

DE MADAME BOVARY A LA ORGÍA PERPETUA

Nacer Ouabbou

RESUMEN

En este artículo se estudia, desde la perspectiva de la literatura comparada, tomada en el sentido de un método de análisis literario, la novela de Flaubert, *Madame Bovary*, y el ensayo de Vargas Llosa, *La orgía perpetua*. La meta es destacar la teoría flaubertiana de la novela, gracias al examen de su estilo, que ha llegado a ser un modelo. Se concluye con una reflexión sobre el enigma de Emma, personaje central de la novela.

ABSTRACT

This is a comparative study of *Madame Bovary*, one of the most famous novel of nineteenth century that has exerted by far the greatest influence on the history of literature, and Vargas Llosa's *La orgía perpetua*; from the perspective of comparative literature as a method. Its purpose is to emphasize Flaubert's theory of novel, by analyzing his style which become a model. To conclude, the author gives his thought about the enigma of Emma, the novel's central character.

*Telle est l'évolution accomplie par l'auteur de
Madame Bovary. Après l'épanouissement littéraire,
la féconde production de 1830, il a trouvé moyen
d'inventer un genre et de jeter
les préceptes d'une école.*

Emile Zola, *Le roman naturaliste*.

0. Introducción

El propósito de este estudio es intentar un análisis comparativo entre *Madame Bovary* de Gustave Flaubert y *La orgía perpetua* de Mario Vargas Llosa. El primero crea; el segundo contempla la obra de arte, describe la impresión que deja en él. Desde estas primeras líneas se ve que el método comparativo se impone. ¿Qué es lo que hay que comparar? En este caso, las técnicas del arte novelístico, iniciadas por *Madame Bovary*, una de las grandes novelas del siglo XIX, y su recepción; tal como se observa en *La orgía perpetua*, un destacado estudio.

Madame Bovary es una ficción. Cabe decir algo sobre su creador, su contexto y sus orígenes. Es decir, se trata de elucidar la genética textual de la novela, la cual será examinada en la sección: "Génesis de *Madame Bovary*".

La orgía perpetua pertenece al género llamado ensayo; es literatura crítica y su objeto es *Madame Bovary*. El escritor peruano utiliza tres métodos de la crítica: el impresionista, el analítico-científico y el histórico literario. Los tres métodos interesan a la presente investigación, además del método comparativo. Cabe mencionar que “la literatura comparada, dicen algunos, no es un objeto, ni una teoría, sino un método de estudio” (Vega 1998: 39).

La novela de Flaubert ha inspirado miles de estudios. Dadas las limitaciones de *La orgía perpetua*, es necesario recurrir a otros textos críticos para examinar la teoría flaubertiana de la novela, el método de trabajo del escritor y su obsesión por el estilo.

En cuanto a la recepción de la novela, se hace énfasis tanto en la polémica de *Madame Bovary*, la crítica y el recelo de los contemporáneos de Flaubert, como en el éxito de la obra en el siglo XX. El autor es elogiado por grandes críticos y novelistas. Por ejemplo, Gérard Genette considera que Flaubert es “le premier des écrivains modernes” (1966: 458), “el primero de los escritores modernos” (Traducción nuestra. En adelante se indicará T.N.).

Finalmente, hay que subrayar que casi todo en *La orgía perpetua* es por excelencia materia de la literatura comparada. Y varios aspectos de *Madame Bovary* requieren del enfoque comparativo. He aquí una selección de algunos elementos de juicio en ambas obras que justifican la preferencia del método comparativo:

1. Vargas Llosa señala que el “paralelo en el que han insistido todos los comentaristas, de Thibaudet a Lukács, es el de Emma Bovary y el Quijote” (Vargas Llosa 1989: 140). En la correspondencia de Flaubert, existen varias alusiones a Cervantes. No es una exageración decir que Emma Bovary es la versión femenina de *El Quijote*. Es de lamentar que Vargas Llosa no profundice el asunto.
2. La relación amorosa entre Vargas Llosa y Emma Bovary, tal como se presenta en la primera parte de *La orgía perpetua*. Esto será analizado en la sección: “Mario Vargas Llosa y Emma Bovary”.
3. La ruptura con el romanticismo y el inicio del realismo constituye en sí un excelente estudio sobre dos corrientes literarias, dos épocas, dos concepciones del arte en general y de la novela en particular.
4. ¿Cómo no señalar el paralelo entre las historias reales de Ludovica y Alice-Delphine (de las que los periódicos de los años 1830 hablaban) y que Flaubert convirtió en una sublime ficción? Los detalles serán examinados en la sección: “Génesis de Madame Bovary”.
5. Algunos detalles de la vida familiar y amorosa de Flaubert se proyectan en su ficción. A modo de ejemplo, él tuvo dos amantes al igual que Emma Bovary. No fue un puro azar que Charles sea un médico-cirujano... (ver el cuadro sinóptico).
6. Las descripciones detalladas de Flaubert dan lugar al estudio de los objetos en *La orgía perpetua*. El primero pinta; el segundo comenta, busca significados, interpreta.
7. Al leer *La orgía perpetua*, el discurso crítico evoca necesariamente el discurso novelesístico.

8. Flaubert narra una historia, muestra sin comentar; Vargas Llosa contempla, su tarea es justamente comentar.
9. Cabe destacar un último punto, de importancia menor, pero que llama la atención: Vargas Llosa presenta su relato en dos lenguas, sin traducir las múltiples citas del francés. ¿Pereza del escritor peruano? ¿Enamoramiento del estilo flaubertiano? O quizás, *La orgía perpetua* está destinada a bilingües, a cosmopolitas, es decir, al estudio comparativo; ya que Manfred Schmeling insiste en que la literatura comparada “presupone determinados conocimientos de lenguas, al menos pasivo (dos o más lenguas extranjeras)” (1984: 5).

Existen varios criterios acerca de la literatura comparada. Para los propósitos de este estudio es suficiente recordar la definición de Gayley:

La literatura comparada es, en primer lugar, un campo de investigación, el de las relaciones literarias entre las distintas nacionalidades, y el estudio de los préstamos, imitaciones y adaptaciones internacionales. Reconocer la incidencia de tales relaciones en el desarrollo nacional es de vital importancia, tanto social como literaria (Vega 1998: 37).

