

M.17438

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO.

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS.

De los Contrastes Bovarianos.

Tesina que presenta:

Esther Herrera Zendejas.

No. cta. 7517411-0

Como parte de los requisitos para optar al título de
Licenciado en Letras Modernas (Francesas)

México, D.F.



1983.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Mi agradecimiento y afecto a todos
aquellos que hicieron posible este
trabajo.

I N D I C E .

Introducción.....pág. 1

Primera parte.....pág.7
"Los contrastes en los distintos planos de la novela!"

Segunda parte.....pág.16
"Las fuentes de las ensoñaciones".

Tercera parte.....pág.38
"Los ecos"

Conclusiones.....pág.46

Bibliografía.....pág.50

I N T R O D U C C I O N .

INTRODUCCION.

El acercamiento a un autor muy estudiado presenta los mismos obstáculos que cuando intentamos estudiar la obra de un autor olvidado por la crítica o poco conocido por los lectores: frente a los dos, paradójicamente, surge el problema de cómo abordarlos. Para el autor poco favorecido, lo aún no dicho, lo aún no aceptado se convierte en la barrera principal que el crítico debe franquear. En el caso del escritor célebre, el grosor y la abrumadora cantidad de ensayos nos ubica en un indescifrable laberinto cuya llave se nos presenta fragmentada a través de las líneas de lo ya dicho, de lo ya aceptado. Este hecho nos sitúa en el mismo grado de dificultad pues, obra conocida u olvidada, en esencia la aproximación literaria es el terreno resbaladizo donde, por abuso o defecto de método, el crítico jamás habrá dicho la última palabra.

Si recordamos la proposición de Paul Valéry según la cual la concepción de una obra como algo acabado, cerrado, proviene del cansancio o de la superstición, podemos decir que la idea de que ya no queda nada por decir de tal o cual obra -socorrida por los críticos- refleja también un cansancio. Este pensamiento de Valéry nos permite concebir la obra literaria como un juego infinito de imágenes comunicantes, del cual uno de sus posibles aparece y se despliega frente a los ojos de un lector específico:

"... una obra es 'eterna', no porque

imponga un sentido único a diferentes hombres, sino porque sugiere diferentes sentidos a un sólo hombre (...): la obra propone, el hombre dispone." ¹

Es decir, la obra es un corpus sugestivo, una proposición abierta al lector. Y la tarea de ese hombre único -el lector- será la de conformar el o los sentidos, de hacerlos posibles.

Hay obras que, de manera intencionada, se adecuan a una metodología específica, de lo cual resulta un florido y novedoso ensayo. Pero también hay otras para las cuales los instrumentos críticos sistematizados no anteceden al análisis. Ante tales obras el lector se convierte en materia moldeable, y con la ingenuidad primera, se apega a las necesidades impuestas por el texto. Su lectura será un deslizamiento, sin mala fe -lo que no quiere decir sin una posición lúcida-, por entre las realidades narrativas, no para asir la Verdad del texto, sino de acuerdo al pensamiento bartheano, para extraer lo que el texto mismo engendra. El lector permanece disponible hasta que un indicio de estilo, una estructura se revele y revele el sentido del texto. La libertad de la escritura es no atender a las tendencias metodológicas existentes para ser creada. Ella trae consigo, genera su propia crítica: "la obra propone, el hombre dispone."

Sin embargo, el objetivo esencial de este trabajo no es el de elaborar una multiplicidad de sentidos a partir de la lectura de Mme. Bovary, se trata más bien de confirmar, mediante el presente análisis, el carácter infinito del quehacer de la crítica lite-

¹ Barthes, Roland, Crítica y Verdad, México, Ed. Siglo XXI, 1981, p. 52.

raria, cuyo principio no es la Verdad sino la validez.

Después del planteamiento anterior, se hace necesaria la pregunta de por qué mi elección de Mme. Bovary, siendo ésta una obra que se inscribe entre una de las más comentadas tanto por los críticos decimonónicos, como por los de nuestra época. Más allá del aspecto primario del humor, la respuesta está precisamente en su carácter de obra ampliamente comentada, y por ello profundamente rica. Creo que aún en la actualidad persistimos en nuestro deseo de arrancarle más secretos al libro de Gustave Flaubert -como a otras grandes artesanías de la escritura-, pues cada vez sentimos menos la necesidad de los juicios apodícticos y eternos, no sólo por las inherentes estrechas fronteras que los determinan, sino por su impostura en la conciencia actual de nuestra existencia poliforme y cambiante. Vida vertida para la literatura en signos que tanto por sí mismos, como por su ubicación en la ocurrencia sintagmática; tanto por el tiempo en que fueron escritos como en los tiempos en que fueron leídos, tienen un carácter polisémico y pueden ser interpretados ad libitum.

Después de no ser sino una intuición, el presente trabajo buscó concretarse y tomó forma gracias a una idea esbozada por Claudine Gothot-Mersh. Esta autora piensa que:

"...valdría la pena analizar de manera sistemática el papel de ciertos esquemas estructurales en Mme. Bovary, sobre todo el esquema del contraste. En todas las páginas (...) vemos al escritor oponer dos personajes, dos situaciones(...)Las escenas se oponen entre sí... 1

1 Gothot-Mersh Claudine, La genèse de Madame Bovary, Genève-Paris, Ed. Slatkine Reprints, 1980 p.286. (Todas las traducciones son propias.)

La óptica de la autora, ya que trabaja con los manuscritos, no desarrolla esta sugerencia. Por ello, me pareció interesante seguir este indicio, pues nos abre el camino hacia la comprensión de la obra desde esta perspectiva. Es en este sentido que nuestro análisis puede enmarcarse dentro de la crítica "temática" como la hacen G. Poulet y Jean Rousset. Pero el análisis temático se vería incompleto si no recurre, como lo sugiere G. Genette a una:

"...síntesis estructural donde los temas se agrupan en redes, para extraer el pleno sentido de su lugar y su función en el sistema de la obra..." 1

Desde esta perspectiva las estructuras se entienden como:

"... sistemas de relaciones latentes (...) que el análisis construye a medida que las desprende..." 2

Y en el caso de Mme. Bovary construir ese sistema de relaciones latentes equivaldrá a encontrar:

"...una relación, una línea de fuerzas, una figura obsesiva, una trama de presencias o de ecos, una red de convergencias..." 3

El esquema de contrastes se puede definir como el resultado del acto de oponer dos cosas. Esta postulación hace aparecer la noción de "par" como premisa indispensable para la operación. Desde nuestro enfoque se hace necesaria la distinción entre par "simple" y par "generador de contraste". En la novela encontramos pa-

1 Genette, Gérard, Figures I, Paris, Ed. du Seuil, 1966, p. 157.

2 Idem. p. 155.

3 Rousset, Jean, Forme et Signification, Paris, José Corti, 1959, p. XII.

res "simples", es decir, aquellos que no generan contraste alguno: acontecimientos que ocurren dos veces, por ejemplo, a Hippolyte lo operan dos veces, los lugares donde Emma vive, ya casada, son Yonville y Tostes; el Café Français y el Lion d'Or son dos lugares en la novela.¹ Sin embargo, éstos, aunque pares, no entran en la línea de nuestro enfoque. Si tomamos el par "Yonville y Tostes" y comparamos Tostes con Yonville, vemos que no se desprende el contraste porque no son opuestos, ni siquiera distintos. Para que se genere un contraste en la novela se requiere la presencia de un par cualitativamente distinto a los mencionados. Es necesario que al comparar sus dos elementos, éstos sean opuestos entre sí, como el contraste entre Charles y Emma resulta de lo opuesto de sus caracteres. También hay pares que logran volverse opuestos al ponerse en contacto con un elemento que les sirve de vínculo, tal es el caso del contraste entre Léon y Rodolphe cuyas personalidades opuestas se ponen de manifiesto gracias al vínculo de Emma. El contraste que genera la caída y la elevación -dos momentos vividos por Emma- no está enmarcado en las acciones, aunque se dé mediante ellas, tampoco en los personajes, aunque requiera de ellos, ni en los lugares, aunque le sirvan de escenario, forman la dualidad que rige a Emma. Son el mecanismo en función del cual vive e interpreta su vida. La vivencia de estos dos estados nos lleva a enmarcar la caída y la

¹ La presencia de estos pares podría inspirar un análisis, distinto al nuestro, sobre el mundo de los pares en Mme. Bovary.

elevación en una doble postulación ¹. Porque al igual que el Bien y el Mal, la caída y la elevación son dos fuerzas opuestas que atraen a Emma; no son materializables porque se dan en la línea misma de su existencia. De aquí que sea el contraste más importante de la novela, porque ¿qué es la novela sino la vida de Emma? y ¿quién sino ella experimenta esos dos estados?

Así, el esquema del contraste en Mme. Bovary es una estructura que tiene que ver tanto con la constitución de los personajes, la distribución de los lugares, la originalidad de las situaciones y con la línea misma de la evolución de la novela. Esto nos lleva a formular el contraste como una ley interna de la obra, mediante la cual es posible proponer uno de sus tópicos.

Puesto que los contrastes no predominan en los personajes o las situaciones, trabajaremos con distintos "planos" ² del texto. Partiendo de los contrastes en los distintos planos, en el primer punto se reúnen aquellos correspondientes a personajes, lugares, acciones y caracteres. El contraste más importante: caída y elevación del personaje Emma, que es el segundo punto, requiere del comentario del capítulo sexto de la primera parte, pues en él encontraremos las fuentes de las ensoñaciones y sus modalidades. Por último, evidenciaremos los ecos del capítulo sexto que se dejan escuchar a lo largo de toda la obra.

