisis de la epopeya se encuentra en la sección dedicada a la poesía, concretamente en la primera parte, «Poesía épica» que precede a la parte de «Poesía dramática»; y ésta a su vez precede la última parte del desarrollo, la dedicada a la poesía lírica.

A. El análisis hegeliano de los poemas homéricos

El propósito de Flaubert al escribir *Madame Bovary*, es realizar un ejercicio de virtuosismo estético narrando poéticamente como si de una epopeya se tratara, una realidad prosaica y desencantada; la historia de unos seres mediocres en un ambiente provinciano y vulgar,

otorgando a la prosa la máxima perfección estética, elevándola a una categoría artística que hasta ahora había sido privativa del verso, convencido de que la prosa es una forma todavía muy joven —la forma propia de las literaturas modernas, frente al verso, la forma propia de las literaturas antiguas— cuyas posibilidades todavía no han sido explotadas.

« Vouloir donner à la prose le rythme du vers (en la laissant prose et très prose) et écrire la vie ordinaire comme on écrit l'histoire ou l'épopée (sans dénaturer le sujet) est peut-être une absurdité. Voilà ce que je me demande parfois. Mais c'est peut-être aussi une grande tentative et très originale!»⁸⁷

Concibe *Madame Bovary* tomando como principios estéticos de creación el análisis hegeliano de «la epopeya propiamente dicha», como la llama Hegel, es decir, la epopeya cuando ha alcanzado su plenitud .

“ [...] parmi les diverses bibles épiques, il en est *une* que l'on peut prendre comme modèle et dans laquelle nous trouvons la justification des règles qui se laissent poser comme constituant le vrai caractère fondamental de l'épopée proprement dite: ce sont les chants homériques”⁸⁸ .

Sin embargo la historia transcurrirá en un terreno que ya no es el apropiado para el desarrollo de la acción épica: un Estado moderno, precisamente el contexto que Hegel descarta para la acción épica:

«Ainsi, un état social régularisé et organisé, avec une constitution et des lois positives, une juridiction qui s'étend à tout, une administration complète, des ministres, une chancellerie d'État, une police, etc., nous avons écarté tout cela comme une base tout à fait impropre au développement de l'action épique»⁸⁹ .

El suelo en el que desarrollará la acción ya no es la lejana edad heroica y en lugar de las hazañas de los héroes relatará las mezquindades de la época burguesa. El carácter nacional de su obra no vendrá determinado por la mítica gloria griega, como en Homero, sino por las bajezas contemporáneas normandas, extrapolables a toda la vida de provincias francesa, por eso la subtitula *Moeurs de Provence*, para subrayar la generalidad de los acontecimientos particulares que va a relatar.

De entrada, la idea de tomar el método de Homero para contar una historia de pequeño-burgueses parece descabellada. Pero le salió bien. Al menos en el sentido de que con estos principios Flaubert transformó la fisonomía de la novela; a partir de *Madame Bovary* las

⁸⁷ Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1853, t. II, p. 287.

⁸⁸ Hegel-Bénard (1860), *Cours d'Esthétique*, vol. IV, pp. 281-282 <http://books.google.com>

⁸⁹ Hegel-Bénard, *op. cit.*, p. 284

novelas serán impersonales. Ya no oíremos la voz del autor expresando su disposición personal respecto a los personajes y los acontecimientos. El método de Flaubert consiste en ofrecer el relato de un modo indirecto e impersonal, como si no existiera narrador. José María Valverde señala que después se podrá llamar «cinematográfico» a este método⁹⁰.

Aunque la novela está concebida épicamente, hay que decir que el conflicto es dramático: surge de las acciones de los personajes, no de acontecimientos externos.

Los fragmentos del *Cours d'Esthétique* que transcribimos a continuación pertenecen al volumen IV de la traducción de Charles Bénard, la segunda edición, publicada 1860⁹¹. Veamos cómo la concepción flaubertiana del narrador impersonal está tomada del análisis de las obras de Homero. Estas citas pertenecen a la sección dedicada a la épica: «Poésie Épique». Compararemos los textos de Hegel con los de la *Correspondencia* de Flaubert.

«Il faut écrire les dialogues⁹² dans le style de la comédie et les narrations avec le style de l'épopée»⁹³.

El significado de estas palabras se entiende gracias a la explicación de Hegel sobre cuál es el lugar que el autor ocupa en la epopeya: lo definitorio de los poemas homéricos es que el poeta no deja oír su voz.

«Mais, maintenant, à cause du caractère *objectif* de l'épopée dans son ensemble, le poète doit s'effacer devant son sujet et sa personnalité disparaître. L'oeuvre seule paraît et non le poète [...] nulle part, sa figure et sa main ne se trahissent directement»⁹⁴.

«Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur»⁹⁵. Carta a Louis Colet del 8 de febrero de 1852, t. II, t. 43,

⁹⁰ José María Valverde (1987), *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 2003, p.189. Sergei Eisenstein dedica dos páginas a Flaubert en *Teoría y técnica cinematográficas* (2002): «Aunque parezca raro fue Flaubert quien nos dio uno de los mejores ejemplos del montaje de diálogos entrecruzados, empleados con la misma intención de agudizar expresivamente una idea. En la escena de Madame Bovary, en la cual Emma y Rodolfo empiezan a intimar, dos líneas de conversación se intercalan: el discurso del orador, abajo, en la calle, y la conversación de los futuros amantes...» RIALP, Madrid, p. 66. Publicado en la primera edición en inglés con el título de *Film Form* (1949).

⁹¹ En la edición de 1860 sólo se publicaron los tres últimos volúmenes de la edición anterior, es decir, la tercera parte de la *Estética*: «Système de Beaux arts». En la «Advertencia» preliminar de la segunda edición Charles Bénard expone que aunque la lectura de la tercera parte no puede sustituir la de la obra completa, no cree necesario reimprimir los dos primeros volúmenes por ser demasiado abstractos para los intereses del público y por la facilidad de encontrarlos en bibliotecas.

⁹² A Flaubert no le gustaban los diálogos; decía «detestar la poesía hablada».

⁹³ Carta a Louise Colet del 30 de septiembre de 1853, t. II, p. 444.

⁹⁴ Hegel-Bénard.: *op. cit.*, p. 278

⁹⁵ Carta a Louise Colet del 8 de febrero de 1852, t. II, p. 43.

El arte debe ser como la deidad flotante del *Génesis* que deja su impronta en la creación pero permanece apartado de ella.

«Du moment que vous prouvez, vous mentez. Dieu sait le commencement et la fin l'homme le milieu.— L'art, comme lui dans l'espace, doit rester suspendu dans l'infini, complet en lui-même, indépendant de son producteur»⁹⁶.

La epopeya expresa una acción en sí.

«Or comme l'épopée exprime, non les sentiments de l'âme, mais une action en soi et des événements, le côté personnel de la production doit se retirer tout à fait sur le plan inférieur, d'autant plus que le poète s'absorbe complètement dans le monde qu'il développe sous nos yeux.— Sous ce rapport, le grand style épique consiste en ce que le poème paraît se chanter de lui-même»⁹⁷.

