

Pierre Bourdieu: Las reglas del arte.

Barcelona, Argentina, 1995

CENTRO DE ESTUDIOS DE HUMANIDADES

CARRERA Letras

CÁTEDRA Int. a lo Literario

CÓDIGO LE01-97

DESCRIPCIÓN

AUTOR Bourdieu P.

LIBRO Los reglas del arte

CAPÍTULOS

COPIAS: 7

MONTOS

FLAUBERT Y EL «REALISMO»

Duranty y Champfleury propugnaban una literatura de mera observación, social, popular, excluyente de cualquier erudición, y consideraban el estilo como una prioridad de segundo orden. Mejor preparados para arremeter en la cervecería des Martyrs contra Ingres y las bellas artes oficiales, con Courber, Murger y Manziar, es decir para derribar que para construir, son teóricos medios, poco cultos, que aportan en el campo intelectual dis-

1. Citado por E. Bouvier, *La Bataille réaliste*, 1544-1537, op. cit., pág. 339.

posiciones pequeñoburguesas y percibidas como tales, un espíritu de seriedad, disposiciones militantes, con frecuencia algo sectarias, antipáticas y antipáticas al desparpajo del estera. Más aún, como si no diferenciaban entre el campo político y el campo artístico (ésta es la definición misma del arte social), importan también formas de acción y de pensamiento de uso corriente en el campo político, al concebir la actividad literaria como un compromiso y una acción colectiva, basada en sesiones de reunión regulares, en consignas, en programas.

Su papel es decisivo en los inicios: en la década de 1850 ellos son los que expresan y organizan la rebeldía de la juventud, crean los lugares de discusión donde se elaboran las ideas nuevas, empujando por la idea misma de un partido de la novedad que se llamará vanguardia. Pero, como suele ocurrir en la historia de los movimientos intelectuales (cabe pensar por ejemplo en la historia reciente del movimiento feminista), el entusiasmo y el apasionamiento de los animadores y de los militantes quedan desplazados y dan paso al profesionalismo de los creadores que cuentan con los medios económicos y culturales para llevar a cabo en sus obras las utopías literarias y artísticas que sus precursores más desvalidos habían profetizado en los cafés o en los periódicos (como Duranty, que había desperdigado sus puntos de vista críticos en la prensa); los medios mismos para recuperar, con un nivel de exigencia y de realización superiores, las libertades y los valores aristocráticos del siglo XVIII.

La oposición entre el arte y el dinero, que ha acabado imponiéndose como una de las estructuras fundamentales de la visión del mundo dominante a medida que el campo literario y artístico iba afirmando su autonomía, impide a los agentes y también a los analistas (sobre todo cuando su especialidad y/o sus aficiones literarias les conducen a una visión idealizada de la condición del artista en el

1. Se ha podido demostrar, a propósito de la elección entre las diferentes «grandes escuelas», que la oposición entre el arte y el dinero, entre la cultura y la economía, constituye uno de los esquemas de percepción más fundamentales de esta matriz de preferencias que es el habitus (ver P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, París, Minuit, 1989, págs. 225 y siguientes).

siglo XVIII) percatarese de que, como dice E. Zola, «el dinero ha emancipado al escritor, el dinero ha creado las letras modernas.»¹ En términos muy parecidos a los que empleaba Baudelaire, Zola recuerda en efecto que el dinero es lo que ha liberado al escritor de la dependencia de los mecenas aristocráticos y de los poderes públicos y, en contra de los partidarios de una concepción romántica de la vocación artística, apela a una percepción realista de las posibilidades que el reino del dinero ofrece al escritor: «Hay que aceptarlo sin lamentaciones ni puerilidades, hay que reconocer la dignidad, el poder y la justicia del dinero, hay que dejarse llevar por el nuevo espíritu...»² (estas citas y estas referencias han sido extraídas del artículo de W. Asholt³ en el que se analizan las posiciones de Vigny —Prefacio de *Chatterton*, 1834—, Murger —Prefacio de *Scènes de la vie de bohème*, 1853—, Vallès —Prefacio de *L'Argent*, 1860— y Zola sobre las relaciones entre el escritor y el dinero).