¹ Baudelaire expresa esta doble postulación como la atracción simultánea del hombre hacia el Bien y hacia el Mal: "En todo hombre hay, en todo momento, dos postulaciones simultáneas, una hacia Dios, la otra hacia Satán." La espiritualidad es el deseo de ascender y la animalidad la alegría de descender. Baudelaire, "Mon coeur mis au nu" en Oeuvres Complètes, Paris, Seuil, 1968, p. 632.

² Cf. Jitrik, Noé, La memoria compartida, México, Ed. Veracruzana, 1982, p. 217. Nos hemos servido de este término ya que este autor denomina "planos" a los ámbitos, personajes, situaciones.

P R I M R A P A R T E .

Los contrastes en los distintos planos de la novela.

En 1852, transcurrido un año del febril trabajo en Mme. Bovary, Flaubert le escribe a Louise Colet:

"Todo el valor de mi libro, si acaso lo tiene, es de haber sabido caminar derecho sobre un hilo, suspendido entre el doble abismo de lo lírico y lo vulgar."¹

En estas líneas se trasluce una de las preocupaciones de la escritura flaubertiana: oscilar entre dos polos, en apariencia irreconciliables, para lograr el punto de equilibrio de una escritura armoniosa y perfecta. Se trata de dos abismos que encuentran su afirmación y desarrollo en las páginas de la novela, y no de una oposición cuyos componentes aparecen antitéticos y actúan de manera irreconciliable. Su enlazamiento niega la disyunción, pero a la vez la confirma y la sostiene.

La novela de Flaubert pareciera tensada por los contrastes, que algunas veces se oponen, otras se complementan y cuya dualidad no es ningún artificio, es decir, reconocible sólo en Mme. Bovary, sino que es uno de los rasgos ya existentes en el joven Flaubert. Recordemos su cuento Rêve d'Enfer (1837) cuyas páginas encarnan la lucha de la antinomia materia-espíritu que a pesar de atraerse y combatirse formarían un todo llamado hombre, pero a quien Flaubert llama Dios ².

¹ Citado por Gothot-Mersh, Claudine, Op. Cit. p. 241.

² "Y cuán grandes y sublimes eran esos dos seres que, reunidos habrían hecho un Dios..." Flaubert, Gustave, Oeuvres Complètes, Paris, Ed. Seuil, 1972, p. 99.

1. Los personajes: Charles y Emma.

Desde los primeros capítulos de nuestra novela, el contraste que salta a la vista es la oposición establecida a través del carácter que describe a Emma y el que describe a Charles:

"Sin embargo, bajo la lluvia de castigos escolares, el orden se restableció poco a poco, y el profesor, cuando logró discernir el nombre de Charles Bovary (...) en seguida le ordenó al pobre diablo que se sentara en el pupitre de los perezosos." 1

"Ella (Emma) jugaba muy poco durante los recreos, comprendía bien el catecismo, y era ella quien siempre respondía a las preguntas difíciles del Sr. vicario." 2

Excelentes líneas para desprender lo esencial de los caracteres de ambos. Charles, obtuso y siempre expuesto al ridículo por su poca capacidad de acción, será el personaje opaco y fuera de tono; falto de perspicacia sumido siempre en su esfera de cotidianidad y estupidez. Sin embargo, hay que señalar un hecho, Charles es visto, en principio, como "un pobre diablo" por los ojos escrutadores del narrador, que nos describe hasta los rasgos más particulares del rostro de Charles, y quien a su vez forma parte del nosotros que presencian los hechos. Después, cuando el nosotros se desvanece, son los ojos de Emma quienes se encargarán de hacerlo -sin modificar la opinión respecto a él.

Notemos también que su profesión es importante para la organización de los acontecimientos. En efecto, el hecho de hacer de

1 Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Paris, Primera parte, Cap. I p. 23. Todas las referencias remiten a la Edición Gallimard, 1972.
2 Idem. Primera parte, Cap. VI, p. 62.

Charles un oficial de salud - mas no un médico- ya es darle un estatus inferior en su profesión. No son pues sorprendentes sus fracasos en cirugía, ni las humillaciones por su ineptitud. Tal situación marcará su vida de antemano.

Emma por el contrario, es presentada como un ser opuesto a Charles, en inteligencia y sensibilidad. Sin embargo, si bien podemos decir que se trata de dos personajes opuestos entre sí, ya que no comparten el mismo tipo de inteligencia, hay un punto esencial en el que la diferencia se hace más radical y polariza los caracteres. En efecto, Emma difiere de Charles por su inmensa capacidad a la ensoñación. Y esa falta de imaginación de Charles es una carencia imperdonable para Emma.

En suma, banalidad y sosería por una parte; ensueño e imaginación por la otra, son las dos naturalezas de espíritu que harán chocar a estos dos personajes. El punto mismo de la acción se encuentra en la oposición de estas dos aptitudes hacia la vida.

2. El personaje Emma.

Sin embargo, en la obra no sólo identificamos oposiciones entre dos personajes, o entre dos situaciones, como más adelante veremos, sino que el personaje Emma en sí, puede explicarse a partir de dos principios opuestos y contrastantes:

"... Madame Bovary, por todo lo más ambicioso que hay en ella, lo más enérgico y también lo más soñador, es y seguirá siendo un hombre. Como la Pallas armada salida del cerebro de Zeus, esta curiosa criatura andrógina ha conservado todas las seducciones de una alma viril en un encantador cuerpo femenino."¹

¹ Baudelaire Charles, "Flaubert", Oeuvres Complètes, Idem. p. 451.

Masculino y femenino conforman la identidad irreductible de Emma. No pretendo, con esto, designarla con una caractereología lésbica, ya que su historia derrumbaría tal afirmación. Se trata más bien de esclarecer esta cita buscando su afirmación en el propio relato y destacar el desarrollo de la conformación de un personaje en cuyas características se revela un halo de hermafroditismo.

Este carácter andrógino de Emma es palpable, en principio, en el desprecio y la cólera que resiente hacia el estultismo y la carencia de objetivos altos y profundos de las personajes que ocupan el pequeño mundo en que vive. Pero de manera más particular, por la inferioridad espiritual y la ausencia de inteligencia de su esposo. A guisa de ejemplo, recordemos el estado en el que entra Emma cuando Charles fracasa en la operación practicada en la pierna de Hippolyte:

"Emma, frente a él, lo miraba, no compartía su humillación, ella sentía otra: la de haberse imaginado que hombre igual pudiese valer algo; como si ya en veinte ocasiones no se hubiese dado cuenta suficiente de su mediocridad." 1

Emma se rebela contra la idea de compartir la mediocridad de Charles; y le resulta humillante haber pensado que en su esposo podía ver realizados sus sueños.

Resulta también sorprendente la capacidad que Emma tiene para la acción y su gusto pronunciado por la dominación y el goce de los sentidos. Es una mujer cuyas características se adaptarían difícilmente a cualquier personaje femenino de Yonville.

1 Mme. Bovary, Segunda parte, Cap. XI, p. 246.

El contraste que encarna el personaje se completa cuando en las líneas leemos, a propósito de su arreglo personal lo siguiente:

" Llevaba como un hombre, entre dos botones del talle de su vestido, unos lentes de concha." 1

" Se hizo una raya de lado y se recogió el pelo hacia atrás, como un hombre."2

"...un día, se la vio bajar de la Hirondelle el talle ceñido por un chaleco, a la manera de un hombre."3

Flaubert hace coincidir el aspecto externo con la Emma viril de temperamento. Y como si no fueran suficientes estas comparaciones, el autor recurre al contraste para hacer más reveladora a Emma:

"Al día siguiente por el contrario, parecía otro hombre. A él es a quien más bien se le hubiese tomado por la virgen de la víspera, mientras que la casada nada dejaba descubrir ahí..." 4

Contraste maravilloso, pues cuanto más "feminiza" el autor el carácter de Charles, tanto más "masculiniza" el de Emma.

Charles es quien mereciera las líneas dedicadas a Emma porque en su caso, se trata de un segundo matrimonio. Sin embargo, él es quien aparece como la virgen.

Aun cuando en el arreglo de Emma pudiéramos reconocer algunos signos culturales, es decir, que la manera de vestir de Emma corresponda a la moda del siglo XIX, en el contexto que aquí nos interesa, parecen muy intencionadas estas comparaciones; sobre

1 Madame Bovary, Primera parte, Cap. II, p. 38.

2 Idem. Segunda parte, Cap. VII, p. 173.

3 Idem. Segunda parte, Cap. XII, p. 255.

4 Idem. Primera parte, Cap. IV, p. 55.

todo cuando podemos hacer referencia a una carta de Flaubert dirigida a Louise Colet:

"Siempre he tratado (pero me parece que he fracasado) de hacer de tí una hermafrodita sublime." 1

No es una azar si la heroína de su novela encarna sus propios deseos. 2 Si con Louise fracasó en su intento, no así en la creación de su personaje. En efecto, en sus relaciones Emma es el agente activo, desde Charles, hasta el último de sus amantes: ella es quien, la mayoría de las veces, acude a las citas con Rodolphe; 3 ella quien viaja hasta Rouen para encontrarse con Léon, 4 y a quien le sugiere la manera de vestir; 5 ella quien dispone en su casa de las cosas; ella, en fin, quien propone la huida a Rodolphe 6 y quien decide su propia muerte. 7

3. Las parejas.

Este sistema de contrastes es identificable, también, en los acontecimientos. Algunos autores 8 se preguntan si el primer matrimonio de Charles no constituye un falso inicio de la novela. Sin embargo, en nuestra óptica, el hecho de que Charles haya tenido dos

1 Flaubert, Gustave, Correspondance, T. IV, p. 58. Citado por Sartre J-P, L'Idiot de la famille, T. I, p. 706, Paris, Gallimard, 1971.