«... tu t'apercevais qu'il n'y avait rien de plus faible que de mettre en art ses sentiments personnels.— Suis cet axiome pas à pas, ligne par ligne, qu'il soit toujours inébranlable en ta conviction, en disséquant chaque fibre humaine, et en cherchant chaque synonyme de mot et tu verras! tu verras! Comme ton horizon s'agrandira, comme ton instrument ronflera, et quelle sérénité t'emplira! Refoulé à l'horizon, ton coeur l'éclairera du fond, au lieu de t'éblouir sur le premier plan. Toi disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité déclamatoire, qui ne peut même se constituer nettement, faute des détails précis qui lui manquent toujours à cause des travestissements qui la déguisent, on verra dans tes oeuvres des foules humaines»⁹⁸.

El lector no debe adivinar nada de la persona del autor. El rechazo a las reflexiones del autor (tanto a lo largo de la narración como en un prefacio) implica la formulación de una teoría literaria objetivista.

Flaubert equipara el arte a la Naturaleza y al autor con Dios. El arte es una segunda Naturaleza y el autor un demiurgo que debe conseguir en su obra el efecto que Dios crea en la Naturaleza: un efecto de impasibilidad tan absoluta que invisibilice la presencia del creador.

«L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues: que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie. L'effet, pour l'espectateur, doit

⁹⁶ Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 62.

⁹⁷ Hegel-Bénard.: *op. cit.*, p. 278.

⁹⁸ Carta a Louise Colet del 27 de marzo de 1852, t. II, p. 61.

être une espèce d'ébahissement. Comme tout cela s'est-il fait! doit-on dire! et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi»⁹⁹.

«Mais, si l'on veut dire simplement par là que le poète s'est effacé devant son oeuvre, c'est faire son plus bel éloge. Cela ne signifie pas autre chose alors sinon que l'on ne peut y reconnaître aucune manière personnelle dans la pensée et le sentiment. C'est, en effet, ce qui a lieu dans les chants homériques»¹⁰⁰.

El autor debe observar impassiblemente a sus personajes sin dejar entrever nada de la propia individualidad.

Flaubert pretende escribir su novela evitando los vuelos líricos.

«[...] je tâche d'être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexions, personnalité de l'auteur absente»¹⁰¹.

El autor no debe tomar partido por sus personajes, mostrándose imparcial.

«Quand est-ce donc que l'on fera de l'histoire comme on doit faire du roman, sans amour ni haine d'aucun des personnages? Quand est-ce qu'on écrira les faits au point de vue *d'une blague supérieure*, c'est-à-dire comme le bon Dieu les voit, d'en haut?»¹⁰²

Los sentimientos y las reflexiones aparecen entonces como algo que surge de la conciencia o de las palabras de los personajes, no de la individualidad del autor.

«[...] Au contraire, les sentiments et les réflexions, doivent être exposés, en quelque sorte, comme étrangers au poète, comme quelque chose qui est arrivé, qui a été dit, qui a été pensé par les personnages, et ainsi n'interrompt pas le ton et la marche calme du récit. Le cri échappé à la passion, en général, ou le chant qui s'exhale de l'âme, qui ne se produit là que pour manifester notre propre individualité, ne doivent avoir aucune place en l'épopée»¹⁰³.

Flaubert sienta las bases teóricas de una literatura de la conciencia elevando los pensamientos de los personajes, su vida interior, al rango de acontecimientos. Preocupado por la falta de sucesos en las dos primeras partes de su libro (las ensoñaciones de Emma y el amor pasivo de Léon) teme que éste no sea «entretenido». Pero Flaubert está decidido a sustituir la acción por la descripción de la interioridad y confía en el estilo para mantener el interés del lector.

⁹⁹ Carta a Louise Colet del 9 de diciembre de 1852, t.II, p. 204.

¹⁰⁰ Hegel-Bénard.: *op. cit.*, p. 280.

¹⁰¹ Carta a Louise Colet del 31 de enero de 1852, t. II, p. 40.

¹⁰² Carta a Louise Colet del 7 de octubre de 1852, t. II, p. 168.

¹⁰³ Hegel- Bénard.: *op. cit.*, pp. 332-333.

Esta apreciación es importante por lo que respecta a la Verdad artística.

«Ce qui me tourmente dans mon livre c'est l'élément *amusant*, qui y est médiocre. Les faits manquent. Moi, je soutiens que les *idées* sont des faits. Il est plus difficile d'intéresser avec, je le sais, mais alors c'est la faute du style. J'ai ainsi maintenant 50 pages d'affilée, où il n'y a pas un événement»¹⁰⁴.

A.1. Platón y Aristóteles: la impersonalidad

Platón y Aristóteles abordaron también la cuestión de la impersonalidad del autor, sólo que ellos la llamaron «mímesis».

En el capítulo III de *La República* Platón aborda las distintas maneras de presentar el discurso, contraponiendo la imitación a la narración simple —en primera persona.

«Dime: tú conoces el comienzo de la *Iliada*, donde el poeta cuenta que Crises pidió a Agamenón la devolución de su hija, y que éste se encolerizó, por lo cual Crises, al ver que no tenía éxito, imploró al dios contra los aqueos.

-Por cierto.

-Por lo tanto, sabes que hasta esos versos,

y suplicó a todos los aqueos,

y en particular a los dos Atridas, caudillos de pueblos,

habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla. Pero después de los versos citados habla como si él mismo fuera Crises, e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla, sino el sacerdote, que es un anciano. Y aproximadamente así ha compuesto todo el resto de la narración sobre lo que ha acontecido en Ilión, en Ítaca y en la *Odisea* íntegra.

-De acuerdo.

-Pues bien, hay narración no sólo cuando se refieren los discursos sostenidos en cada ocasión, sino también cuando se relata lo que sucede entre los discursos.

-Naturalmente.

¹⁰⁴ Carta a Louise Colet del 15 de enero de 1853, t. II, p. 238.

-Pero cuando se presenta un discurso como si fuera otro el que habla, ¿no diremos que asemeja lo más posible su propia dicción a la de cada personaje que, según anticipa, ha de hablar?

-Lo diremos, en efecto.

-Y asemejarse uno mismo a otro en habla o aspecto ¿no es imitar a aquel al cual uno se asemeja?

-Sí.

-En el caso presente, por lo tanto, parece que tanto éste como los demás poetas componen la narración mediante imitaciones.

-Estoy muy de acuerdo.

-En cambio, si el poeta nunca se escondiese, toda su poesía y su narración serían producidas sin imitación alguna. Para que no me vayas a decir que no comprendes cómo podría suceder esto, te lo explicaré. Si Homero, tras decir que Crises llegó trayendo el rescate de su hija, como suplicante a los aqueos pero especialmente a los reyes, continuase hablando no como si se hubiera convertido en Crises sino como si fuera aún Homero, te percatarás de que no habría imitación sino narración simple»¹⁰⁵.

Moshe Barasch¹⁰⁶ explica que para Aristóteles el objeto de la imitación es la acción de los hombres. Aristóteles centró su discurso sobre la mimesis en torno a las artes que hacen uso del ritmo, del lenguaje y de la armonía, es decir, en torno al teatro. Es éste el elemento que constituye el rasgo más influyente de su estética e incluso en las épocas en que se rechazó el aristotelismo (el humanismo renacentista) su concepto de imitación nunca dejó de tener relevancia.