1. Génesis de *Madame Bovary*

Rouen es conocida como la ciudad del arte. Su catedral Notre-Dame, construida entre los siglos XIII y XIV, es considerada como uno de los más bellos monumentos góticos y su museo de Bellas Artes, uno de los más importantes de Francia. Si geográficamente Rouen forma parte de la Normandía, sus habitantes tienen rasgos de las costumbres de Bretaña. Al igual que París, el Sena cruza Rouen. En esta ciudad pintoresca, nació Gustave Flaubert el 13 de diciembre de 1821, de padre cirujano, laico y volteriano, y de madre deísta.

Desde muy joven mostraba interés por la filosofía, por las lenguas antiguas, por los clásicos. Instalado en París para estudiar Derecho, como su padre hubiese querido, frecuentaba los medios artísticos. He aquí su primer acto de rebeldía contra el padre autoritario, contra el Derecho. Esto se proyectará más tarde en *Madame Bovary*, ya que la protagonista es una mujer rebelde contra las leyes, las costumbres aldeanas de provincia, las convenciones sociales.

A la edad de 24 años, terminó la primera versión de la *Tentation de Saint Antoine*, novela inspirada en el cuadro de Breughel, que Flaubert contempló durante su viaje a Gena. En 1849, leyó la última versión de su novela a sus dos amigos Maxime du Camp y Louis Bouilhet. Tomaron el acuerdo de no interrumpir la lectura hasta el final del manuscrito. Al terminarlo, tres días después, el juicio de los dos amigos fue unánime y severo: siendo el lirismo y el imaginario de la obra exuberantes, más valía botarla a la basura. Sin embargo, Louis Bouilhet sugiere a Flaubert explotar un suceso real: la historia de la pareja Delamare y Alice-Delphine (Mitterand 1986: 430).

Fácil es imaginar la decepción de Flaubert, que trabajó unos dos años para escuchar dos opiniones tan negativas. Años después, esta experiencia será el punto de partida de *Madame Bovary*. Vargas Llosa resume así la reacción de los dos amigos: “Nuestra opinión es que debes echarlo al fuego y no volver a hablar jamás de eso” (1989: 69).

En 1849, Flaubert viajó al Oriente: Egipto, Siria, Beirut. En el Cairo, tuvo relaciones con Kuchuk-Hanem, una célebre prostituta, recién salida de un harén principesco (Flaubert 1952: xvii). Es allí donde nació la idea de escribir la historia “Delamare y Alice-Delphine”, bajo el título novelesco provisional “Bovary”.

Al regresar del viaje, en 1851, empezó *Madame Bovary*, obra que le pidió un trabajo encarnizado durante cuatro años y siete meses. Vargas Llosa añade con precisión: “y once días” (1989: 80). *Madame Bovary* se publicó en 1857. El mismo año que *Les Fleurs du mal*, de Charles Baudelaire. Ambas fueron consideradas de carácter escandaloso y contrarias a la moral y la religión, y fueron condenadas por la justicia. Flaubert ganó el pleito. La polémica fue en cierto modo una buena publicidad. Provocó la gran difusión de la novela (Flaubert 1952: cronología).

Flaubert es conocido por *Madame Bovary*. Y sin embargo, no es un autor de una sola obra. Existen críticos como Lukács que consideran que su obra cumbre es *Salammbô*, una novela histórica que se desarrolla en el norte de África, en Cartago (Thibadeau 1972: 216). Entre las obras destacadas de Flaubert, se pueden mencionar: *L'Éducation sentimentale*, en 1863; *Tres cuentos*, 1877; *Bouvard et Pécuchet*, en 1881, obra póstuma; sin omitir la *Correspondance* que constituye el volumen III de sus obras completas. Varias cartas son de gran interés: permiten, en efecto, conocer la teoría flaubertiana de la novela.

Para completar sobre la génesis de *Madame Bovary*, es preciso plantearse estas preguntas: ¿cuál es el propósito de Flaubert al pintar un carácter tan ambiguo como la figura de Emma y cuáles son sus fuentes de inspiración?

En primer lugar, a Flaubert le gusta escribir. En sus palabras: “C’est une délicieuse chose que d’écrire” (Gothot-Mersche 1994: 881), “escribir es una dulce cosa” (T.N.). Hacer las cosas por gusto es, sin duda, agradable, pero no explica el porqué de la acción. En su correspondencia existen varios textos que elucidan su voluntad, o quizás, el deseo de hacer un estudio de la sociedad.

Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même (Mitterand 1986: 437).

Mi pobre Bovary, sin duda, sufre y llora en veinte aldeas de Francia a la vez, en esta misma hora (T.N.).

Es decir, existen muchas mujeres en búsqueda del amor como Emma, en toda Francia, y más aún, en diferentes rincones del mundo. En otra carta dice:

Madame Bovary n’a rien de vrai. C’est une histoire totalement inventée, je n’y ai rien mis ni de mes sentiments ni de mon existence (Bruneau 1977:230).

Madame Bovary no tiene nada de verdad. Es una historia totalmente inventada. No he puesto en ella ni mis sentimientos ni mi existencia (T.N.).

Sin embargo, en otra carta dice lo contrario de las afirmaciones anteriores. Confiesa con su famosa frase: “Madame Bovary, c’est moi” (1977: 231), “Madame Bovary, soy yo” (T.N.).