2 Quizá valdría la pena recordar la frase del autor: "Mme. Bovary soy yo."

3 Madame Bovary, Segunda parte, Cap. IX, p. 220.

4 Idem. Tercera parte, Cap. V, p. 342.

5 Idem. p. 345.

6 Idem. Segunda parte, Cap. XII, p. 257.

7 Idem. Tercera parte, Cap. XII, p. 404.

8 Cf. Gothot- Mersh Claudine, Op. Cit. p. 97.

esposas, nos ayuda a establecer un paralelismo entre él y Emma.

Charles tiene dos esposas, y entre Eloïse y Emma distinguimos oposiciones importantes: si bien Eloïse le pedía a Charles un cuidado y una mayor manifestación de amor, Emma, por el contrario, será quien se muestre rechazante a las caricias y las atenciones de Charles.

En el caso de Léon y Rodolphe, tanto los lugares de las citas como sus caracteres son opuestos. Con Léon, se trata de un cuarto en el hotel de Boulogne, cuyo ambiente es cerrado e íntimo.¹ Por el contrario, con Rodolphe, sus amores transcurren y se inician en lugares abiertos y en un ambiente campirano.² Rodolphe, cuyo temperamento es más fuerte que el de Léon, es quien domina a Emma en la relación; y ella a su vez, quien domina a Léon.

4. Los comicios.³

El capítulo de los comicios nos facilita un material valioso para reunir dos contrastes. En principio, el contraste, resultado de la oposición, entre los planos físicos donde se desarrollan los acontecimientos:

"Mientras tanto Rodolphe, acompañado de Mme. Bovary, había subido al primer piso de la alcaldía (...) había dicho que ahí estaría uno bien para disfrutar del espectáculo (...) Se sentaron uno junto al otro." 4

¹ Madame Bovary, Tercera parte, Cap. V, p. 346.

² Idem. Segunda parte, Cap. IX, p. 217.

³ Idem. Segunda parte, Cap. VIII, pp. 182 a 202.

⁴ Idem. p. 193-194.

Desde un punto de vista puramente espacial, la pareja se encuentra sentada arriba, mientras los comicios tienen lugar abajo. La oposición espacial hace posible la distinción del contraste entre el diálogo de la pareja y los monólogos de los distintos representantes. Este segundo contraste no radica tanto en el hecho de que uno sea discurso y otro diálogo, sino en la esencia de sus contenidos. El diálogo entre la pareja tiene un carácter íntimo y personal, mientras que el discurso está hecho para ser oído públicamente.

"___' ¡ Oh! no, ¿no es cierto? ¿Yo seré algo en su vida, en su pensamiento!?"

"___' ¡ Raza porcina, premio ex oequio: al Sr. Lehérissé y Cullembourg: sesenta francos!"¹

Lo íntimo, la declaración de amor de Rodolphe se contrasta y se alterna con el discurso público de los comicios. Su alternancia, además de producir un efecto irónico hace que los opuestos se reconcilien y converjan en un mismo punto. Si pensamos que el objetivo perseguido en los comicios es el de convencer al pueblo de la bondad del Estado hacia las empresas humanas, también las palabras de Rodolphe tienen como fin la manipulación y el convencimiento de Emma de su pasión contenida.

La maestría de Flaubert para alternar dos escenas anticipa las técnicas de la narrativa contemporánea.

Estos contrastes que se dan en los distintos planos de la novela se entretajan y soportan el contraste mayor. Se trata de los dos momentos vividos por Emma: la elevación y la caída.

1. Madame Bovary, Segunda parte, Cap. VIII, p. 203.

Para esclarecer estos dos momentos valdría la pena retomar la opinión de Flaubert respecto a Mme. Bovary, antes anunciada. El autor llama "lirismo" a esos arranques cuyos efectos ubican a su heroína en las ensoñaciones, casi patéticas, en donde el relato se suspende en la duración. Lo "vulgar" significa lo cotidiano de Emma, su casa, la pequeña Berthe, Charles.

Por elevación identifico los mecanismos que producen los estados de ensoñación en los cuales la fantasía es el resorte para que Emma imagine y "viva" realidades que distan mucho de su realidad cotidiana. Con el termino de "caída" refiero los estados en los cuales Emma es arrancada de su ensueño para mezclarse con la cotidianidad que la circunda. Y estos dos momentos serían más explicables si antes pasamos por lo que nos relata el capítulo sexto de la primera parte.

S E G U N D A P A R T E .

Las fuentes de las ensoñaciones.

"Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins."

Baudelaire. ¹

El interés de estudiar más de cerca el contenido del capítulo sexto de la primera parte, se debe a dos razones. En principio, su análisis nos ayudará a encontrar los orígenes de las ensoñaciones de Emma que a lo largo de la novela florecerán bajo la forma de huídas hacia realidades distintas a las suyas. Las huídas que Flaubert imprime a su personaje son modalizadas, ora por el erotismo, ora por el misticismo.²

Por otro lado, el lugar que ocupa el capítulo puede darnos algunas indicaciones importantes. Vista la obra en su conjunto, el capítulo en su totalidad es una "analepsia interna"³ que, si clasificáramos a Flaubert en el rango de escritor realista, cumpliría con su función de enriquecer las informaciones del personaje. Sin embar-

1 Baudelaire, Charles, "Elévation" en Les Fleurs du Mal, Idem. p. 46.

2 Vale la pena aclarar que al hablar de misticismo no me refiero a los sistemas de pensamiento englobados por el término, pienso en los estados de éxtasis que Emma experimenta.

3 Con este término G. Genette designa un tipo de anacronía en el relato. Consiste en suspender el relato primero para dar paso a un segundo relato. En el caso del capítulo sexto, se trata de una analepsia completa: después del casamiento de Emma, el autor regresa a la infancia del personaje y después nos vuelve a instalar en la continuación de su vida con Charles. Recibe el nombre de analepsia interna porque la novela se inicia con la entrada de Charles a la escuela, el capítulo VI está consagrado a los años de Emma con las Ursulinas, hecho posterior al inicio de la novela.

go, es la única analepsia interna que existe en toda la novela, de ahí su importancia, y de ahí que podamos decir que detrás de la ubicación del capítulo hay una intención del propio autor.

En efecto, al parecer Flaubert necesita darnos los indicios del carácter de su heroína, para ello nos narra su infancia en el convento, pues ahí aprendió a soñar. Su aprendizaje transcurrió en medio de los altares, los olores a incienso, los cirios de doradas llamas, vitrales evocadores de sueños, frescura y tibieza propicias a las ensoñaciones.

Para Flaubert como para Emma, la iglesia será el lugar que incita los sentidos a dilatarse, a adormecerse, a extasiarse. Recordemos lo que escribe cuando visita una iglesia:

" Se sentía el agua bendita y el perfume de las flores. Era un pequeño rincón perfumado, suave, apartado en la iglesia(...) muy propicio a las exaltaciones del deseo místico y a los largos desahogos".¹

La iglesia es por excelencia el recinto donde Emma aprenderá a extasiarse.

Los datos que nos aporta el capítulo sexto son aparentemente simples: Cuando Emma cumplió trece años, su padre la condujo a la ciudad hasta el convento de la Ursulinas. Antes de llegar, cenaron en una posada cercana. Una vez en el colegio sabemos que Emma encuentra gran gusto por la vida que ahí transcurre; sus menesteres religiosos y sus actividades cotidianas. Durante su estancia, muere su madre y poco tiempo después abandona el colegio bajo las mi-

¹ Flaubert, Gustave, Par les Champs et par les Grèves, Paris, Col. Illustrée Pierre Lafitte 1909, p. 98.

radas satisfechas de las religiosas y de la madre superiora, pues su conducta ya dejaba mucho que decir.

I.- El primer párrafo ¹ nos remite a la novela Paul et Virginie y con ello a un ambiente tanto exótico como erótico que sirve de escenario al idilio de dos adolescentes. No obstante la presentación del texto nos plantea una ambigüedad si queremos saber el momento en que Emma hizo esa lectura, pues se puede pensar que leyó Paul et Virginie antes, o bien durante su estancia en el convento.

"Había leído Paul et Virginie y había soñado..."

Este párrafo nos muestra la facilidad que tiene Emma para soñar, para evadirse. Sin embargo, el inicio del segundo párrafo:

"Cuando cumplió trece años, su padre la llevó hasta la ciudad..."

nos indica que esa lectura ya formaba parte de lo leído por Emma ya que el adverbio cuando sugiere no una simultaneidad de acciones, sino el paso de una a otra.² La ambigüedad respecto al momento en que la leyó tiene como fin que esa lectura se asimile a las que Emma hará en el convento.

¹ "Elle avait lu Paul et Virginie et elle avait rêvé la maisonnette de bambous, le nègre Domingo, le chien Fidèle, mais surtout l'amitié douce de quelque bon petit frère, qui va chercher pour vous des fruits rouges dans des grands arbres plus hauts que des clochers, ou qui court pieds nus sur le sable, vous apportant un nid d'oiseau".