En la *Poética* Aristóteles explica que Homero es un auténtico poeta, un auténtico imitador precisamente porque no se introduce a sí mismo en la narración, sino que deja hablar a los personajes. Es decir, Homero se muestra impersonal. En cambio cuando los poetas dicen cosas en su propio nombre, no imitan.

« Homero es digno de alabanza por otras muchas razones, pero sobre todo por ser el único de los poetas que no ignora lo que debe hacer. Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador. Ahora bien, los demás continuamente están en escena ellos mismos, e imitan pocas cosas y pocas veces. Él, en cambio, tras un breve preámbulo,

¹⁰⁵ Libro III, 393, a, b, c, d.

¹⁰⁶ Moshe Barasch (1985), *Teorías del arte. De Platón a Winckelman*. Alianza, Madrid, 2003, p. 24.

introduce al punto un varón, o una mujer, o algún otro personaje, y ninguno sin carácter, sino caracterizado»¹⁰⁷.

A.2. El punto de vista técnico: Vargas Llosa.

Vargas Llosa explica el logro de Flaubert desde un punto de vista técnico: disimular a lo largo de todo el relato la existencia del narrador¹⁰⁸.

«La regla que le permite ser invisible es la objetividad: dice lo que ocurre pero no lo califica, se limita a transmitir lo que los personajes hacen, dejan de hacer o comentan a solas entre ellos, sin revelar jamás sus propios pensamientos, sus reacciones ante el mundo narrado. Carece de subjetividad, es indiferente como una cámara cinematográfica que también pudiera filmar lo invisible; no quiere demostrar, solo mostrar. Como respeta escrupulosamente esa inflexible ley de la objetividad, consigue su designio. El lector piensa que no existe, tiene la sensación de que la materia narrativa se autogenera ante sus ojos, que es el comienzo y el fin de sí misma. [...] El relator invisible es el eje de la teoría flaubertiana de la impersonalidad, el instrumento que permitió poner esa idea en práctica. [...] Esta invisibilidad exige del narrador una actitud impasible frente a lo que narra, le prohíbe entrometerse en el relato para sacar conclusiones o dictar sentencias. Su función es describir, no absolver ni condenar»¹⁰⁹.

El narrador invisible existía en la novela antes de *Madame Bovary*, pero sólo durante períodos breves. El novelista clásico encomendaba la narración a un narrador intruso que constantemente alterna con los personajes: «Hasta *Madame Bovary* el relator invisible nunca había tenido la función principalísima que tuvo en esta novela y ningún otro autor antes de Flaubert había conseguido técnicas tan eficaces para disimular la existencia del narrador»¹¹⁰.

¹⁰⁷ 24, *Especies y partes de la epopeya*, 1460 a, 5.

¹⁰⁸ Vargas Llosa insiste en que debemos decir «narrador» y no autor. «Quien se hace invisible, narrando desde la tercera persona, manteniendo una inexpugnable neutralidad respecto de lo que ocurre en la realidad ficticia, no opinando, no sacando enseñanzas morales ni sociales de la historia, no conmoviéndose ante las experiencias de los personajes, es el narrador de la novela, no el autor». *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary* (1975), Alfaguara, Madrid, 2006, p. 187.

Lo que sucede es que tanto Hegel como Flaubert hablan desde el punto de vista de la relación sujeto-objeto: el sujeto productor es «el artista», «el autor» o «el poeta» y el objeto producido la obra de arte.

¹⁰⁹ Mario Vargas Llosa (1976), *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, Madrid, 2006, pp. 185-186.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 187.

B. Totalidad, verosimilitud e ilusión.

B.1. Una totalidad

La otra consigna estética de Flaubert es que una obra debe constituir una totalidad, o si no, no es una obra. Pues «las perlas solas no hacen el collar, se necesita el hilo»¹¹¹. No basta con unos hermosos párrafos para constituirlos; debe poseer una articulación interna en la que cada parte tenga su razón de ser .

«Travaille, médite, médite surtout, condense ta pensée, tu sais que les beaux fragments ne font rien. L'unité, l'unité, tout est là. L'ensemble, voilà ce qui manque à tous ceux d'aujourd'hui, aux grands comme aux petits. Mille beaux endroits, pas une oeuvre»¹¹².

La idea de totalidad es la clave de la estética flaubertiana y es un precepto que formula pronto y muy claramente. A parte del estilo y los personajes, lo que examina primeramente en las obras literarias es si el autor ha creado una totalidad o sólo ha escrito «unos párrafos» carentes de constitución orgánica.

Ser capaz de conformar una unidad es lo que marca la diferencia entre los autores simplemente «encantadores» y los grandes.

«Personne n'a fait de plus beaux fragments que M[usset], mais rien que de fragments! pas une oeuvre! Son inspiration est toujours trop personnelle, elle sent le terroir, le Parisien, le gentilhomme. — Il a à la fois le soud-pied tendu et la poitrine débraillé. — Charmant poète d'accord, mais grand, non»¹¹³.

Un ejemplo práctico de su quehacer como escritor lo tenemos en *Salammbô*, cuando justifica a Sainte-Beuve (que había publicado tres artículos sobre la novela¹¹⁴) la presencia de sus numerosas descripciones:

« [...] Il n'y a point dans mon livre une description isolée, gratuite; toutes *servent* à mes personnages et ont une influence lointaine ou immédiate sur l'action»¹¹⁵.

« [...] car nous ne devons considérer comme un tout complet et achevé, dans la poésie, que ce qui est organiquement constitué et, par conséquent, une unité qui, dans son évolution, sort d'elle-même

¹¹¹ Carta a Louise Colet del 31 de enero de 1852, t. II, p. 40. La metáfora del collar también la emplea Hegel : «C'est un collier de perles [se refiere al *Poema del Cid*]; chaque tableau particulier est en lui-même achevé et complet, et cependant ces chants s'accordent si bien, qu'ils forment un même tout». (Hegel-Bénard.: *op. cit.*, p. 373). Jean Bruneau señala que esta imagen proviene del *Bhagavat-Gita*.

¹¹² Carta a Louise Colet del 14 de octubre de 1846, t. I, p. 389.

¹¹³ Carta a Louise Colet del 25 de septiembre de 1852, t. II, p. 163.

¹¹⁴ «*Salammbô*, par M. Gustave Flaubert», publicados en «Le Constitutionnel» los días 8, 15, y 22 de diciembre de 1862.

¹¹⁵ Carta a Sainte-Beuve, París, 23-24 de diciembre de 1862, t. III, p. 278.

pour se développer réellement sous des diverses faces et ses diverses parties. Cette loi qui, dans les arts figuratifs, s'entend d'elle-même quand il s'agit d'une forme totale, est aussi pour la poésie de la plus haute importance»¹¹⁶.

Es en aras de configurar una totalidad que Flaubert apuesta por el narrador impersonal. No puede oírse la voz del narrador, ni si éste es una máscara del yo, ni si se trata de un narrador imaginario, pues el relato aparece surcado por una voz y ya no se tiene el efecto de una totalidad. Esta es la teoría de Flaubert.