El análisis de estas citas contradictorias permite concluir que la forma de la historia narrada es un invento de Flaubert. Sin embargo, no se pueden negar las similitudes con los hechos reales conocidos por el autor. Existen varias historias, pero las más destacadas son las siguientes:

1. Historia de la pareja Delamare (Mitterand 1986: 430). En breve, Eugene Delamare, médico, se casa con Alice-Delphine. Ésta tuvo dos amantes. Arruinada por las deudas, muere a los 27 años. ¿Suicidio? Nunca se sabrá. Eugene muere dos años después de su esposa. La pareja Delamare y Alice-Delphine dejan una hija huérfana. Estos sucesos reales son conocidos por los contemporáneos de Flaubert. Y se encuentran transcritos a la letra en su novela: en efecto, Charles Bovary es médico como Eugene Delamare. Emma tuvo dos amantes como Alice. Igualmente se arruina por las deudas. Charles muere poco después del suicidio de Emma. La pareja Bovary deja una hija huérfana. De esta manera, se puede decir que el argumento de *Madame Bovary* fue inspirado por estos hechos reales.
2. Otra fuente de inspiración es *Mémoires de Madame Ludovica*. Un manuscrito de 40 páginas descubierto en 1949. Como autora se indica la letra: P. ¿Se trata de Pradier? No se sabe. En resumen, James Pradier, escultor, se casa con Louise d'Arcet. Ésta tuvo un sinnúmero de amantes. Las deudas arruinan a la pareja, que se separó en 1845. Según Vargas Llosa: “La historia de Ludovica es utilizada de manera casi literal en el drama financiero de Emma” (1989: 115). “Flaubert es uno de los escritores más lúcidos respecto de este proceso de conversión de lo real en ficción” (1989: 102).
3. El tercer hecho real que no se puede ignorar: el propio Gustave Flaubert tuvo dos amantes, Louise Colet y Louise d'Arcet (Vargas Llosa 1989: 90). Indudablemente las cartas de Louise Colet y su experiencia le sirvieron de recursos que utilizó con maestría en *Madame Bovary*.

2. Cuadro sinóptico de *Madame Bovary*

Barthes distingue tres niveles de descripción narrativa: la función, la acción y la narración (1981: 12, 15). En este apartado, se trata de analizar la función social de los protagonistas principales, considerando sus funciones y sus acciones; es decir, se intenta identificar los personajes como “*actants*”, actuantes. En términos más sencillos: ¿quiénes son y qué hacen? Para contestar la pregunta, hay que buscar los “*indices caractériels concernants les personnages, informations relatives à leurs identités*” (Barthes 1981:14-5) “*indicios que caractericen a los personajes, informaciones relativas a sus identidades*” (T.N.).

A la luz de estas observaciones de Barthes, uno puede pintar cuadros en forma de diseños sinópticos que resumen las escenas principales de la novela y, a la vez, indican las características relativas a las identidades de los personajes principales.

1. Emma Roualt es hija de un rico finquero de Tostes. La joven Emma es soñadora, de una sensibilidad novelesca; absorbida por la lectura de novelas románticas, confunde los sueños con la realidad, busca alcanzar la satisfacción perfecta de sus deseos insaciables. Parece ser una persona cuya esencia es todo deseo y la búsqueda de saciar. Una mujer que busca un no sé qué, no importa cómo. No hay duda, Emma es un enigma. (Este retrato está inacabado, se intentará completar a lo largo de la investigación y en la parte de la conclusión subtitulada: “¿Quién es ella?”).

2. Charles Bovary es un médico-cirujano, de una naturaleza quieta; no duda de nada, parece confundir la certeza científica con las cosas de la vida. Se queda viudo durante un tiempo. Luego, la joven, Emma Roualt, lasciva y romántica, pensando encontrar la felicidad en el matrimonio, deviene Madame Bovary. Se equivoca, para una mujer tan libre y soñadora, el matrimonio lejos de satisfacerla se asemeja a una jaula.
3. Pronto la rutina hogareña se transforma en infierno. La pareja se traslada de Tostes a Yonville, ciudad un poco más grande, menos sofocante que la primera aldea. Allí intervienen el farmacéutico Homais y el cura Bournisien, dos personalidades destacadas.
4. Yonville no fue lo que buscaba Emma. Allí también encuentra la rutina, el aburrimiento, el cansancio de la existencia. Los temas de conversación con su esposo no le llaman la atención. El único con quien puede evadirse en conversaciones románticas es el joven Léon Dupuis, su primer amante. Pero, de pronto, se va a París para estudiar, dejando a Emma en una terrible soledad.
5. Deprimida, solitaria, sin el amor que tanto deseaba, Emma acompaña a su esposo a una feria agrícola. Desde el primer contacto entre Emma y Rodolphe Boulanger nace una pasión ardiente. Rodolphe es un rico agricultor, libre y seductor. Como Emma, parece un ser nacido para el amor. Charles no duda de nada como siempre, al contrario, se siente feliz al ver a su amada como renacida y le facilita los paseos a caballo con Rodolphe. Enloquecida de amor, Emma pide a Rodolphe llevarla lejos, muy lejos de Yonville donde todo el mundo se conoce. Emma sueña con una fuga a París o Roma, para caminar libremente con su amante, anónimos, desconocidos en medio de la muchedumbre. Asustado, Rodolphe rompe súbitamente con Emma.
6. Sola con su esposo, incapaz de amar a su hija, triste, sin nadie que la entendiera, hace compras que inquietan a Charles. Por casualidad encuentra a Léon en un concierto en el teatro de Rouen e inventa el deseo súbito de ir a Rouen cada jueves para recibir lecciones de piano. Allí se vuelve ebria de amor en los brazos de Léon, y construye un mundo de sueños hechos realidad en la intimidad de la habitación de un hotel.
7. Arruinada por las deudas, ni Léon ni Rodolphe estaban dispuestos a ayudarla. Bella y entregada, la amaron; una vez que les pidió ayuda, la dejaron sola, la abandonaron. El notario, aprovechando la desesperación de Emma, le pide sus favores. Ella se niega dignamente. Se envenena con el arsénico y muere tras terribles sufrimientos, que el autor describe en catorce páginas (1972: 400-13).
8. Charles descubre la verdad, las cartas de Emma en el granero. Solitario, arruinado, incapaz de aguantar la vida sin Emma, muere de tristeza en el jardín.
9. Berthe, la hija de los Bovary, crece donde su tía.

De estos cuadritos cabe destacar que existen dos espacios en la vida de Emma. Espacio físico real: Tostes → Yonville → Rouen, es decir, los lugares donde se desarrolla sucesivamente la historia narrada. Espacios imaginarios: París y Roma, lugares soñados por Emma.

Como se puede ver, no hay nada excepcional en la historia. Todo lo narrado parece mundano. La grandeza de la novela no consiste en el argumento, sino en una serie de pequeños detalles casi insignificantes. La historia de Emma Bovary es como la historia de la vida. Son los pequeños detalles cotidianos que hacen la felicidad o la tristeza del ser humano.