² Si recurrimos a uno de los borradores de Madame Bovary efectivamente comprobamos que Emma hizo esa lectura antes de los trece años: "A los doce años, había leído Paul et Virginie y había soñado..." Jean Pommier et Gabrielle Leleu, Madame Bovary, Paris, José Corti 1949, p. 14.

Este primer párrafo es una especie de prólogo al lector que le anuncia la composición íntima de Emma. Antes de su entrada al convento, ya era de esos espíritus tendientes a la ensoñación, a la huída. Pero notemos que aún no tiene trece años, es decir, no se quedará en este nivel de ensoñación adolescente.

II.- El segundo párrafo ¹ es quizá uno de los más importantes, no sólo para el capítulo en cuestión, sino para toda la novela; pues como más adelante veremos, las imágenes que en él encontramos se van a desdoblar con ecos a lo largo de toda la obra.

Flaubert evoca una figura femenina, mademoiselle de La Vallière, quien fue, ni más ni menos, la favorita de Louis XIV. Su vida encarna tres tipos de ideales que van de maravilla a Emma: la glorificación de la religión, ya que en 1674 La Vallière entró como religiosa al Carmel; las delicadezas del corazón y las pompas de la Corte, pues antes de ser carmelita, se paseó por la Corte y los goces merecedores de su rango.

Sexualidad y religiosidad, el segundo párrafo sirve de marco, es el umbral de su entrada al convento. Pero la historia de mademoiselle de La Vallière aparece pintada en los platos en los

¹ Lorsqu'elle eut treize ans, son père l'amena lui-même à la ville, pour la mettre au couvent. Ils descendirent dans une auberge du quartier Saint-Gervais, où ils eurent à leur souper des assiettes peintes qui représentaient l'histoire de mademoiselle de La Vallière. Les explications légendaires, coupées çà et là par l'égratignure des couteaux, glorifiaient toutes la religion, les délicatesses du coeur et les pompes de la Cour.

que cenaran Emma y su padre:

"...platos pintados que representaban la historia de mademoiselle de La Vallière. Las explicaciones legendarias, cortadas aquí y allá por el filo de los cuchillos..."

Estas escenas nos son presentadas de manera indirecta, es decir, nosotros, lectores, no podemos ver a Emma y a su padre cenando y al mismo tiempo, percatarnos de las imágenes que hay en el plato. Sabemos de la existencia de esa historia pintada, a través de los ojos de Emma. No es ella quien nos narra estas líneas, pero sí su conciencia quien percibe las imágenes.

En la frase: "...cenaron en platos pintados..." la palabra platos cobra una importancia no habitual en una cena, no es pues el contenido lo significativo, sino su representación coloreada el elemento resaltante a los ojos de Emma.

Flaubert, a quien tanto le gusta hablar de platillos,¹ no se detiene siquiera para decirnos brevemente el menú de Emma y su padre. Pensemos en la larga descripción culinaria del capítulo IV, donde Flaubert se complace en describir platillos y comensales de la boda de Emma, o cuando nuestro personaje es invitada a la Vaubyesard². Mediante este contraste Flaubert logra darle gran importancia no a lo que cenaron Emma y su padre, sino a lo que ella percibe en los platos.

1 Recordemos las líneas del texto que Jean-Pierre Richard dedica a Flaubert: "Se come mucho en las novelas de Flaubert: pocas descripciones son tan familiares en él como la de la mesa guardada sobre la que abundan los platillos, alrededor de la que se aguzan los apetitos. Enormes mesas normandas en Madame Bovary, festines cartagineses..." Littérature et Sensation, Paris, Ed. Seuil, 1970, p. 137.

2 Madame Bovary, Primera parte, Cap. VIII, pp. 77 a 80.

III.- El tercer párrafo¹ nos instala ya en el convento; en él encontramos necesariamente una capilla, es decir, el lugar propiciatorio al éxtasis, donde Emma acude de manera cotidiana.

Los dos aspectos que interesa destacar en este párrafo, conciernen a la rutina de Emma en el convento y el entorno de sus actividades:

"...se complació en el ambiente de las buenas hermanas..."

El verbo empleado implica un gusto, casi lúdico, y una disposición plena de Emma hacia las prácticas del convento. Las clases la envuelven en una tibia atmósfera. Emma se adormece suavemente

"...a la languidez mística que exhala de los perfumes del altar, de la frescura de las pilas del agua bendita y del resplandor de los cirios."

Una vez que los sentidos se han dilatado, que el corazón está listo para los desahogos, es muy fácil percibir las exhalaciones de las flores, la frescura del agua bendita y dilatar las pupilas al

¹ Loin de s'ennuyer au couvent les premiers temps, elle se plut dans la société des bonnes soeurs, qui, pour l'amuser, la conduisaient dans la chapelle, où l'on pénétrait du réfectoire par un long corridor. Elle jouait fort peu durant les récréations, comprenait bien le catéchisme, et c'est elle qui répondait toujours à M. le vicaire dans les questions difficiles. Vivant donc sans jamais sortir de la tiède atmosphère des classes et parmi ces femmes au teint blanc portant des chapelets à croix de ciuvre, elle s'assoupit doucement à la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers et du rayonnement des cierges. Au lieu de suivre la messe, elle regardait dans son livre les vignettes pieuses bordées d'azur, et elle aimait la brébis malade, le Sacré-Coeur percé de flèches aiguës, ou le pauvre Jésus, qui tombe en marchant sur sa croix. Elle essaya, par mortification, de rester tout un jour sans manger. Elle cherchait dans sa tête quelque voeu à accomplir.

resplandor de los cirios. En una palabra, entrar en contacto con el mundo a través de los sentidos.

Cuando los sentidos se han dilatado, el interior del ser se transporta y se desprende de la realidad para vivir otras. Se trata de un estado de ensoñación mística, un estado casi letárgico de adormecimiento donde pareciera que el tiempo no transcurre y sólo existiera un éxtasis sensible

"...donde el alma se dilata en un espacio exterior." ¹

Este primer contacto con las cosas del culto, impregnarán a Emma de la necesidad del culto en su vida futura íntima.

En este párrafo, nuevamente, los ojos de Emma se fascinan por las imágenes y nos enseñan cosas que de otro modo no conoceríamos:

"En lugar de seguir la misa, contemplaba las viñetas..."

El verbo que Flaubert emplea implica una actitud de recepción activa-pasiva de Emma. Activa pues hará una utilización de todas sus percepciones, pero también pasiva porque se muestra dócil al impacto de su entorno, es decir, percibe las cosas y las deja entrar en su interior de manera incondicional.

¹Poulet, George, "Flaubert", Etudes sur le temps humain, Paris, Ed. Plon, 1970, p. 317.

IV.- Retomemos el verbo "inventar" para conocer la significación del párrafo cuarto ¹. Emma "inventa pecadillos" y con ello nos da a conocer ya una frustración: inventa lo que desea, aquello no realizado; de esta manera alcanza, en la fantasía, las cosas que en la realidad le son prohibidas. Flaubert no dice cuáles son los pecados menores inventados por Emma. Aun así, con el hecho de inventar logra un fin: escuchar por más tiempo el murmullo del sacerdote, murmullo que no se puede comparar sino con el cuchicheo, de boca a oído, que la amada quiere escuchar del amado. En Emma la confesión está impregnada de elementos eróticos, como lo erótico estará, a su tiempo, contaminado con elementos místicos, formando una red que los comunica y los alimenta.

"Las comparaciones de prometido, esposo, de amante celestial y de matrimonio eterno que aparecen en los sermones agitaban en el fondo de su alma dulzuras inesperadas."

Los elementos apenas sugeridos a principio del párrafo son ahora afirmados. Ahora sí utiliza Flaubert sustantivos como prometido, amante y esposo, que van sugiriendo un mayor grado de intimidad.

Sería importante no perder de vista que estos sustantivos remiten efectivamente a un contexto real; es decir, son palabras fa-

¹ Quand elle allait à confesse, elle inventait de petits péchés afin de rester là plus longtemps, à genoux dans l'ombre, les mains jointes, le visage à la grille sous le chuchotement du prêtre. Les comparaisons de fiancé, d'époux, d'amant céleste et de mariage éternel qui reviennent dans les sermons lui soulevaient au fond de l'âme des douceurs inattendues.

miliares para las religiosas. No interesa aquí analizar las incidencias eróticas del discurso religioso y deducir sus implicaciones. Mi interés es localizar dónde y cómo se encuentran lo místico y lo erótico que Emma entrelaza cuando sueña, en suma, cuando ama.

Sabemos lo lejos que está Emma de tener una profunda vocación religiosa para pasar su vida en medio del ambiente envolvente del convento, pero carente de aplicación real.

V.- Aquí llegamos al aspecto utilitario de las cosas ampliamente descrito en el párrafo quinto.¹

"Le era necesario extraer de las cosas una especie de provecho personal; y rechazaba como inútil todo aquello que no contribuía a la consumación inmediata de su corazón."

¹ Le soir, avant la prière, on faisait dans l'étude une lecture religieuse. C'était, pendant la semaine, quelque résumé d'Histoire sainte ou les Conférences de l'abbé Frayssinous, et, le dimanche, des passages du Génie du Christianisme, par récréation. Comme elle écouta, les premières fois, la lamentation sonore des mélancolies romantiques se répétant à tous les échos de la terre et de l'éternité! 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 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 sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages.