« [...] un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air...»¹¹⁷

Es la impersonalidad lo que permite conformar la totalidad, es más si la inspiración es personal caemos en el riesgo de caer en lo relativo, en lo particular. Ésta es la vara de medir empleada por Flaubert para juzgar las novelas de otros autores y el elemento imprescindible para decidir si está ante una obra maestra o no. Precisamente la crítica a *Guerra y Paz* revela que su posicionamiento es radical —por otra parte no parece comprender la retórica de sesgo oriental rusa descalificando las repeticiones de Tolstoi.

«2° Merci de m'avoir fait lire le roman de Tolstoi¹¹⁸. C'est de premier ordre! Quel peintre et quel psychologue! Les deux premiers volumes sont sublimes. Mais le 3^{ème} dégringole affreusement. Il se repète! et il philosophe! — Enfin on voit le monsieur, l'auteur, et le Russe, tandis que jusque-là on n'avait vu que la Nature et l'Humanité. — Il me semble qu'il a parfois des choses à la Shakespeare? — Je poussais des cris d'admiration pendant cette lecture-et elle est longue!¹¹⁹»

Pero aparte de la impersonalidad, hay otro requisito para configurar una totalidad.

B.2. Verosimilitud.

Con las expresiones «qui soit vrai», o «du vrai» Flaubert se refiere a la verosimilitud que todo prosista debe perseguir en una novela. La verosimilitud debe darse en dos direcciones: en relación al mundo exterior y en vistas a la coherencia interna del mundo creado. La verosimilitud es uno de los valores esenciales en vistas a la conformación de un mundo independiente —imprescindible para crear para crear «la ilusión».

¹¹⁶ Hegel-Bénard, *op. cit.*, p. 165.

¹¹⁷ Carta a Louise Colet del 16 de enero de 1852, t. II, p. 31.

¹¹⁸ *La Guerre et la Paix*. Los tres volúmenes de la traducción se distribuyen así: t. I: *Avant Tilsitt: 1805-1807*; t. II: *L'invasion: 1807-1812*; t. III: *Borodino; Les Français à Moscou; Épilogue: 1812-1820*. Anotado por Yvan Leclerc, *Corr*; t. V, p. 1430.

¹¹⁹ Carta a Turguéniev del 21 de enero de 1880, t. V, p. 790.

En primer lugar, deben darse ciertas relaciones de verdad entre las novelas y el mundo novelado. Si se introducen «notas falsas» (en ocasiones Flaubert utiliza metáforas musicales) sin respetar cierta veracidad en la representación de una sociedad y de una época que es la del autor y la de sus lectores se estropea la sinfonía por falta de concordancia. En ese sentido se dirigieron sus reproches a las obras de los escritores contemporáneos; el ejemplo más llamativo es la crítica a *Les Misérables*: con su novela redentorista, pretendiendo adoctrinar a través del arte, Hugo ha faltado a la verdad humana e incluso a la más elemental verdad social.

«Où y a-t-il des prostituées comme Fantine, des forçats comme Valjean et des hommes politiques comme les stupides cocos de l'A, B, C¹²⁰. Pas une fois on ne les voit *souffrir*, dans le fond de leur âme. Ce sont des mannequins, des bonshomes en sucre, à commencer par M.^{gr} Bienvenu. Par rage socialiste, Hugo a calomnié l'Église comme il a calomnié la misère. Où est l'évêque qui demande la bénédiction d'un conventionnel? Où est la fabrique où l'on met à la porte une fille pour avoir eu un enfant, etc.? [...] Décidément ce livre, malgré les beaux morceaux, et ils sont rares, est enfantin. L'observation est une qualité seconde en littérature, mais il n'est pas permis de peindre si fausement la société, quand on est le contemporain de Balzac et de Dickens. [...] Quel insouci de la beauté!»¹²¹

Por lo que respecta al logro de la coherencia interna del mundo creado Flaubert da otra consigna: los hechos, los acontecimientos, deben derivarse necesariamente de la psicología de los personajes. De lo contrario se vulnera «la lógica» de la novela. De no hacerlo así, si las acciones de los personajes no se desprenden de su psicología, se cae en la inverosimilitud. Un novelista tiene que ser muy cuidadoso y debe evitar desconcertar al lector con incoherencias: en la vida real las personas podemos —o solemos— comportarnos de una forma incoherente, imprevisible, o totalmente inesperada; nuestros actos no se desprenden necesariamente de nuestra psicología o temperamento; pero Flaubert insiste en que la novela no es una reproducción fiel de la vida o de la realidad, la novela es una creación, un producto artístico y como tal posee sus propias normas, obedece a una dinámica específica.

Para configurar una totalidad cualquier novelista debe respetar esta regla básica, el requisito indispensable para llegar a crear el efecto de un mundo independiente. En el mundo de la ficción debe salvaguardarse la coherencia interna entre la psicología del personaje y la acción. Los acontecimientos relatados aparecen así como algo necesario y no contingente: las cosas han ocurrido de una manera y no podía haber sido de otra.

¹²⁰ Es un club político.

¹²¹ Carta a Emma Roger de Genettes, julio? de 1862, t. III, pp. 236-237.

Tzvetan Todorov explica que fue Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo*¹²², el primero en comparar el trabajo del escritor —en este caso del dramaturgo— al del Creador que fabrica un mundo coherente y autónomo «un monde où les phénomènes seraient enchaînés dans un autre ordre qu'en celui-ci, mais, il n'y seraient pas moins étroitement enchaînés»¹²³; en el que los incidentes de la acción nacen necesariamente de los personajes, y en donde que las pasiones de cada uno corresponden con su carácter. Todorov señala que en este sentido la obra escapa al autor que escribe bajo el dictado de sus propios personajes.

Veamos las palabras de Lessing¹²⁴:

«Si es troba en el primer cas,[se refiere al caso de llevar a escena una obra basada en hechos históricos] haurà d'idear per damunt de tot una sèrie de causes i efectes en virtut dels quals aquells forfets inversemblants no poden sinó produir-se. Insatisfet de fundar llur possibilitat en la simple credibilitat històrica, cercarà d'adequar-hi els caràcters dels seus personatges; cercarà de fer sorgir necessàriament l'un de l'altre els incidents que posen aquests caràcters en acció; cercarà de mesurar les passions d'acord amb cadascun dels caràcters; cercarà de desenvolupar aquestes passions d'una manera gradual; per tal de fer-nos copsar arreu el desenrotllament més natural lògic»¹²⁵.

Hegel expresa la misma idea que Lessing al explicar que en la épica se da un equilibrio entre acontecimientos externos y acción; en cambio el drama se caracteriza por la primacía de la acción.

«Du drame, au contraire, est exclu l'événement simple, avec ses obstacles purement extérieurs, parce qu'ici l'extérieur ne peut conserver aucun droit indépendant; il doit dériver du but que poursuivent les personnages et des motifs qui les font agir. Ce qui fait que, quand les accidents s'introduisent dans le cours de l'action et paraissent en déterminer le dénouement, ils doivent encore trouver leur principe et leur justification dans le caractère et les motifs des personnages, aussi bien que les collisions qui forment le fond du drame»¹²⁶.

¹²² Publicada en 1767-1769.