3. Mario Vargas Llosa y Emma Bovary: historia amorosa entre un ser de carne y hueso y un ente de ficción

Hablar de una relación amorosa entre un ser de carne y hueso y un ente de ficción podría parecer ilusorio, algo contrario a las cosas humanas, a la razón y al espíritu científico. Sin embargo, al analizar minuciosamente la primera parte de *La orgía perpetua*, no cabe la menor duda de que existe una profunda relación sentimental entre el escritor peruano y Emma Bovary.

Vargas Llosa narra que el primer contacto con el ente de ficción fue cinematográfico, en Lima, en 1952. Se quedó como enloquecido por Jennifer Jones, en el papel de Emma. El segundo contacto fue académico, en 1957, en ocasión del centenario de la publicación de la novela (1989: 16).

¿Qué puede significar para un joven peruano la imagen de una francesa tan bella, tan lasciva, tan atractiva? ¿En qué puede identificarse con ella? ¿Algunos sueños comunes? Al igual que Emma, Mario soñaba con París, capital de un país desarrollado, ciudad de gran tradición universitaria, ciudad de la cultura, de las artes, conocida como ciudad luz. Y como para Emma, París representa para el joven Mario la ciudad del anonimato, de la evasión, del libertinaje, de las aventuras galantes. De modo que, tanto para Mario como para Emma, París representa la ciudad de los sueños.

Apenas instalado en París para realizar sus sueños de juventud, para estudiar, Vargas Llosa decide hacer su tercer encuentro con *Madame Bovary*, con el texto esta vez. “Desde las primeras líneas el poder de persuasión del libro operó sobre mí de manera fulminante, como un hechizo poderosísimo” (1989: 17).

Luego el autor se resigna a vivir “enamorado de Emma Bovary” (1989: 18). Y como se trata de una unión imposible, no queda más remedio que releer la novela seis veces, y algunas escenas repetidamente, un sinnúmero de veces.

El autor habla de “un secreto entre Emma y yo” (1989: 24). Y se vuelve intratable cuando se refiere a Flaubert. De igual modo reacciona cuando se refiere a Cuba, cosa que le reprocha un amigo boliviano (1989: 46). Es cierto. En *La orgía perpetua* se observan algunas frases típicas de la ceguera amorosa: “Ningún novelista vio tan claro como él (Flaubert)” (1989: 106). Lo cual no es acertado. Y ¿Balzac? ¿Stendhal? Basta con leer *Le Rouge et le noir* y algunas novelas de la *Comédie humaine* de Balzac, para darse cuenta de que Mario está enloquecido por Emma. Ciego, como todo enamorado, no hay mejor que su amada.

Zola es mucho más acertado al considerar a Flaubert uno de los cuatro grandes maestros de la novela decimonónica: Balzac, Stendhal, Flaubert y los hermanos Goncourt (1999: 35 ss.). Y sería hacer justicia agregar un quinto maestro, es decir, el propio Zola. De este modo se tiene casi completa la lista de las grandes figuras del realismo. Pero, Vargas Llosa lo dice con toda claridad:

Un enamorado de verdad no se limita a gozar de su amada, sino, como querían en la Edad Media, ordena su vida en función de ese amor y libra todos los combates por la señora que ama (1989: 46).

Queda mucho por decir sobre esa increíble relación. Hay que recordar esta frase: “Ese libro que amamos” (1989: 277), concluye Vargas Llosa, volviendo a la realidad. Al fin de cuentas, Emma no es más que un ser de papel; *Madame Bovary* no es más que una novela. Ciertamente es una obra de arte excepcional, fascinante, única. Es legítimo que Vargas Llosa, siendo novelista, busque modelos y fuentes de inspiración, hasta lograr la perfección flaubertiana y sueñe con crear una obra tan bella como *Madame Bovary*.

4. Algunas características de Emma

Vargas Llosa conoce bien a la protagonista: “Emma es un personaje fundamentalmente ambiguo, en el que coexisten sentimientos y apetitos contrarios” (1989: 160). Emma es una amante, y la vida de una amante es necesariamente doble. Con ella, la mentira se convierte en virtud.

Es de noche que Emma se entrega a Rodolphe, mientras que su esposo duerme profundamente, sin sospechar nada. Inventa pretextos para hacer paseos amorosos a caballo y los cursos de piano en Rouen para encontrarse con Léon. Sin la mentira, Emma no podría saciar sus deseos amorosos. En ella la mentira no es un defecto, es una virtud, en el sentido platónico de la palabra, es decir, una cualidad.

El sexo y el dinero tienen un significado muy especial para la vida de esa mujer. Su padre, Charles y sus dos amantes son burgueses. No es ningún escándalo poseer mucho dinero y querer tener aún más. El sexo, en cambio, está regulado por todas las religiones, las convenciones y las leyes. Sin embargo, es una pasión ardiente, terrible, difícil de controlar y que ninguna ley puede frenar.

Al ser lasciva, sensual, romántica, con la voluntad de vivir sus sueños, su condición de mujer le complica el asunto. En el siglo XIX, un hombre puede viajar, salir solo de noche, sin tener que dar cuentas a nadie. Una mujer no. Y aún hoy día, queda mucho por hacer: a una mujer que sale con varios hombres la tildan de “puta”; a un hombre lo llaman mujeriego si cuenta con voluptuosidad sus aventuras, en otros términos, habla de las “putas” que caen en sus brazos.

Convencida de la justicia de sus sentimientos, pues, no quiere nada más que vivir sus deseos. Emma invierte el orden de las cosas. Es El Quijote en femenino, o mejor dicho, doña Emma Quijote, paralelo establecido por varios críticos (Adam 1976: 128). Emma creía en los fantasmas de las novelas románticas como Don Quijote en los libros de caballería. Los dos confunden la ilusión con la realidad. Desde 1850, Flaubert tenía la idea de escribir “Une nuit de Don Juan” (Vargas Llosa 1989: 76), “Una noche de Don Juan” (T.N.). Esa figura, muy conocida en la cultura hispánica, llegó a Francia en la segunda mitad del siglo XVII. Molière interpretó su famoso *Dom Juan*. Stendhal tenía presente en la mente esa figura al inventar Julien Sorel, el protagonista central de *Le Rouge et le noir*. En el siglo XIX, la figura de Don Juan no era ajena a la cultura francesa. La originalidad de Flaubert consiste en pintar su versión femenina, es decir, a Emma.