Este es el carácter de Emma, en el sentido del hic et nunc, sin la esperanza de la dicha eterna como se la hubiera podido ofrecer la vida en el convento.

En este párrafo Flaubert hace un inventario de los temas del romanticismo, y nos expone por qué Emma busca las emociones y no los paisajes. Y también cómo se inclina Emma hacia lo que no tiene, en oposición a lo que sí tiene.

En el convento, todos los domingos se leían pasajes del Genio del Cristianismo. Las primeras veces, a Emma le resultó emotiva "la sonora lamentación de las románticas melancolías." Pero poco a poco le parecieron apacibles, pues conocía demasiado la campiña -nos dice Flaubert. Dicho de otra forma, le parecieron demasiado reales. Y lo que siempre buscaba era lo contrario a su realidad.

En la naturaleza de Emma existe una insatisfacción innata e inagotable que la lleva a sentirse atraída por lo que no tiene y a desvirtualizar lo que sí tiene. Sin embargo, aquello que tiene, alguna vez se le presentó como algo atractivo y hacia lo cual, momentáneamente, se inclinó. Así, no es sorprendente que, cuando Emma descubre que Charles y su casa son demasiado reales, busque las fantasías. Le era necesario un esposo como Charles para poder desear a su opuesto:

"...un marido con traje de terciopelo negro de largos faldones, altas y suaves botas, sombrero de picos y bocanetas de encajes." ¹

¹ Madame Bovary, Primera parte, Cap. VII, p. 69.

Por medio del contraste de lo negativo real que tiene Charles y lo positivo imaginario deseado por Emma, Flaubert elabora el hilo conductor de su novela.

VI.- El párrafo sexto ¹ nos sirve para hablar del sustrato literario en las fantasías de Emma. En efecto, en él se evoca a mujeres famosas en la Historia como es el caso de María Estuardo, Juana de Arco, etcétera. Todas estas mujeres, algunas desventuradas, otras ilustres

"... se destacaban como cometas en la
inmensidad tenebrosa de la historia..."

Flaubert hace que Emma seleccione a sus heroínas, es decir, a los modelos de vida que más adelante querrá imitar por su grandeza.

En el contenido de las lecturas de Emma, Flaubert mantiene una continuidad de fondo. A los trece años la atrae Paul et Virginie, es decir la pasión, lo extraordinario, el aislamiento. A los quince:

¹ Il y avait au couvent une vieille fille qui venait tous les mois (...) Elle contait des histoires (...) et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier (...) Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du coeur, (...) Pendant six mois, à quinze ans, Emma se grassa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture (...) Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart, et des vénération enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. Jeanne d'arc, Héloïse, Agnès Sorrel, la belle Ferronnière et Clémence Isaure, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, où saillaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, saint Louis avec son chêne, Bayard mourant, quelques férocités de Louis XI, un peu de Saint-Barthélemy, le panache du Béarnais, et toujours le souvenir des assiettes peintes où Louis XIV était vanté.

" Eran novelas de amores, de amadas,
de amantes, de damas perseguidas
que se desvanecen en pabellones
solitarios..."

Los elementos nuevos son la aparición de lo sagrado y el repertorio romántico. Así, si en un momento estos contenidos no fueron sino contenidos literarios, con el paso del tiempo querrán buscar su concreción. Quizá sería falso afirmar que el destino trágico de Emma se deba a la influencia de sus lecturas. Esta respuesta se debe buscar en el propio Flaubert para quien los destinos de todas sus criaturas son trágicos. Recordemos a Félicité, quien está muy lejos de tener un sustrato literario para su infortunio. Emma no debe su existencia al contenido de sus lecturas, pero tampoco podemos negar que su vida estuvo moldeada de lo irreal.

Al final de este párrafo encontramos un ejemplo de cómo se produce la memoria en los personajes flaubertianos:

" No consiste en extraer de un depósito, en combinar los elementos de diferentes fechas; sino en dejar que se superponga en el espíritu una continuación de imágenes, de las cuales, cada una conserva la forma particular que tenía en el tiempo, pero también se colorea con el reflejo de las otras."¹

En nuestro párrafo encontramos que, en un primer plano, Emma recuerda los platos pintados donde cenaron ella y su padre, en la posada, imagen correspondiente a los trece años; después aparecen, "...aunque más hundidos en la sombra y sin relación entre sí...", es decir, en otro plano de la memoria y sin confundirse: San Luis con su roble, Bayardo moribundo, etc. Al ubicar el recuerdo más lejano en el tiempo -las imágenes de los platos- en un primer plano; y las más cercanas en el tiempo, en un segundo y tercer plano,

¹ Poulet, George, Op. Cit. p. 315.

se invierte el tiempo y en lugar de que aparezcan las primeras imágenes como cercanas o lejanas del presente, es como si tuvieran lugar en el presente mismo.

La reaparición, en el recuerdo, de las imágenes de los platos es un desdoblamiento de esas escenas en otro contexto; que si bien no se confunden sí colorean con su reflejo las otras imágenes. Marcan la persistencia en el tiempo del significado que para Emma tiene lo ahí pintado: la conjunción de lo místico y lo erótico.

VII.- El séptimo párrafo ¹más bien que ser una continuación del anterior, se relaciona con lo que comentamos en el cuarto párrafo. Aquí también Emma se extasía con las notas de los romances que cantan en la clase de música. Se adormece al murmullo de las góndolas y las lagunas. Las composiciones le parecen apacibles e inocentes. Sin embargo:

"...en la inocencia del estilo y lo atrevido de las notas..."

Emma entreve

"...la atrayente fantasmagoría de realidades sentimentales."

¹ A la classe de musique, dans les romances qu'elle chantait, il n'était question que des 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'attirante fantasmagorie des réalités sentimentales. Quelques-unes de ses camarades apportaient au couvent les keepsakes qu'elles avaient recus en étrennes. Il les fallait cacher, c'était une affaire; on les lisait au dortoir. Maniant délicatement leurs belles reliures de satin, Emma fixait ses regards éblouis sur le nom des auteurs inconnus qui avaient signé, le plus souvent, comtes ou vicomtes, au bas de leurs pièces.

Nuestro personaje ha llegado a un nivel de maduración interna que ya busca realidades; éstas son fantasmagóricas porque las realidades que busca Emma no han sido conocidas sino a través de las obras de arte o de las transposiciones de la realidad.

Su atracción por las realidades -los hechos- nos señala su deseo por salir del convento para experimentarlas. Ese tipo de realidades quizá se nos aclaren con el contenido del párrafo octavo. Por lo pronto, las siguientes líneas del séptimo tratan de una actividad prohibida en el convento. Se trata de una especie de choque entre lo requerido por las monjas ursulinas y lo deseado por Emma. La actividad "clandestina" es hacer llegar hasta los dormitorios libros de grabados -los keepsakes- con el mayor cuidado para que no sean vistos.

Para Emma no sólo es cuestión de hojearlos, sino que:

"...fijaba sus embelezados ojos en el nombre de los autores desconocidos que habían firmado, casi siempre, condes o vizcondes al pie de sus obras."

El verbo y el adjetivo de estas líneas, destacan la insistencia, casi codiciosa, de las miradas de Emma. Parece que quisiera poseer las cosas que mira. Y el hecho de que sean condes o vizcondes es importante, pues, cuando Emma visite la Vaubyessard (cap. VIII) los condes marqueses y demás, le causarán gran impacto.

Como se puede ver ya se anuncia la capacidad -muy de Emma- para alejarse poco a poco de su "realidad", en este caso la del convento, pues al parecer, ya le satisface muy poco, para instalarse y vivir en las imágenes que miran sus ojos.



VIII.- El octavo párrafo¹ inicia uno de los aspectos esenciales de las ensoñaciones de Emma: la superposición de la fantasía en la realidad al punto de confundirse y volverse una.

El análisis del octavo y noveno² párrafos está inspirado en el que hace G. Genette³ sobre la misma obra y con las mismas intenciones pero con un párrafo distinto al nuestro. Para ello, es necesario aislar los verbos y analizar sus tiempos en nuestros párrafos:

¹ Elle frémissait, en soulevant de son haleine le papier de soie des gravures, qui se levait à demi plié et retombait doucement contre la page. C'était, derrière la balustrade d'un balcon, un jeune homme en court manteau qui serrait dans ses bras une jeune fille en robe blanche, portant une aumônière à sa ceinture; ou bien les portraits anonymes des laides anglaises à boucles blondes qui, sous un chapeau de paille rond, vous regardent avec leurs grands yeux clairs. On en voyait d'étalées dans des voitures, glissant au milieu des parcs, où un lévrier sautait devant l'attelage que conduisaient au trot deux petits postillons en culotte blanche. D'autres, rêvant sur des sofas près d'un billet détacheté, contemplaient la lune, par la fenêtre entrouverte, à demi drapée d'un rideau noir. Les naïves, une 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 bayardères, djiaours, sabres turcs (...) et avec un grand rayon de soleil perpendiculaire tremblotant dans l'eau, où se détachent en écorchure blanches, sur un fond d'acier gris, de loin en loin, des cygnes qui nagent.

² Et l'abat-jour du quinquet, accroché dans la muraille au-dessus de la tête d'Emma, éclairait tous ces tableaux du monde, qui passaient devant elle les uns après les autres, dans le silence du dortoir et au bruit lointain de quelque fiacre attardé qui roulait encore sur les boulevards.