¹²³ Citado por Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁴ La lectura de *Dramaturgie d'Hambourg* está datada en el carnet n° 15 en el folio 66 (F° 66V°). Los folios que van del 63 al 67 (F° 63 V° - F° 67 V°) son las listas de obras leídas por Flaubert entre el 1 de julio de 1872 y finales de junio de 1874 para la preparación general de *Bouvard et Pécuchet*. «*Dramaturgie d'Hambourg*, par E. G. Lessing, traduction de M. Ed. de Suckau, revue et annoté par M. L. Crouslé, avec une introduction par M. Alfred Mézières... 2^a édition.- Paris, Didier, 1873. In-16. XLII- 473 p. (1^a édition, 1869)». Citado por Pierre-Marc de Biasi (1988), *Carnets de travail*, Balland, Paris, p. 521.

¹²⁵ Lessing: *Dramatúrgia d'Hamburg*, Edicions 62, Barcelona, 1987, p. 138.

¹²⁶ Hegel-Benard.: *op. cit.*, p. 298.

Lessing apunta que lo que denota un auténtico espíritu creador es la invención dirigida a una finalidad precisa; en la medida en que un «poeta» sea digno de tal nombre le parecerá que la inverosimilitud es el peor de los defectos. En la *Dramaturgia de Hamburgo* encontramos diseminada toda una teoría de la ilusión teatral basada en la verosimilitud. Esto es lo que escribió con ocasión del estreno de *Olint i Soprhonia*, de Cronegk, una adaptación teatral del segundo capítulo de *Jerusalén liberada*.

«Però saber impedir que aquestes noves intrigues disminueixin l'interès i vagin en detriment de la versemblança; poder-se desplaçar del punt de vista del narrador, a la veritable posició de cada personatge; no descriure les passions, sinó fer-les sorgir davant els ulls de l'espectador i créixer sense salts en una continuïtat d'il·lusió tal, que aquest espectador hagi de simpatitzar-hi tant si vol com si no: vet aquí allò que és necessari; allò que el geni fa sense saber-ho, sense explicar-se d'una manera enutjosa; i allò que el cervell enginyós es basqueja debades per imitar»¹²⁷.

La verosimilitud debe ser el objetivo básico de todo poeta trágico. Hemos comprobado cómo Flaubert defiende la necesidad de una verosimilitud externa e interna. En cambio Aristóteles (*Poética*) habla únicamente de la verosimilitud interna, la que viene dada por las acciones de los personajes y por la concatenación de los hechos, para que no parezca que los acontecimientos se producen arbitrariamente.

«Y también en los caracteres, lo mismo que en la estructuración de los hechos, es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo, y sea necesario o verosímil que después de tal cosa se produzca tal otra»¹²⁸.

Hasta ahora hemos visto que el autor debe crear una totalidad y para ello debe mostrarse impersonal —observar a los personajes desde afuera— y lograr la verosimilitud interna de la obra haciendo que surjan los acontecimientos de la psicología de los personajes configurando así un mundo independiente.

Sin embargo a la teoría literaria objetivista hay que añadirle el elemento visual.

B.3. La ilusión.

La impersonalidad flaubertiana es un método de escritura inseparable de un posicionamiento moral —no decirle al lector lo que tiene que pensar—, un procedimiento

¹²⁷ Lessing: *op. cit.*, p. 29.

¹²⁸ 15, *Las cuatro cualidades de los caracteres*, 35.

en vistas a lograr un efecto estético concreto, pero también es un principio subordinado a otra verdad artística.

Flaubert postula una verdad artística suprema, la primera en su jerarquía estética: el arte debe perseguir la ilusión; y lo afirma con una sentencia de índole metafísica, toda una declaración de principios de lo que para él es la «verdad verdadera» y eterna.

«Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'*Illusion*, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives»¹²⁹.

«La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*»¹³⁰

Flaubert sostiene que «la finalidad del arte es la ilusión». En una primera lectura esta afirmación causa cierto desconcierto pues es demasiado general y vaga; él tampoco explica a qué se refiere exactamente cuando habla de «la ilusión». En principio esta palabra remite a un estado psicológico o a un efecto óptico.

Sin embargo observando distintos fragmentos dispersos puede hacerse una reconstrucción aproximada de lo que Flaubert quiere decir con su teoría de la ilusión.

En esta perspicaz apreciación sobre *El Quijote* encontramos un ejemplo claro. «Ilusión» es que el lector visualice perfectamente los caminos de la Mancha que Cervantes no describe en ningún momento.

«Quelle pauvre création, par exemple, que Figaro à côté de Sancho! Comme on se le figure sur son âne, mangeant des oignons crus et talonnant le roussin, tout en causant avec son maître. Comme on voit ces routes d'Espagne, qui ne sont nulle part décrites. Mais Figaro où est-il? À la Comédie-Française. *Littérature de société*»¹³¹.

El logro de Cervantes es haber creado un efecto, en este caso una imagen falsa, la percepción de unos caminos no descritos.

En el libro X de la República, Platón define al poeta, al imitador, como «artesano de imágenes»¹³² o «creador de imágenes». Platón está hablando de su teoría metafísica —para los antiguos griegos la belleza no se realiza en la obra de arte, y además según Platón ésta está triplemente alejada de la verdad pues la obra de arte es la copia de la copia, es decir, la copia del mundo empírico que a su vez es la copia del mundo de las Ideas. El arte

¹²⁹ Carta a Louise Colet, Ruán, 15 de enero de 1847?, t. I, p. 429.

¹³⁰ Carta a Louise Colet del 16 de septiembre de 1853, t. II, p. 433.

¹³¹ Carta a Louise Colet del 26 de agosto de 1853, t. II, p. 417.

¹³² Libro X, 599 d.

mimético está lejos de la verdad pues el imitador no conoce las Ideas, la realidad en sí, sino sólo la apariencia de las cosas.

« [...] Decimos que el creador de imágenes el imitador, no está versado para nada en lo que es sino en lo que parece»¹³³.

Según Flaubert, la maestría de Cervantes se revela en el hecho de haber creado un efecto, que el lector «vea» esos caminos.

Pero la explicación más esclarecedora la encontramos en la oposición que Flaubert establece entre dos valores artísticos que plantea como antagónicos, «la ilusión» y «la emoción». En el siguiente fragmento Flaubert establece una jerarquía de valores artísticos en el que la emoción es un valor secundario o subordinado. Provocar emociones en el receptor no es el objetivo primero del autor y que éste tenga la facultad de emocionar, de hacer llorar, tampoco es síntoma de excelencia artística.

En este sentido Flaubert establece una comparación entre la muerte de Virginie y la muerte que él está escribiendo, la de Emma Bovary: si bien prevee que la muerte de Emma será menos emotiva que la de Virginie, espera conseguir otro efecto distinto que él sitúa en una categoría estética superior: que la visión del cadáver de Emma «persiga» al lector.