Emma es autoritaria en el hogar, pues el pobre Charles no toma ninguna decisión. Con Rodolphe, es ella quien decide las horas y los lugares de los encuentros. En cuanto al joven

Léon, lejos de ser un amante macho, vive a las órdenes de Emma, piensa como ella, hace lo que ella quiere, como quiere ella anda. Esta frase resume ese poder mágico que tiene Emma: “Il (Léon) ne discutait pas ses idées; il acceptait tous ses goûts, il devenait sa maîtresse plutôt que la sienne” (Flaubert 1972: 356). “Él no discutía sus ideas; aceptaba todos sus gustos, llegaba a ser él la amante en vez de serlo ella” (T.N.).

Ahora bien, Flaubert no pinta las escenas eróticas, las sugiere; cada lector puede imaginarlas a su manera. Lo que queda bien claro es que Emma es una mujer hermosa, fina y elegante.

Con las características mencionadas hasta aquí, Emma es admirable, un ser que se deja amar. Pero el análisis sería incompleto si se olvidara el lado oscuro de su corazón.

Emma es muy egoísta. No tiene ningún gesto humano hacia Berthe, su hija. Es una mujer sin sentimiento maternal. Piensa en ella misma, y solo en ella. Es muy autoritaria con sus criadas. Es una mujer inmoral que, al contrario de Vargas Llosa, más de un lector odia. La recepción de un personaje varía de un lector a otro. La cultura, el medio social y otros factores influyen sobre el lector. Uno no juzga las cosas con sus ojos, sino con las lentes de la cultura, de la religión, de las convenciones sociales.

¿Rebelde? No hay duda de que Emma es una mujer rebelde. Más allá de su modo de ser, vergonzoso para algunos que ven una mujer adúltera, lasciva, corrupta, individualista, sentimental, todo en ella es sentimiento, sueño, deseo y voluntad de vivir el amor prohibido. Se ve una mujer insatisfecha en búsqueda de la libertad, que rompe las cadenas, transgrede las convenciones sociales, los principios de la religión, de la moral. En cambio, obedece a una fuerza fugaz, carnal, individual, sincera. Es la fuerza de la pasión, del amor carnal y punto. Y hasta sus contradicciones, sus virtudes y sus vicios, no son más que cosas mundanas. No hay duda: Emma es un enigma.

5. Teoría flaubertiana de la novela: la obsesión por el estilo

Con Flaubert, la preocupación por el estilo comienza desde el título, y la escogencia de los nombres de sus personajes, la búsqueda de la palabra justa, se convierte en obsesión. Nadie puede explicar los múltiples cambios y cómo el autor finalmente elige tal nombre o tal título. Ello intriga a los críticos. Dice Burgelin: “On sait avec quelle féroce volupté, Flaubert choisissait et peaufinait les noms de ses personnages” (1984:159) “Sabemos con qué feroz voluptuosidad, Flaubert escogía y afinaba los nombres de sus personajes” (T.N.). El mejor ejemplo es *Madame Bovary*. Existen varias teorías sobre el origen del título.

En el primer capítulo de *Madame Bovary*, el autor hace un juego de palabras con el nombre Charles Bovary, escribiendo: “Charbovari” (1972: 25). Lo que parece a *charivari* y que significa “cencerrada”. Jean-Michel Adam señala:

L’analogie du signifiant /boeuf/ avec le nom de Bovary (= bo(v)arius, de bos, bovis) nous met sur la voie d’un sens second à construire (1976: 123).

[La analogía del significante /buey/ con el nombre Bovary (= bo(v)arius, de bos, bovis) nos pone en la vía de un segundo significado por construir] (T.N.).

Vargas Llosa dedica dos páginas sobre ese asunto y señala cinco teorías (1989: 121-2):

1. La teoría genealogista: el título se debe al nombre de un antepasado del autor, Anne de Boveri.

2. La teoría regionalista: se cuenta que hubo un director del teatro de Rouen llamado Boveri.
3. La teoría del híbrido: Flaubert conoció de niño a una Madame Bouvard; a este nombre añadió el pueblo de Delphine Delamare, Rey. El resultado es Bouva + Ry.
4. La Teoría de Flaubert: en una carta de 1870, explica que Bovary es la deformación del nombre Bouvaret, dueño del hotel donde se hospedó en el Cairo.
5. La teoría lingüística: el nombre Bovary se ha inventado a partir de las palabras latinas *bovarium*, *boarium*, relativas al buey. De allí el análisis analógico de Jean-Michel Adam arriba mencionado. Hay que decir que es la teoría más arbitraria y la más fea.

Valdría la pena intentar la invención de una nueva teoría, la de la musicalidad de la palabra Bovary, que suena igual que *Beau-Vari*, que significa: lo Bello Varía.

Si descifrar el título genera tanta curiosidad, es evidente que un análisis del estilo flaubertiano y de su concepción de la novela requiere de una investigación aparte. Ello muestra también lo profundo que significa elegir como actividad primaria la escritura. No es una exageración considerar que la figura de Flaubert representa una revolución en el arte novelístico. Varios críticos desde Zola hasta Vargas Llosa coinciden con este criterio.

Flaubert es una de las figuras claves de la ruptura con el romanticismo e inicio del realismo. En palabras de Zola:

Gustave Flaubert a poussé en plein romantisme (...) Quand il lança Madame Bovary, c'était comme un défi jeté au réalisme d'alors (1999: 17).

Gustave Flaubert creció en medio del romanticismo (...) Cuando lanzó Madame Bovary, era como un desafío lanzado al realismo del entonces (T.N.).

Por su lado, Vargas Llosa dice que *Madame Bovary* “canceló el romanticismo e inauguró la corriente realista” (1989: 171). Flaubert empezó a escribir bajo la influencia del romanticismo. Su obra de juventud, *La Tentation de Saint Antoine*, es un claro ejemplo de la influencia romántica. Si bien los consejos de sus dos amigos, Maxime du Camp y Louis Bouilhet, eran frustrantes, más tarde Flaubert los tomará en cuenta y abandonará la corriente romántica.