³ Genette, Gérard, Figures III, Paris, Ed. Seuil, 1972, p. 223 y siguientes.

" Emma se estremecía cuando, con su aliento el papel de seda de los grabados se levantaba y aún doblado caía lentamente (...). Era (...) un joven (...) que apretaba entre sus brazos a una joven (...); o bien, los anónimos retratos de ladies (...) que bajo sus sombreros (...) lo miran a uno con sus grandes ojos claros. Otras se exhibían en coches (...) en los que un lebre l se avanzaba al tronco que dos pequeños postillones guiaban. Otras soñando sobre el sofá (...) contemplaban la luna (...). Las ingenuas, (...) besaban una tórtola (...) o sonriendo (...) deshojaban una margarita ..."

" Y la pantalla del quinqué, (...) iluminaba todas esas escenas del mundo, que pasaban frente a ella (...) y al ruido lejano de algún cabriolet retrazado que aún vagaba por ..."

Como se señala en las frases, casi todos los verbos están en copretérito, a excepción de algunos gerundios que son asimilables al copretérito, pues así como el gerundio, éste es por excelencia el tiempo de la duración; y un solo presente: "miran". La utilización del presente apela al lector para que éste forme parte, o se integre al relato. Pero también dota al párrafo de un carácter de verosimilitud. Las miradas se vuelven tan reales como el temblor de Emma al levantar el papel de seda. No existe cambio alguno en los registros narrativos, ninguna ruptura temporal. Para nosotros, lectores, los grabados de aquellas que deshojan margaritas o de las jóvenes apretadas entre los brazos de un joven, son igualmente reales como el cabriolet perdido vagando por los boulevares. Y la razón es que el regreso a la realidad -el dormitorio de Emma-

no está diferenciado por ninguna señal temporal. Por medio de este recurso estilístico, Flaubert hace más reales las fantasías de Emma.

En este párrafo, al igual que en el quinto y sexto, Flaubert reúne los lugares comunes del romanticismo, que supuestamente son conocidos por sus lectores.

Del repertorio romántico que desfila frente a los ojos de Emma, se desprenden tres aspectos relacionados con el impacto que esos temas tienen en el personaje. Un aspecto es comprensible a través de Emma; los otros están relacionados con el propio autor. Dado el deseo de huida innato en Emma podemos entender la fascinación hacia esos temas, pues el romanticismo es una forma de esconder la realidad detrás del sueño o la huida. Por otro lado, esa reunión de los lugares comunes implica una crítica de Flaubert a lo manido de estos temas, al grado de convertirse en lugares comunes. La tercera posibilidad, aunque relacionada con el autor, se dirige más bien al lector. Es decir, en la medida en que conocemos el fin de Emma, sabemos el origen del abismo entre realidad y deseo, ya que ese deseo, por su misma esencia, fue desde sus orígenes un deseo irrealizable.

Queda por hacer una consideración sobre la verosimilitud que tienen los grabados para Emma. Su temblor indica una excitación, confirmada por su respiración alterada. Su excitación proviene del grado de verosimilitud que Emma otorga a esas representaciones, pero también indica un grado de placer voyerista y un deseo por vivir esas representaciones.

X.- El párrafo décimo ¹ nos sustrae de las irrealidades y nos reinstala en los acontecimientos de la realidad de Emma. La muerte de la madre de Emma le da la posibilidad de hacer actos sus realidades internas, con ese acontecimiento puede

"...llegar, al primer intento, hasta ese raro ideal de las melancólicas existencias, donde jamás acceden los espíritus mediocres."

Para Emma significa haber pasado la prueba de la mediocridad: haber aprendido a soñar.

De este hecho podemos elaborar un nuevo contraste entre la actitud de Emma y la de su padre. A él le resulta incomprensible el contenido de la carta, lo que traduce su desconocimiento de las realidades internas de su hija.

Parece no encontrar otra explicación que la de creerla enferma. El contraste se manifiesta entre la expresión elaborada de Emma -extravagante a los ojos de su padre- frente a una situación real, y la actitud ingenua de su padre al explicarse la situación de Emma de manera tan llana.

¹ Quand sa mère mourut, elle pleura beaucoup les premiers jours. Elle se fit faire un tableau funèbre avec les cheveux de la défunte, et, dans une lettre qu'elle envoyait aux Bertaux, toute pleine de réflexions tristes sur la vie, elle demandait qu'on l'ensevelît plus tard dans le même tombeau. Le bonhomme la crut malade et vint la voir. Emma fut intérieurement satisfaite de se sentir arrivée du premier coup à ce rare idéal des existences pâles, où ne parviennent jamais les coeurs médiocres. 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'Eternel 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 le front.

Emma por su parte descubre y ejerce las posibilidades que tiene para transmutar los hechos. Pero una vez alcanzado el éxtasis deseado, se aburre y termina por sentirse

"... tranquila y con tantas tristezas
en el corazón como arrugas en la frente."

El deseo utilitario se ve colmado para dar paso al aburrimiento -motor para la búsqueda de nuevos estados- El mismo deseo utilitario convierte la vida en el convento en algo inútil y anuncia su salida.

XI.-Más el momento de abandonar el convento, párrafo once,¹ no sucede en la conformidad sino en el disgusto. Las monjas ya no aceptan la conducta de la señorita Rouault, y Emma por su parte se rehúsa a seguir entre ellas. El rechazo de Emma ratifica, una vez más, el estado de perpetua insatisfacción en el que vive. Mientras el convento significó, por su entorno y sus actividades, la posibilidad para experimentar un nuevo estado, en el cual podía dar libre vuelo a sus anhelos internos, Emma lo aceptó con gusto, lo interiorizó y lo vivió. Pero debido a su propio sustrato, mismo que

¹ Les bonnes religieuses, qui avaient si bien présumé de sa vocation, s'aperçurent avec de grands étonnements que Mlle. Rouault semblait échapper à leur soin. Elles lui avaient, en effet, tant prodigué les offices, les retraites, les neuvaines et les sermons, si bien prêché le respect que l'on doit aux saints et aux martyrs, et donné tant de bons conseils pour la modestie du corps et le salut de son âme, qu'elle fit comme les chevaux que l'on tire par la bride: elle s'arrêta court et le mors lui sortit des dents. Cet esprit positif au milieu des enthousiasmes, qui avait aimé l'église pour ses fleurs, la musique pour les paroles des romances, et la littérature pour ses excitations passionnelles, s'insurgeait devant les mystères de la foi, de même qu'elle s'irritait davantage contre la discipline, qui était quelque chose d'antipathique à sa constitution. Quand son père la retira de pension, on ne fut point fâché de la voir partir. La supérieure trouvait même qu'elle était devenue, dans les derniers temps, peu révérencieuse envers la communauté.

la hace vivir y desear plenamente una nueva situación y que luego se le torna invivible, se subleva. Emma convierte lo que una vez fue digno de vivirse, en parte de la realidad que tanto le lastima. De ahí que para abandonar el convento deba pasar por el disgusto y la irritación hacia aquello que un día vivió con placer.

El deseo de abandonar a las Ursulinas se asemeja al que más tarde sentirá cuando quiere huir con Rodolphe y dejar atrás lo que ya no le sirve; para vivir los sueños acumulados cuya realización se ve frustrada por la cotidianidad de su vida con Charles, es decir, en su realidad.

XII.- En el párrafo doce ¹ vemos que frente a un estado nuevo -su casa- el personaje se muestra interesado; pero después cae en el aburrimiento, en la desilusión, donde lo único que espera es la llegada de otro acontecimiento.

El recuerdo del convento significa la posibilidad de recuperar su imaginación. La presencia de Charles en medio de la decepción de Emma, es el resorte incitador para un nuevo estado. Lejos del convento, Emma se siente lejos también de cualquier aprendizaje. Y si ya no tiene nada que aprender, pero sí mucho por vivir, cambiará

¹ Emma, rentrée chez elle, se plut d'abord au commandement des domestiques, prit ensuite la campagne en dégoût et regretta son couvent. Quand Charles vint aux Bertaux pour la première fois, elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir.

"...al Dios verdadero el Dios de su fantasía, el Dios del avenir y el azar, por un Dios de viñeta, con espuelas y bigote." ¹

XIII.- En el último párrafo,² Flaubert retoma los acontecimientos del capítulo anterior, y con ellos el estado de decepción en el que se encuentra Emma: la discordancia entre lo anhelado, lo soñado y la calma, los hechos reales de su vida en matrimonio.

Su decepción prepara la espera de un acontecimiento novedoso. Sin embargo, todos sabemos cuál es el hecho novedoso que espera el personaje, pero no sabemos cómo estará coloreado por su aprendizaje en el convento. No es Charles quien incita su fantasía y Emma no titubea cuando las cosas no contribuyen a la "consumación inmediata de su corazón."

Si nos preguntamos por qué el capítulo sexto es la llave para la comprensión de la novela, podemos decir que, en suma, la adolescencia de Emma transcurrió en el convento, en cuyo ambiente experimentó los estados de éxtasis y aprendió a evadirse. Y en la medida en que analizamos el contenido de este capítulo, podemos conocer la elevación, fuerza que se agita constantemente en Emma.

¹ Baudelaire, Charles, Op. Cit. p. 452.

² Mais l'anxiété d'un état nouveau, ou peut-être l'irritation causée par la présence de cet homme, avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse qui jusqu'alors s'était tenue comme un grand oiseau au plumage rose planant dans la splendeur des ciels poétiques; -et elle ne pouvait s'imaginer à présent que ce calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé.