La muerte de Virginie representa una escena que constituye el paradigma de lo sublime: las fuerzas de la naturaleza aplastando la pequeñez humana. El relato se construye mediante una concatenación de elementos patéticos: la tripulación arrojándose por la borda cuando el barco empieza a naufragar, Paul nadando intrépidamente entre los arrecifes intentando alcanzar el barco, la heroína en la popa tendiendo los brazos hacia su amado, el último marinero que suplica a los pies de la joven que se despoje de sus ropas y se lance al agua para salvar la vida, la naturaleza enfurecida, Virginie hundiéndose en la popa del *Saint-Géran* con la mano apretada contra el corazón y los ojos mirando al cielo, los espectadores consternados contemplando el espectáculo desde la playa, el cuerpo inerte de la joven tendido en la arena, la medalla con el retrato del Paul aprisionada fuertemente entre sus manos...

« Que l'on pleure moins à la mort de ma mère Bovary qu'à celle de Virginie, j'en suis sûr d'avance. Mais l'on pleurera plus sur le mari de l'une que sur l'amant de l'autre, et ce dont je ne doute pas, c'est du cadavre. Il faudra qu'il vous poursuive. La première qualité de l'Art et son but est *l'illusion*. L'émotion, laquelle

¹³³ Libro X, 601 c.

s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur. J'ai pleuré à des mélodrames qui ne valaient pas quatre sous et Goethe ne m'a jamais mouillé l'oeil, si ce n'est d'admiration»¹³⁴.

En contraposición a las acciones patéticas de *Paul et Virgine*, Flaubert describe la agonía de Emma, los síntomas del envenenamiento, con un estilo médico-poético —muchas de las oraciones, tomadas aisladamente de las metáforas que las acompañan parecen extraídas de un informe clínico.

Volvamos con Cervantes:

«Ce qu'il y a de prodigieux dans *Don Quichotte*, c'est l'absence d'art et la perpétuelle fusion de l'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique»¹³⁵.

Según esta cita la ilusión sería algo así como un efecto de fusión. Homero, Cervantes y Shakespeare (los autores impersonales) lograron la fusión entre la realidad y el ensueño, es decir entre la vida material descrita y la vida de la conciencia. De hecho, este es el objetivo que Flaubert se propone en todas sus obras —otro asunto es que lo consiga o que alcance su propósito sólo por fragmentos.

Hegel también alude al efecto de irrealidad que la *Ilíada* provoca en el lector: los dioses parecen estar y no estar entre los héroes.

«Mais dans Homère, les dieux flottent dans une lumière magique entre la réalité et la fiction»¹³⁶.

En el caso de Homero conocemos el interior de la conciencia de los héroes gracias a que éstos dialogan con los dioses. Homero da a conocer al lector la interioridad de los héroes objetivamente.

«[...] nulle part, sa figure et sa main [se refiere al poeta] ne se trahissent directement [...] Il y a plus: ce qui est au fond de l'âme de ses héros, il l'explique objectivement par l'intervention des dieux. Quand Achille se laisse emporter par la colère, Minerve exhorte le jeune héros à la prudence»¹³⁷.

Shakespeare constituye para Flaubert el paradigma por excelencia de lo que debe hacer un escritor:

¹³⁴ Carta a Louise Colet del 16 de septiembre de 1853, t. II, p. 433.

¹³⁵ Carta a Louise Colet del 22 de noviembre de 1852, t. II, p. 179.

¹³⁶ Hegel-Bénard, *op. cit.*, pp. 322-323.

¹³⁷ Hegel-Bénard, *op. cit.*, p. 278.

«[...] nous lisons *Macbeth*. C'est là que les Images dévorent la Pensée!»¹³⁸

Sólo siendo impersonal pueden lograrse cuadros efectistas, una «escena total» configurada por distintos elementos, como en las escenas 2ª, 3ª, 4ª y 5ª del acto III de *El rey Lear*. En este caso la voz del bufón que se eleva bromeando, chillona y ensordecedora (sentimos la voz a pesar de la tormenta), la lluvia cayendo, el brillo fugitivo del relámpago y el movimiento de ambos, pone los elementos visuales y sonoros al servicio de un cuadro caótico de delirio colectivo.

«Dans cette scène tout le monde, à bout de la misère, et dans un paroxysme complet de l'être, perd la tête et déraisonne. Il y a là 3 folies différentes qui hurlent à la fois¹³⁹, tandis que le bouffon fait des plaisanteries, que la pluie tombe et le tonnerre brille»¹⁴⁰.

Según la teoría literaria de Flaubert el genio debe ser un maestro del efecto, un ilusionista un capaz de crear una multiplicidad —de personajes, paisajes, objetos, ambientes— e integrarla en un todo maravilloso que el lector sea capaz de visualizar.

El poeta debe poseer la facultad de ver y de hacer ver al lector.

«Il faudrait traiter ce sujet d'une manière simple, enlevée [se refiere a *Salammbô*]. Ce serait plus épique et plus noble. Mais comment *faire voir* les choses au bourgeois avec ce procédé? L'important avant tout est d'avoir des images nettes, de donner une illusion. Or, pour y arriver, il faut une abondance de plans secondaires dans lesquels je m'embourbe»¹⁴¹. Carta a Louis Bouilhet del 8 de octubre de 1857, t. II, p. 769.

Proust explica la innovación que Flaubert ha aportado: lo que antes de Flaubert era acción ahora se convierte en impresión. El lector ve las cosas a través de la subjetividad de los personajes.

«[...] dans *L'Éducation sentimentale*, la révolution est accomplie; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui après [*sic*] assigne à tout phénomène visuel de causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. Je reprends dans la deuxième page de

¹³⁸ Carta a Louis Bouilhet del 31 de agosto de 1856, t. II, p. 628.

¹³⁹ Victor Hugo señala cuáles son: la locura del loco profesional, el bufón; la locura del mísero, el rey Lear, y la locura del prudente, Edgar de Gloucester, en *Shakespeare* (1864), Ensiola, Muro (Illes Balears) 2008, p. 93.

¹⁴⁰ Carta a Louise Colet del 29 de enero de 1854, t.II, p. 516.

¹⁴¹ Carta a Louis Bouilhet del 8 de octubre de 1857, t. II, p. 769.

L'Éducation sentimentale la phrase dont je parlais tout à l'heure: "La colline qui suivait à droite le cours de la Seine s'abaissa, et il en surgit une autre, plus proche, sur la rive opposée." »¹⁴².

«Dans [ses] grandes phrases les choses existent non pas comme l'accessoire d'une histoire, mais dans la réalité de leur apparition; elles sont généralement le sujet de la phrase, car le personnage n'intervient pas et subit la vision: "un village parut, des peupliers s'alignèrent..." etc.»¹⁴³.

La poesía es la exposición; el genio «ve» el modelo ante sí. Es más, el poeta tiene que «ser ojo».

«Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur. Parvenu au sommet d'une de ses oeuvres, il me semble que je suis sur une haute montagne. Tout disparaît, et tout apparaît. On n'est plus homme. On est *oeil*»¹⁴⁴.

Flaubert contrapone el sentimiento a la imaginación. El autor debe ser capaz de sacar su representación intelectual y plasmarla en su obra.

«*Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est (comme elle est toujours, en elle même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté de se la faire sentir. Cette faculté n'est autre chose que le génie. Voir. — Avoir le modèle devant soit qui pose*»¹⁴⁵.

Shakespeare habló del «ojo del poeta» en *Sueño de una noche de verano* —es Teseo, el personaje que encarna al autor¹⁴⁶, quien pronuncia estas palabras en el acto V.