La forma romántica se destaca por los cuentos filosóficos fantásticos y la intriga lógica. Las intervenciones y los comentarios del autor dan un aspecto moralista a la novela. Lo imaginario se confunde con lo real: algunos hechos narrados parecen muy lejos de las cosas humanas. A veces se exageran las aptitudes de los personajes. Jean Valjean, de Victor Hugo, es un claro ejemplo de ello. De Musset es otra gran figura de esta corriente. Decir esto no disminuye los aportes de Hugo y Musset a la literatura universal. Se trata solamente de mostrar la transición del romanticismo al realismo. Denoeu resume bien la forma de escribir del romanticismo. Aunque no es el propósito de este estudio, conviene recordar algunas características: subjetividad, lirismo, vehemencia, exageración, sensibilidad enfermiza; el gusto por el misterio, la meditación y el ensueño..., etc. (Denoeu 1967: 241-2).

Con el realismo, el autor es, en palabras de Zola, un “narrateur caché” “narrador escondido” (1999: 55). El autor no se confunde con el narrador, se niega todo tipo de intervención; se limita a pintar, sin comentar y se sirve de lo real como campo de exploración.

Flaubert resume el arte novelístico de la corriente realista en estos términos: “Il faut faire des tableaux, montrer la nature telle qu’elle est” (Mitterand 1986: 427) “Hay que hacer cuadros, mostrar la naturaleza tal como es” (T.N.). Por la naturaleza, se entiende tanto la materia como los sentimientos. Es decir, el estudio de la naturaleza humana.

A diferencia de la corriente romántica, Flaubert propone: “Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde” (citado por Vargas Llosa 1989: 221). “No creo ni siquiera que el novelista deba expresar su opinión sobre las cosas de este mundo” (T.N.). Con *Madame Bovary*, Flaubert orienta la novela hacia la descripción de la condición humana, es decir, la sociedad tal como es, como un conjunto de hechos concretos, con su complejidad, con sus sufrimientos. Vale recordar la carta ya citada de Flaubert:

Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même (Mitterand 1986: 437).

[Mi pobre Bovary, sin duda, sufre y llora en veinte aldeas de Francia a la vez, en esta misma hora (T.N.)]

La novela según Flaubert tiene, pues, como objeto entender la sociedad; su propósito es mostrar las cosas tal como son. O, en términos de Zola, la novela se transforma en un estudio científico del “documento humano” (1999: 43 y 55).

Es necesario abordar el método de trabajo de Flaubert y recordar cómo orientó la novela hacia el estudio científico de la naturaleza humana. Tanto Vargas Llosa como otros críticos señalan que Flaubert trabaja metódicamente, haciendo un plan, una sinopsis, antes de empezar la escritura propiamente dicha. Al estudio de los documentos para enriquecer el argumento novelístico, cabe añadir la investigación de campo. Para escribir las escenas del suicidio de Emma Bovary, visitó el hospital para observar los efectos del arsénico sobre los suicidas o los que habían intentado quitarse la vida (Vargas Llosa 1989: 88). Durante el entierro de un amigo, Flaubert se fue al cementerio con el propósito de aprovechar la ocasión y mejorar su relato. Dice: “Je trouverai là peut-être des choses pour ma Bovary” (1989: 104) “Encontraré allí tal vez cosas para mi Bovary” (T.N.). Se pueden mencionar otros ejemplos, pero, en resumen, el método flaubertiano consiste en los puntos siguientes:

- A. La impersonalidad.
- B. La documentación.
- C. La investigación de campo.

Se trata, pues, de la aplicación del método científico en la novela. Por la impersonalidad, el autor pretende narrar los hechos objetivamente con la frialdad de un científico, limitándose al análisis de los documentos sobre el tema y la observación de los hechos concretos tanto en los lugares específicos, como los hospitales y los burdeles, como en la sociedad en general. Luego el autor hace la síntesis y comienza la descripción. Cuando ya tiene listo el texto, comienza el arduo trabajo del estilo.

Roland Barthes hace un estudio interesante del estilo flaubertiano. En sus palabras: “Flaubert retire, rature, revient sans cesse à zero, recommence” (1972:136) “Flaubert retira, raya o tacha, vuelve sin cesar a cero, recommienza” (T.N.). Eso explica por qué Flaubert se queja del sufrimiento que le causa el afinamiento del estilo (Barthes 1972: 135). Por otro lado, para él, escribir, pasar días y noches jugando con palabras le produce un placer inefable. Flaubert somete su relato a varias correcciones. Según el mismo Barthes, hay tres tipos de correcciones del estilo: Sustitutiva, Diminutiva y Aumentativa (1972: 138). Cuando el autor

constata alguna repetición, busca otra palabra para Sustituir la anterior. Cuando ve descripciones cargadas de adjetivos innecesarios, quita algunos para aliviar el texto; en este caso, se trata de una corrección Diminutiva. Al contrario, cuando ve que al cuadro le hace falta algún detalle, Aumenta. Todos estos toques, como pinceladas de un pintor, evidencian el deseo del autor de buscar la forma más perfecta de presentar el texto final.

El estilo flaubertiano se caracteriza por las frases cortas que dicen mucho: “L’hiver fut rude. La convalescence de Madame fut longue” (Flaubert 1972: 278) “El invierno fue áspero. La convalecencia de Madame fue larga” (T.N.). Con solo evocar la dureza del invierno y la lentitud de la convalecencia de Emma, causada por la ruptura súbita con su amante, uno puede imaginar su sufrimiento, su angustia, su soledad. De modo que el lector se encuentra ante un estilo rico, variado, atractivo; un estilo sutil que sugiere.

En las escenas de los paseos de Emma con su amante a caballo, el autor describe un paisaje romántico, las hojas que caen y un sinnúmero de detalles:

On était aux premiers jours d’octobre. Il y avait du brouillard sur la montagne. Des vapeurs s’allongeaient à l’horizon, entre le contour des colines; et d’autres, se déchirant, montaient, se perdaient (...) Rodolphe et Emma suivirent ainsi la lisière du bois (...) Le ciel était devenu bleu. Les feuilles ne remuaient pas (...) Ils s’assirent sur un tronc d’arbre renversé, et Rodolphe se mit à lui parler de son amour... (1972: 214-6).