Como hemos visto, el material de sus ensoñaciones, grabados y contenidos literarios, al ser una transposición de la realidad -aunados al ambiente del convento- proporciona a Emma una gama de posibilidades con las que elabora las modalidades de sus ensoñaciones: lo místico y lo erótico. El primero se explica directamente por el estrecho contacto con las cosas del culto en el convento. Si bien no podemos decir que lo erótico fue aprendido en el convento, porque no es algo que pueda aprenderse, sí pensamos que fue vivamente estimulado. Estas dos modalidades no son separables, forman una amalgama donde se alimentan mutuamente.

De acuerdo al esquema del contraste realidad-fantasía, la totalidad del capítulo sexto permite esclarecer las fuentes de la irrealidad que vive Emma y sus modalidades. Desde la perspectiva de los contrastes, este capítulo adquiere una importancia vital para la comprensión de la obra pues, como lo muestra nuestro análisis, en él se encuentran los gérmenes de sensaciones e imágenes que se desdoblarán y florecerán en los capítulos posteriores formando los ecos de esa gran sinfonía.

T E R C E R A P R T E .

Los ecos.

En este inciso, localizaremos el desdoblamiento de las imágenes del convento en los capítulos posteriores de la obra. Por desdoblamiento entenderemos la equivalencia de ambientes relativos al convento en lugares que están muy lejos de serlo.

Es cierto que el capítulo antes analizado sólo nos aporta los indicios sobre las ensoñaciones de Emma. Queda por saber de qué nos valdremos para contraponerla.

Sería conveniente recurrir a la noción de los planos narrativos: si es verdad que la novela nos presenta una realidad, se trata de una realidad narrativa. En consecuencia, esa segunda realidad narrativa -la imaginaria- es fantasía en relación a la realidad del texto.

1. En el castillo de la Vaubyessard.

Un primer desdoblamiento de las imágenes lo encontramos en el castillo de la Vaubyessard donde los esposos Bovary son invitados por el propio conde. El castillo

"... con losas de mármol, muy elevado,
y el ruido de los pasos, con el de las
voces, repercutía allí como en una igle-
sia."¹

Los sustantivos "mármol" e "iglesia" son claras referencias al convento. ¿Por qué Flaubert no lo compara con un museo, un anfiteatro o un castillo a secas? Ello nos indica que es a Emma a quien así le parece.

¹ Madame Bovary, Primera parte, Cap. VIII, p. 77. (El subrayado es mío.)

Más adelante leemos:

"Emma se sintió, al entrar, envuelta por un aire caliente, mezcla del perfume de las flores y la mantele-
ría." ¹

Esta frase es casi idéntica a la escrita cuando entró al convento.² Allá eran los perfumes del altar -necesariamente provistos de flores- y aquí se trata del aire caliente. Pero en los dos lugares se siente envuelta.

Siguiendo con la descripción de la mesa adornada de platillos:

"...las servilletas dispuestas a la manera de bonetes de obispo..."³

No sería forzado asimilar la imagen de la mesa con todos los platillos, las velas de los candelabros, las campanas de plata, al altar donde Emma se adormeció en medio de los perfumes.

En el castillo hay un personaje, el suegro del marqués, poseedor de los atributos necesarios para maravillar a Emma. Se trata del duque de Laverdière, quien fue, según dicen, antiguo favorito del conde de Artois y el amante de la reina María Antonieta. Había llevado una vida ruidosa por sus excesos. Emma por su parte, no aparta las miradas del anciano. La semejanza fonética entre el nombre de Mlle. de La Vallière y Laverdière puede explicar la fascinación de Emma hacia ese personaje; pues al igual que La Vallière, Laverdière se relaciona con el esplendor del mundo de la Corte que

¹ Madame Bovary, Primera parte, Cap. VIII, p. 79.

² "... elle s'assoupit doucement a la langueur mystique qui s'exhale des parfums de l'autel, de la fraîcheur des bénitiers..."
Primera parte, Cap. VI, p. 63.

³ Ibid. Primera parte, Cap. VIII, p. 79.

tan presente está en el recuerdo de Emma. Además recordemos las miradas embelezadas de Emma cuando fijaba sus ojos en los nombres de los condes y vizcondes, autores de las viñetas.

Como vemos, hay una transposición del capítulo sexto al capítulo octavo. Para Emma, la invitación al castillo es el acontecimiento, desde hacía mucho esperado. Y a su vez sirve de punto de partida para sus aventuras sentimentales. Hasta antes de la invitación, el personaje sólo había experimentado el aburrimiento y la decepción de la vida conyugal. El baile del castillo es su primer contacto real con el lujo y las personas cuyos rostros reflejan placeres insospechados.

Al término del baile, una vez terminada la ilusión, Emma lleva consigo una cigarrera, para ella, símbolo del amor y el lujo que no tiene. A partir de ese momento, no podrá dejar de pensar en la vida entre la gente del castillo -a través de la cigarrera- y cuando le sea posible, ella será quien regale una idéntica a su primer amante.¹

Como vemos, su experiencia en el baile se acomodará en su memoria, sobrepuesta al recuerdo del convento; y tanto una como otra, tendrán su manifestación concreta.

No sería coincidencia que cuando nazca su hija y no sepan cómo llamarla, Emma recuerde:

¹ Madame Bovary, Segunda parte, Cap. XII, p. 253.

"...que en el castillo de la Vaubyesard había escuchado a la marquesa llamar Berthe a una joven." 1

2. En los comicios.

A la luz de nuestro análisis, otro desdoblamiento, otro de los ecos del baile en el castillo tiene lugar en los comicios. Emma y Rodolphe se encuentran sentados escuchando los diferentes discursos de los representantes. En un momento dado, Emma

"...sintió el perfume de la pomada que lustraba su cabellera. Entonces, una languidez se apoderó de ella, y se acordó de aquel vizconde que la hiciera bailar en la Vaubyessard." 2

Languidez que expresa su debilidad frente a la seducción y a las pasiones tanto anheladas.

En suma, toda la realidad del personaje necesita ser transmutada con las imágenes de su irrealidad. La vida en los castillos, las damas de semblantes engañosos, los hombres con pomadas y afeites, corresponden a lo inaccesible para Emma.

Pero al mismo tiempo, los rasgos de su irrealidad están impresos en los actos que para ella tienen valor. En este aspecto, vale la pena traer a cuenta la comparación que hace Baudelaire entre Emma y Pasífae.³ En efecto, Emma puede sentirse excesivamente atraída al grado de ceder, si sublima, es decir, si transmuta al

1 Madame Bovary, Segunda parte, Cap. VIII, p.200.

2 Idem. Segunda parte, Cap. VIII, p. 200.

3 "... et finalement la pauvre épuisée, la bizarre Pasiphaé, reléguée dans l'étroite enceinte d'un village..." Baudelaire, Charles, Op. Cit. p. 452.

ser que tiene frente a ella, quien en este caso es Rodolphe. Sin embargo, ese ser necesita evocar en ella algo grande, sublime. Rodolphe nunca sospechó el recuerdo que produjo en ella.

En análisis de los contrastes en los comicios, nos da la pauta para hacer una equivalencia, un eco de los planos de ensoñación y realidad. Recordemos que Emma y Rodolphe están sentados arriba en relación a los comicios. El arriba, alejado y aparte del mundo es una transposición de la ensoñación pues el diálogo con Rodolphe encierra el ensueño, el amor, el mundo íntimo para Emma. Abajo tiene lugar la compra-venta, el dinero, las empresas mediocres de los hombres. En una palabra, los comicios son la realidad, el mundo infranqueable para Emma.

3. En la decepción.

En el desdoblamiento de las imágenes del convento, encontramos que el recuerdo de las figuras coloreadas en los platos donde ella y su padre cenaron, están aún muy vivas en su memoria.

Cuando nuestro personaje busca un punto de apoyo, después de la decepción con Rodolphe, localizamos las líneas donde La Vallière regresa a la memoria:

"Emma se comparaba con esas grandes mujeres de antaño cuya gloria había soñado con el retrato de La Vallière."¹

Ahora sí podemos hablar de la intensidad de sus percepciones. Este recuerdo le sirve para aislarse en la oración, ya que el contacto con la realidad -Rodolphe- la ha decepcionado, en relación

¹ Madame Bovary, Segunda parte, Cap. XIV, p. 284.

a su fantasía, que sólo le queda como recurso el alejamiento del mundo a través de la oración.

En el momento de su retiro, después de la ruptura con Rodolphe, Emma se hunde en el misticismo. Sin embargo, tanto la intimidad del murmullo del sacerdote cuando se confesaba como las palabras de amor que ella decía a su amante al oído, son conjugadas en las oraciones de Emma después de su caída con su amante:

"Cuando se arrodillaba en su reclinatorio, dirigía al Señor las mismas palabras suaves que antaño murmuraba a su amante, en las efusiones del adulterio." ¹

Al parecer, no sabe hacerlo de otra forma. Si en el convento fue donde por primera vez sintió dilatarse los sentidos -estado de éxtasis de eminente contenido erótico- y si para ese estado corresponden ciertas palabras, el estado de éxtasis amoroso no tiene porque requerir de palabras distintas.

4. En los encuentros amorosos.

Sin duda uno de los ejemplos más resaltantes de la conjunción de lo místico-erótico de la novela, es el pasaje del cabriolet, donde, con un revelador silencio, Flaubert nos dice lo que nos calla.