« (...) El ojo del poeta, en su delirio,

Va del cielo a la tierra, vuelve al cielo;

Y pues da cuerpo a la imaginación

A lo desconocido con su pluma.

El poeta da formas a lo etéreo,

Y le da un sitio en que habitar, y un nombre»¹⁴⁷.

El poeta da forma a un mundo inventado por él.

¹⁴² «À propos du style de Flaubert», «La Nouvelle Revue française», 1de enero de 1920, Diddier Philippot, *op. cit.*, p. 735.

¹⁴³ «À ajouter à Flaubert», manuscrito, 1910?

¹⁴⁴ Carta a Louise Colet del 27 de septiembre de 1846, t. I, p. 364.

¹⁴⁵ Carta a Louise Colet, del 5-6 de junio de 1852, t. II, pp. 127-128.

¹⁴⁶ Di Lampedusa explica que normalmente en las obras de Shakespere uno de los personajes es un «doble» del autor.

¹⁴⁷ W. Shakespeare, *Sueño de una noche de verano*, Losada, Buenos Aires, 2006, p. 120.

A la expresión del sentimiento del autor (la inspiración personal) Flaubert contrapone la imaginación: sólo inventando puede hacerse una creación.

Homero, Shakespeare y Goethe «no hicieron otra cosa que *representar*»¹⁴⁸, es decir, sacar su visión intelectual y plasmarla como un mundo independiente.

Tenemos formulada la teoría de las facultades artísticas de Flaubert. La imaginación es creativa y totalizadora mientras que la inspiración personal sólo produce fragmentos. La invención implica la capacidad de representar, de que el autor pueda «sacar fuera», reproducir un contenido. La particularidad del sentimiento en cambio, impide plasmar la generalidad.

«Lorsqu'on écrit quelque chose de *soi*, la phrase peut être bonne par *jets* (et les esprits lyriques arrivent à l'effet facilement et en suivant leur pente naturelle), mais l'*ensemble manque*, les répétitions abondent, les redites, les lieux communs, les locutions banales. Quand on écrit au contraire une chose *imaginée*, comme tout doit alors découler de la conception et que la moindre virgule dépend du plan général, l'attention se bifurque. Il faut à la fois ne perdre pas l'horizon de vue et regarder à ses pieds»¹⁴⁹.

Madame Bovary es una historia inventada y con la impersonalidad Flaubert ha tratado de lograr un efecto de ilusión.

« Je vais donc répondre à vos questions: *Madame Bovary* n'a rien de vrai. C'est une histoire *totale* *inventée*; je n'y a rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence. L'illusion (s'il y en a une) vient au contraire de l'*impersonnalité* de l'oeuvre. C'est un de mes principes qu'il ne faut pas *s'écrire*. L'artiste doit être dans son oeuvre comme Dieu dans la création, invisible et tout- puissant; qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas»¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie del 23 de octubre de 1863, t. III, p. 353.

¹⁴⁹ Carta a Louise Colet del 13 de diciembre de 1846, t. II, p. 416.

¹⁵⁰ Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 18 de marzo de 1857, t. II, p. 691.

EPÍLOGO

Flaubert pretende que su teoría objetivista se traslade también al dominio de la lírica y da una prescripción para acabar con el lirismo sentimental (una prescripción para que el lirismo sea menos lírico). Si bien en el lirismo no puede prescindirse del «yo» hablante Flaubert apuesta por convertirlo en una creación, en una configuración artística, para que el lirismo deje de ser la expresión de los sentimientos del autor.

«Il faut couper court avec la queue lamartinienne, et faire de l'art *impersonnel*. Ou bien, quand on fait du lyrisme individuel, il faut qu'il soit, étrange, désordonné, tellement *intense* enfin que cela devienne *une création*»¹⁵¹.

Con la aplicación del procedimiento de Homero en *Madame Bovary* Flaubert provoca una ruptura en el código estético de representación. A partir de Flaubert todas las novelas serán impersonales y ya no se oirá la voz del autor expresando su opinión sobre los personajes y lo adecuado o no de su conducta.

El viraje de Flaubert hacia una concepción objetivista de la literatura se debe a la adopción de los principios de la estética idealista de Hegel. Según Hegel, Homero fue el primero en plasmar la objetividad de la idea en *La Ilíada* y *La Odisea*.

«La objetividad de la cual habla Hegel es la objetividad de la *idea*. Para Hegel la belleza es la apariencia sensible de la idea, es decir, la idea encarnada en un medio sensible y bajo la forma de un fenómeno concreto. Lo bello es la idea concreta y realizada, inseparable de la forma»¹⁵².

La influencia del idealismo hegeliano resulta decisiva en la transformación de la fisonomía de la novela.

La obra de Flaubert y su teoría literaria se fundamentan en una concepción idealista de la obra de arte. La belleza en la obra de arte literaria se realiza en la forma perfecta que depende de la concepción —la impersonalidad— y del estilo.

«Mais si votre oeuvre d'art est bonne, si elle est *vraie*, elle aura son écho, sa place, dans six mois, six ans ou après vous. Qu'importe!»¹⁵³.

¹⁵¹ Carta a Louise Colet del 18 de abril de 1854, t. II, p. 555.

¹⁵² Mateu Cabot, *op. cit.*, p. 207.

¹⁵³ Carta a Maxime du Camp del 26 de junio de 1852, t. II, p. 114.

BIBLIOGRAFÍA

GUSTAVE FLAUBERT

Textos:

- *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau pour les volumes 1 à 4 et par Yvan Leclerc (avec la collaboration de Jean-François Delessalle, Jean-Benoît Guinot et Joëlle Robert) pour le volume 5, 5 vol. Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 1999-2007.
- *Carnets de travail*, édition critique et génétique établie par Pierre-Marc de Biasi, Balland, 1988.

Obras:

- (1857) *Madame Bovary*, Gallimard, Paris, 2003.
- (1869) *L'Éducation sentimentale*, Gallimard, Paris, 2003.
- *Oeuvres*, Édition de Albert Thibaudet et René Dumesnil, Gallimard, coll. La Pléiade, 2 vol., Paris, 2001.
- *Oeuvres de jeunesse*, Édition de Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, coll. La Pléiade, Paris, 2001.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES: *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999.

AUERBACH, Erich (1942): *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, traducción de I.Villanueva y E. Ímaz, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 2002.

BARASCH, Moshe (1985): *Theories of Art. From Plato to Winckelmann*, versión española de Fabiola Salcedo Garcés, *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid, 2003.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules (1874): «*La Tentation de saint Antoine*, par M. Gustave Flaubert» en *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique* de Didier Philippot, PUPS, Paris, 2006, pp. 323-332.

BAUDELAIRE, Charles (1851): «Les drames et les romans honnêtes», en *Écrits sur la littérature*, Jean-Luc Steinmetz (ed.), Librairie Général Française, Paris, 2005.

- (1857): *Les Fleurs du mal*, traducción de Luis Martínez Merlo, *Las Flores del mal*, Cátedra, Madrid, 2008.

- (1860) *Les Paradis artificiels*, Gallimard, Paris, 2008.