[Estábamos en los primeros días de octubre. Había nieblas en la montaña. Vapores se alargaban en el horizonte, entre el contorno de las colinas; mientras que otros, se deshacían, subían, disipaban (...) Rodolphe y Emma siguieron así el lindero del bosque (...) El cielo había llegado a ser azul. Las hojas no se movían (...) Se sentaron encima del tronco de un árbol caído, y Rodolphe se puso a hablarle de su amor (T.N.).]

Las descripciones del paseo a caballo ocupan ocho páginas. Son quizás unas de las mejores escenas de la novela; todo se encuentra pintado con un lenguaje de una rara belleza. Emma y Rodolphe parecen un poco olvidados. Pero mientras que el autor describe las maravillas de la naturaleza, el lector puede imaginar el efecto que produce cada detalle en los dos seres vivos, que se deseaban... Uno se pregunta por qué tantos detalles. Según Vargas Llosa:

Este frenesí descriptivo no es un fin en sí mismo, sino un procedimiento del que se vale el narrador para deshacer la realidad y rehacerla distinta (1989: 148-9).

En una carta, Flaubert explica el porqué de tanto esmero en la descripción: “Ce souci de la beauté extérieur... est pour moi une méthode” (Gothot-Mersch 1994: 879) “Este cuidado de la belleza externa... es para mí un método” (T.N.). En otra carta aclara: “Vous me dites que je fais trop attention à la forme. Hélas! c’est comme le corps et l’âme” (Bruneau 1977: 233) “Uds. me dicen que pongo mucha atención a la forma. ¡Por desgracia! es como el cuerpo y el alma” (T.N.). Para lograr esa belleza exterior, o mejor dicho, lo que se puede llamar la belleza casi perfecta del lenguaje, Maupassant narra que su maestro Flaubert acostumbra a organizar sesiones de lectura en voz alta:

Flaubert “écoutait le rythme de sa prose, s’arrêtant pour saisir une sonorité fuyante, combinant les tons, éloignant les assonances, disposant les virgules avec conscience, comme les haltes d’un long chemin” (Mitterand 1986: 434).

[Escuchaba el ritmo de su prosa, parando para captar una sonoridad que huye, combinaba los tonos, alejaba las asonancias, disponía las comas con conciencia, como los altos de un largo camino] (T.N.).

En efecto, la musicalidad y la armonía del texto se notan no solo en *Madame Bovary*, sino en toda la obra de Flaubert.

Ahora bien, el trabajo del estilo no consiste solamente en la búsqueda frenética de la palabra, sino en el orden del relato, la articulación del discurso, la organización de los cuadros, la sucesión de los acontecimientos. La armonía del conjunto hace que el estilo flaubertiano sea de una gran belleza. Y su obra ha llegado a ser un modelo del arte novelístico.

6. A modo de conclusión: reflexión sobre el enigma Emma

El tema de *Madame Bovary* es inagotable, mas hay que cerrar esta investigación. El objetivo planteado al inicio se logró: se ha realizado un estudio comparativo entre la novela de Flaubert y el ensayo de Vargas Llosa. El estudio del autor peruano se puede comparar a cualquier buen estudio de la novela de Flaubert hecho por un europeo o un africano. Vargas Llosa utiliza métodos de análisis literario mundialmente conocidos. Sería un error partir de su estudio para fundamentar la recepción de *Madame Bovary* en América Latina. *La orgía perpetua* es sin duda un estudio bien documentado y rigurosamente hecho. Pero hay que decir que Vargas Llosa desdeña mencionar a los autores latinoamericanos.

En *Madame Bovary*, se plantean cuestiones universales, como el amor, el adulterio, la búsqueda de la felicidad. En este sentido, se ha insistido en la universalidad de algunos personajes literarios. El Quijote es conocido en Francia y otros países al igual que en Hispanoamérica. Por su lado, Emma Bovary atraviesa el Atlántico y vuelve loco a un joven peruano, que será más tarde un gran novelista.

De esta manera, se pone de manifiesto que la literatura no conoce fronteras; su patria es el texto y su ciudadano se llama lector. De allí la importancia del método comparativo. Valga recordar que “la literatura comparada es el estudio de la literatura más allá de las fronteras nacionales” (Vega 1998: 89). Es un absurdo hablar de la literatura nacional sin tener en cuenta el intercambio de los discursos literarios y el enriquecimiento que produce ese diálogo entre culturas diferentes. En esos momentos en que la globalización está de moda, sobre todo económica y militarmente -lo que está amenazando con desaparición progresiva de las identidades nacionales- la literatura ofrece la posibilidad de otra visión del mundo, una concepción pacífica y cosmopolita: intercambio cultural, sí, desaparición de lo particular, no. Lo nuestro cobra sentido en la medida en que el otro existe.

A lo largo de la novela de Flaubert, uno se pregunta: ¿de dónde viene ese poder de persuasión que opera el texto sobre el lector? Al cerrar el libro, uno queda inquieto, con muchas preguntas. ¿Qué es lo que hace que no solo Vargas Llosa, sino millones de lectores vean a Emma con admiración y se identifiquen con ella? Y hasta los que la desdeñan, en el fondo saben que no es un juego de niños. No se trata de juzgarla, sino de entender el enigma Emma. Por esto, es preciso retomar en forma sintética algunos rasgos característicos de Emma y plantearse esta pregunta:

Qui est-elle?
¿Quién es ella?

Es una mujer de origen burgués. A pesar de que había recibido una sólida educación en un convento, permanece impermeable a la moral religiosa. Es bella, elegante y culta, con los gustos primorosos de la gente de su clase. Es tan encantadora, tan seductora, que podría

ser el modelo deseado por tantos hombres. Además, es muy lasciva y lo hace saber, por sus labios carnosos, por gestos finos de la puntilla de su lengua, por todos los medios.

Soñadora, busca una felicidad sin límites. Posee una imaginación tenaz, poblada por el deseo de un amor platónico. Idealista, sentimental, sueña en su vida en vez de vivirla. Quiere que todo sea gracioso, agradable, perfecto. Creía poder encontrar la felicidad en el matrimonio, con un hombre que ejerce un oficio honorable. ¡Error! Pronto se ve agobiada por la monotonía de la vida, la nada de todos los días. Se siente triste e infeliz. Descubre que a veces el matrimonio es la jaula del amor.