Tras una larga espera en la catedral, Léon logra introducir a Emma en un cabriolet, que vaga por todo Rouen en un recorrido desenfrenado. No se nos dice nada de su entrega amorosa, sólo vemos una mano desnuda que por la ventanilla tira papелitos blancos. Antes de entrar al cabriolet, la pareja visita la catedral. Dentro de ella Léon la compara a un gigantesco boudoir cuyas bóvedas

¹ Madame Bovary, Segunda parte, Cap. XIV, p. 284.

"...se inclinaban para recoger en la sombra la confesión de su amor." 1

Emma por su parte,

"... aspiraba el perfume de las julfianas en grandes vasos y prestaba atento oído al silencio de la iglesia, que sólo servía para acelerar el tumulto de su corazón." 2

Es decir, antes del acto amatorio, Emma necesita pasar e impregnar del perfume del altar y de su conocido ritual religioso.

Estos serían los grandes desdoblamientos del convento y el castillo que resuenan como ecos en las páginas posteriores de la novela. Si bien hasta el momento se ha hablado de las características de las fantasías de Emma, sería conveniente hablar de su contra-punto, de su realidad. De entre todos los personajes que rodean a Emma, uno de los más reveladores es, quizá, Berthe. En ella, Emma ve el reflejo de su realidad y sus frustraciones; en cierta manera, Berthe encarna su realidad.

Cuando Emma no encuentra apoyo en el abate Bournisien, regresa muy contrariada. Lo primero que sale a su paso es Berthe, quien intenta abrazarla y quien se ve rechazada de manera violenta; viene después el arrepentimiento, pero a pesar de todo Emma dice:

" ¡ Qué fea es esta niña!" 3

Claro que le parece fea, pero es fea en la medida en que Emma

1 Madame Bovary, Tercera parte, Cap. I, p. 316.

2 Idem. p. 317.

3 Idem. Segunda parte, Cap. VI, p. 162.

rechaza su realidad, pues le parece tan fea como Berthe. O tan rechazante como cuando recibe la carta de ruptura de Rodolphe y Charles le trae a su hija para volverla en sí.¹

Fantasía y realidad son dos ejes contrastantes, dos extremos con los que Emma tropieza a cada paso. Pero tanto la realidad como el ideal se le vuelven inaccesibles, de ahí quizá el fracso con los dos amantes.

Mediante las reapariciones de lo vivido en el convento y durante el baile del castillo, se podría decir que el eje conductor del libro puede establecerse a partir del contenido del capítulo sexto. De esta manera podemos comprender la unión indisoluble de misticismo y erotismo del personaje Emma; así como su tendencia a huir hacia lo deseado, el ideal, donde la vida del personaje se suspende, se aleja de todo contacto exterior, gracias a la negación de la realidad por medio de la ensoñación. Sin embargo, muy pronto la vemos, desprendida de las ensoñaciones, sufrir los sinsabores de la cotidianidad.

¹ Madame Bovary, Segunda parte, Cap. XIII, p. 275.

C O N C L U S I O N E S .

Nuestro acercamiento a la novela, lejos de ser totalitario, estuvo circunscrito al estudio de los contrastes. Partió del análisis de los contrastes en los distintos planos del texto. Con ello pudimos ver que el sistema de contrastes está presente en los personajes, lugares, acciones y caracteres.

El análisis del personaje Emma pudo esclarecer la dualidad que la conforma. Sin embargo, masculino y femenino no pueden interpretarse de manera aislada, sino como una dualidad, o como dos postulaciones simultáneas cuya separación sólo es deseable con fines de análisis.

Desde nuestra óptica, el contenido del capítulo sexto de la primera parte, nos facilitó los elementos para distinguir lo místico y lo erótico como las modalidades de las ensoñaciones de Emma. Por otro lado, el lugar y la existencia de ese capítulo nos permite decir que en él nacen, y que a partir de su contenido podemos establecer el contraste de la ensoñación y la caída, éste último, interpretado como una doble postulación, nos remite al tópico de la novela: los contrastes.

La presencia de los distintos contrastes y del contraste mayor, forman una red significativa en la obra, en la que el contraste mayor no necesariamente explica o justifica la presencia de los otros menores. Si sólo hubiera un contraste, difícilmente se podría ilustrar cómo Mme. Bovary es en su conjunto, un sistema de contrastes en el que necesariamente hay uno más importante. Los contrastes menores muestran al mayor, es decir, lo sostienen y, mediante su enlazamiento señalan el sentido de la obra, su sig-

nificación, son:

"...el lugar donde la forma se abre a la significación."¹

Así como lo masculino y lo femenino de Emma no permiten la disociación, la ensoñación y la caída pueden ser vistas como una unidad indisoluble en la que la fantasía se significa en función de la realidad y viceversa. Mediante este proceso en el que la disociación de los elementos no es posible, la novela de Flaubert logra un equilibrio, resultado de la conjunción de sus contrastes.

Si hemos recurrido a Baudelaire para apoyar algunos puntos de nuestro trabajo, es porque Flaubert y Baudelaire, hijos del mismo siglo, se corresponden. En su tiempo, Baudelaire invadió con los ecos de la imagen del saltimbanqui las artes de su siglo. Nuestra comparación, aunque en distintos niveles de existencia, de Emma con la figura del saltimbanqui se justifica ya que la aventura existencial del saltimbanqui es:

"Caída y elevación, triunfo y derrota, agilidad y ataxia, gloria e inmolación: el destino de las figuras histriónicas oscila entre estos extremos."²

De la misma manera en que Emma oscila entre la elevación y la caída:

"...dos direcciones inversas y complementarias que toma el deseo de rebasar el mundo..."³

¹ Rousset, Jean, Op. Cit. p. I

² Starobinski, Jean, Portrait de l'artiste en saltimbanqui, Geneve, Ed. Albert Skira, 1970, p. 101.

³ Idem. p. 136.

Así Emma se proyecta hacia la irrealidad para alcanzar la dicha, el ideal.

Si en Baudelaire la figura del saltimbanqui, del bailarín son un retrato del poeta, del artista, Emma es metafóricamente, el retrato, en bailarina, de Flaubert, cuya peligrosa agilidad culmina en un saltó de muerte.

En suma, podemos decir que aun cuando su heroína no logró el punto medio, pues en la medida en que la realidad como la fantasía se le presentan como obstáculos infranqueables en la búsqueda de una intimidad propia y consistente, Flaubert sí nos dejó una novela que se caracteriza por los contrastes. Podemos concluir que esa misma imposibilidad de Emma para reconciliar los opuestos, para unirlos en su punto medio, ocasiona -en los otros personajes- una misma imposibilidad para acceder a ella. Entre Léon, Charles y Rodolphe, Charles nos permite hablar del alejamiento que Emma produce en los otros. Recordemos que cuando Emma aparece en la novela, es mediante los ojos de Charles como la conocemos; pero no vemos de elle sino su exterior, la imagen percibida por él, sin que sus pensamientos ni su sentir nos sean revelados. Emma surge

"...bajo la mirada no crítica sino fascinada..."¹

La prueba justa de ello es el descubrimiento de la carta

¹ Rousset, Jean, Op. Cit. p.114.

de ruptura de Rodolphe después de la muerte de Emma. Charles la ve y siempre la verá desde el exterior, desde su imagen.

En la conjunción de todo esto, el texto encuentra su armonía, ese punto medio del equilibrio de las grandes obras: "las bellas obras son hijas de sus formas" ¹ dijo Paul Valéry con gran acierto.

¹ Citado por Rousset Jean, Ibid., p. V.

Bibliografía.

- 1.- Barthes, Roland, Crítica y Verdad, México, Ed. Siglo XXI, 1981.
- 2.- Baudelaire, Charles, Oeuvres Complètes, Paris, Ed. Seuil, 1968.
- 3.- Flaubert, Gustave, Par les Champs et par les Grèves, Paris, Col. Illustrée Pierre Laffitte, 1909.
- 4.- Flaubert, Gustave, "Rêve d'enfer" en Oeuvres Complètes, T.I, Paris, Ed. Seuil, 1964.
- 5.- Flaubert, Gustave, Madame Bovary, Paris, Ed. Gallimard, 1972.
- 6 Genette, Gérard, Figures I, Paris, Ed. Seuil, 1966.
- 7 Genette, Gérard, Figures III, Paris, Ed. Seuil, 1972.
- 8 Gothot-Mersh Claudine, La Genèse de Madame Bovary, Genève-Paris, Slatkine Reprints, 1980.
- 9 Jitrik, Noé, La Memoria Compartida, México, Ed. Veracruzana, 1982.
- 10.- Pomier, Jean et Leleu, Gabrielle, Madame Bovary, Paris, Ed. José Corti, 1959.
- 11.- Poulet, George, "Flaubert" en Etudes sur le Temps Humain, Paris, Ed. Plon, 1970.
- 12.- Richard, Jean-Pierre, Littérature et Sensation, Paris, Ed. Seuil, Col. Points, 1970.
- 13.- Rousset, Jean, Forme et Signification, Paris, Ed. José Corti, 1962.
- 14.- Sartre, Jean-Paul, L'Idiot de la Famille, T.I, Paris, Ed. Gallimard, 1971.
- 15.- Starobinski, Jean, Portrait de l'Artiste en Saltimbanque, Genève, Ed. Skira, 1970.