BEECHER STOWE, Harriet (1852): *Uncle Tom's Cabin or, Life Among the Lowly*, traducción de Elizabeth Power, *La cabaña del tío Tom*, Cátedra, Madrid, 2007.

BERLIN, Isaiah (1999): *The Roots of Romanticism*, traducción de Silvina Marí, *Las raíces del romanticismo*, Taurus, Madrid, 2000.

CABOT, Mateu (2001): *Imatges i conceptes. Introducció a l'estètica*, Universitat de les Illes balears, Palma.

EISENSTEIN, Sergei M. (1949): *Film Form*, versión española del inglés de María de Quadras, RIALP, Madrid, 2002.

FOUCAULT, Michel (1973): *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma soeur et mon frère... Un cas de parricide au XIX siècle*, Gallimard, Paris, 2008.

GADAMER, Hans-Georg (1976): *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien*, traducción del alemán de Manuel Garrido, *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*, Cátedra, Madrid, 2005.

GAUTIER, Théophile (1835): *Mademoiselle de Maupin*, Gallimard, Paris, 2007.

HEGEL, Georg W. F (1835-1838): *Vorlesungen über die Ästhetik*,

- (1860) *Cours d'esthétique*, analisé et traduit en partie par Charles Bénard vol.IV, <http://books.gogle.com> Fecha de consulta: 20/5/2009.

HERNÁNDEZ, Francisco Javier (1994): «Introducción», siglo XIX, en *Historia de la Literatura Francesa*, edición de Javier del Prado, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 763-789.

HUGO, Victor (1864): *Shakespeare*, traducció de l'anglès de Melcior Comes, Ensiola, Muro (Illes Balears), 2008.

KANT, Immanuel (1790): *Critik der Urtheilskraft*, traducción del alemán de Manuel García Morente, *Crítica del juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1997.

LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi di (1990-1991): *Shakespeare*, traducción de Romana Baena Bradaschia, *Shakespeare*, Nortedur, Barcelona, 2009.

LECLERC, Yvan (1991): *Crimes écrits. La littérature en procès au 19(e pequeñita) siècle*, Plon, Paris.

LESSING, Gotthold E. (1767-1769): *Hamburgische Dramaturgie*, traducció de l'alemà de Feliu Formosa, *Dramatúrgia d'Hamburg*, Edicions 62, Barcelona, 1987.

LISLE, Leconte de (1852): *Poèmes antiques*, Gallimard, Paris, 2002.

LLOVET, Jordi (Ed.) (1997): *Gustave Flaubert. Razones y osadías*, Edhasa, Barcelona.

MUSSET, Alfred de (1836): *La Confession d'un enfant du siècle*, Librairie Général Française, Paris, 2007.

PLATÓN: *República*, traducción de Conrado Eggers Lan en: PLATON: *Diálogos*, Gredos, Madrid, 2006, vol. IV.

PROUST, Marcel (1920): «À propos du “style” de Flaubert», en *Gustave Flaubert. Mémoire de la critique*, ed. de Didier Philippot, PUPS, Paris, 2006.

- «À ajouter à Flaubert»: <http://jb.guinot.pages.perso-orange.fr/pages/proust2.html>

SARTRE, Jean-Paul (1947): *Baudelaire*, traducció del francès de Bonaventura Vallespinosa, *Baudelaire*, Anagrama, Barcelona, 1999.

SÉGINGER, Gisèle (2005): «Notes de Flaubert sur *L'Esthétique* de Hegel», en *Dix ans de critique. Notes inédites de Flaubert sur l'Esthétique de Hegel*, textes annotés et présentés par Gisèle Séginger, Minard, coll. «La Revue des lettres modernes», série «Gustave Flaubert», n° 5, pp. 247- 261, Paris-Caen.

SHAKESPEARE, William: *A Midsummer Night's Dream*, traducción del inglés de Idea Vilariño, *Sueño de una noche de verano*, Losada, Buenos Aires, 2005.

TODOROV, Tzvetan (2007): *La littérature en péril*, Flammarion, Paris.

TURGUENIEV, Ivan: *La desdichada*, traducción del ruso de Luisa Borovsky, La Compañía, Buenos Aires, 2009.

VALVERDE, José María (1987): *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Barcelona, 2003.

VARGAS LLOSA, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Alfaguara, Madrid, 2006.

VILAR, Gerard (Ed.) (2001): *Lliçons sobre l'estètica* (selecció), Edicions 62, Barcelona.

WALL, Geoffrey (2001): *Flaubert. A life*, traducción del inglés de Marta Pino Moreno, *Flaubert*, Paidós, Barcelona, 2003.

YEPES, Cecilia (Ed.): *Gustave Flaubert. Sobre la creación literaria. Correspondencia escogida*, Fuentetaja, Madrid, 2ª ed., 2007.

ZOLA, Émile (1869): «*L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert» en *Écrits sur le roman*, antología de Henri Mitterand, Librairie Générale Française, Paris, 2004, pp.265-272.

- (1880): «De la moralité» en *Écrits sur le roman*, antología de Henri Mitterand Librairie Générale Française, Paris, 2004, pp.117-123.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA:

BARNES, Julian (1984): *Flaubert's Parrot*, traducción del inglés de Antonio Mauri, *El loro de Flaubert*, Anagrama, Barcelona, 2007

ECO, Umberto (2004): *Storia della bellezza*, traducción del italiano de Maria Pons Irazzábal, *Historia de la belleza*, a cargo de Umberto Eco, Lumen, Barcelona, 2008.

D' HONT, Jacques (1998): *Hegel*, Calmann-Lévy, Paris.

HEGEL, Georg W. F (1842): *Vorlesungen über die Ästhetik*, traducción del alemán de Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989.

KUNDERA, Milan (2005): *Le rideau. Essai en sept parties*, traducción del francés de Xavier Lloveras, *El teló. Assaig en set parts*, Barcelona, Tusquets, 2005.

LAMARTINE, Alphonse de (1852): *Graziella*, traducción del francés de Juan José Llovet, *Graziella*, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.

MARTÍNEZ, Michel (2002): *Flaubert, le Sphinx et la Chimère*, L'Harmattan, Paris.

SAINT-PIERRE, Bernardin de (1789): *Paul et Virginie*, Librairie Générale Française, Paris, 1999.

TATARKIEVICZ, Wladyslav (1976): *Dzieje sze'sciu pojec*, traducción del polaco de Francisco Rodríguez Martín, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos/ Alianza, Madrid, 2006.

VALVERDE, José María (1981): *La literatura. Qué era y qué es*, Montesinos, Barcelona, 1989.

VERJAT, Alain (1994): «La lírica», siglo XIX, en *Historia de la Literatura Francesa*, Ed. de Javier del Prado, Cátedra, Madrid, 2009.

OBRAS DE CONSULTA:

FERRATER MORA, José (1941-1979): *Diccionario de Filosofía*, Ariel, Barcelona, 1998.

LECLERC, Yvan (Dir.) (2001): *La Bibliothèque de Flaubert*, publications de l'Université de Rouen, Rouen.

PLATAS TASENDE, Ana María (2007): *Diccionario de términos literarios*, Espasa Calpe, Madrid.

Página web: <http://flaubert.univ-rouen.fr>