Rebelde. Ella es rebelde. Esto se ve en el fondo de su ser y en sus acciones. No acepta algunas prácticas consideradas exclusivas del sexo débil: ¿debe la mujer ser reducida a la maternidad y las cargas domésticas? Hubiese preferido un niño en vez de una niña. No quiere crear una persona sin libertad. No es que detesta a su hija, no, no; pero resiente la condición femenina: esa cultura que hizo que el segundo sexo sea reducido al papel de suplente, a la marginalidad, al ahogo.

Atrevida, decidida, su rebelión es tal que enfrenta todos los prohibidos: el adulterio, la mentira, el robo, todo. Busca un amor que le saciaría cuerpo, corazón y alma. Con ella, el vicio se convierte en virtud.

Triste, infeliz, nada satisface su anhelo, sus deseos, lo más humanos: la satisfacción, el éxtasis, los placeres del cuerpo. Se refugia entonces en los gastos sin medida, como si buscara tramar su ruina.

Ella es una mujer difícil, ambigua, egoísta, hipócrita. Madre indigna, esposa infiel. Víctima de los demás, de sus lecturas, de ella misma. Y, sin embargo, tantos hombres la codician.

Dominante, a veces se pone histérica; la angustia la lleva hasta la exasperación neurótica: cuando las cosas no andan de su agrado, es capaz de todo. Pero es dulce, fresca y amable cuando la vida le sonríe.

Contradictoria, compleja; su sicología es todo un universo oscuro.

Trágica, habitada por el fracaso, solitaria, asfixiada por la angustia, incomprendida, suicida. No hay duda, ella es un enigma. Y es tan compleja, tan difícil de descifrar como la vida misma.

Con todo eso, ella no tiene nada de sobrenatural, nada ajeno a la naturaleza humana. El deseo profundo de la felicidad, los vicios y las virtudes, no son más que cosas mundanas. Aunque ella sea amable para algunos, repulsiva para otros, ella está quizás en cada uno de nosotros.

Bibliografía

Adam Jean-Michel y Jean-Pierre Goldenstein. 1976. "La production du sens: Les objets dans Madame Bovary". *Linguistique et discours littéraire, théorie et pratique des textes*. Paris: Ed. Librairie Larousse.

Barthes Roland. 1953-1972. "Flaubert et la phrase". En: *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*. Paris: Ed. du Seuil/Points.

1981. *L'analyse structurale du récit*. Paris: Ed. du Seuil/Points.

- Biasi Pierre-Marc de. 1995. "La Planete Flaubert". *Magazine littéraire*. No 335. Septiembre: pp. 89-90.
- Bruneau, J. 1977. "Les batailles du réel: Flaubert, l'Emerite de Croisset". En: *Histoire littéraire de la France*, T. V. 1848- 1913. Paris: Ed. Messidor, pp. 213-234.
- Burgelin, Claude. 1984. "Perec lecteur de Flaubert". En: *Flaubert, et après*. Textos recopilados por Bernard Masson. París: Ed. *Lettres Modernes*, pp.135-171.
- Claudon, Francis y Karen Haddad-Wotling. 1995. *Précis de littérature comparée, Théories et méthodes de l'approche comparatiste*. Paris: Ed. Nathan.
- Denoeu, François. 1967. *Sommets Littéraires français*. Boston: Ed. D. C. Heath and Company.
- Flaubert, Gustave. 1952. *Oeuvres complètes*, vol. I. "Chronologie de Flaubert" de Albert Thibaudet. Ed. Gallimard/Pléiade.
1972. *Madame Bovary. Moeurs de province*. Paris: Ed. Gallimard/folio.
- Genette, Gérard. 1966. "Silence de Flaubert". En: *Figures I*. Paris: Ed. du Seuil.
- Gengembre, Gérard. 1988. *Flaubert, Madame Bovary*. Paris: Ed. Magnard.
- Gothot-Mersch, C. 1994. "Flaubert". En: *Dictionnaire des littératures de lanques française*, dirigido por Jean-Pierre Beaumarchais. Paris: Ed. Bordas, pp. 878-86.
- Madelenat, D. 1994. "Littérature comparée". En: *Dictionnaire des oeuvres littéraires de la France*. Paris: Ed. Bordas, vol. K-P, pp. 1411-14.
- Mitterand Henri. 1984. "Sémiologie Flaubertienne: Le Clube de l'intelligence". En: *Flaubert, et après*. Textos recopilados por Bernard Masson. Paris: Ed. *Lettres modernes*, pp. 61-77.
- 1986 "Flaubert ou le réalisme surmenté". En: *Littérature textes et documents*, XIXe. Siècle, colección dirigida por Henri Mitterand. Paris: Ed. Nathan, pp. 425-58.
- Moussaron, Jean-Pierre. 1984. "Sur le récit flaubertien". En: *Flaubert et après*. Textos recuperados por Bernad Masson. Paris: Ed. Minard, pp. 173-192.
- Neefs Jacques. 1972. *Madame Bovary de Flaubert*. Paris: Ed. Classiques Hachette.
1995. "Lire Flaubert". En: *Maqazine Littéraire*, No 335.
- Schmeling, Manfred. 1984. *Introducción: Literatura general y comparada. Aspectos de una metodologia comparatista*. Traducción de Ignacio Torres Corredor. Barcelona: Ed. Alfa.

- Schweiger, A. 1994. "Madame Bovary. Moeurs de province". En: *Dictionnaire des oeuvres littéraires de la France*, dirigido por Jean-Pierre Beaumarchais. Paris: Ed. Bordas, pp. 1160-2.
- Thibadeau, Jean. 1972. "Lukacs, la novela histórica y Flaubert". En: *Comunicación*. N°18. Traducción de Socorro Thomas: pp. 207-244.
- Todorov, Tzvetan y Oswald Ducrot. 1972. *Dictionnaire encyclogédigue des sciences du langage*. Paris: Ed. du Seuil/points.
- Vargas Llosa, Mario. 1989. *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Ed. Seix Barral.
- Vega, María José y Neus Carbonel. 1998. *La literatura comparada: Principios y métodos*. Madrid: Ed. Gredos. (Incluye una recopilación de varios artículos y estudios de gran interés sobre la literatura comparada desde sus fundadores).
- Zola, Emile. 1999. *Le roman naturaliste. Anthologie*. Paris: Ed. Librairie Générale Française. (Sobre Flaubert, pp. 52-57).