Designado jefe de la escuela realista tras el éxito de *Madame Bovary*, que coincide con el declive del primer movimiento realista, Flaubert se indigna: «Todo el mundo cree que estoy prendado del realismo cuando en realidad lo aborrezco, pues es por aversión al realismo por lo que he escrito esta novela. Pero tampoco aborrezco menos el falso idealismo, que tan engañados nos tiene en los tiempos que corren.»⁴ Esta sentencia (cuyo valor matricial ya he destacado) pone de manifiesto el principio de la posición absolutamente paradójica, casi «imposible», que va a constituir Flaubert, y cuyo carácter propiamente inclasificable se manifiesta en los debates irresolubles que suscita entre aquellos que pretenden atraerlo hacia el realismo y aquellos que, más recientemente, han tratado de anexionarlo al formalismo (y al «Nouveau Roman»), y en el hecho de que se suele recurrir, para caracterizarlo, a oxímorones: Francis Sarcy le llamaba «el neoparnasiano de la prosa», y un historiador refiriéndose a él recurre

1. E. Zola, *Oeuvres complètes*, Paris, Bernouard, 1927-1939, t. XLI, pág. 153.

2. *Ibid.*, pág. 157.

3. W. Asholt, «La cuestión de *L'Argent*. Algunas observaciones a propósito del primer texto literario de Vallès», *Revue d'études valaisiennes*, n.º 1, 1984, págs. 5-15.

4. G. Flaubert, Carta a Edma Roger des Genettes, *Corr.*, 30 de octubre de 1856, P., t. II, págs. 643-644.

al «realismo del arte por el arte.»¹ Para lo cual tendrá que sumar los logros de los realistas, hoy en día totalmente olvidados (salvo los de Courbet, que, *mutatis mutandis*, es un poco para Manet lo que Champfleury fue para Flaubert), y los de aquellos a los que todo los oponente, empezando por su posición y su visión sociales, Gautier (el autor del prefacio de *Mademoiselle de Maupin*, y el «maestro impecable» de la forma pura), Baudelaire o incluso los parnasianos, por no hablar de los románticos, como Chateaubriand, o de todos los grandes antepasados, ignorados o delezados por los aficionados a la novedad a cualquier precio, los Boileau, La Fontaine, o Buffon, al que lee con frecuencia, inscribiendo así su obra en la historia de la literatura en vez de limitarse a «colocarse» en las letras contemporáneas —como hacen los que se someten al afán de hacerse un sitio en referencia a un público concreto—, y contribuyendo con ello a la autonomización del campo.

Flaubert, como sabemos, afirmaba haber escrito *Madame Bovary* «por aversión al realismo». Y, de hecho, la prédica, la demostración y la declamación, y todas las disposiciones pequeño-burguesas que se expresan en ella, es aquello de lo que Flaubert pretende huir con esta impassibilidad absoluta, que tanto sorprende a los estudiosos, tanto progresistas como conservadores, empezando por Champfleury y Duranty: «No hay emoción, ni sentimiento, ni vida en esta novela, sino una gran fuerza de aritmética que ha computado y reunido todos los ademanes, pasos o accidentes geográficos que darse puedan en unos personajes, unos acontecimientos y unos países determinados. Este libro es una aplicación literaria del cálculo de probabilidades.»²

El espacio de las tomas de posición que reconstituye el análisis no se presenta como tal ante la conciencia del escritor, cosa que obligarla a interpretar sus elecciones como estrategias conscientes de diferenciación. Emerge de tarde en tarde, y fragmentariamente, en particular en los momentos de duda sobre la realidad de la diferencia que el creador pretende afirmar, en su obra

1. G. Michaut, *Pages de critique d'histoire littéraire*, 1910, pág. 117, citado por P. Marinio, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, op. cit., págs. 156-157.

2. E. Duranty, *Le Réalisme*, n.º 5, 15 de marzo de 1857, pág. 79, citado por R. Descharmes y R. Dumesnil, *Autour de Flaubert*, Paris, Mercure de France, 1912.

parecer, definía la lógica propia del teatro:¹ como se ve perfectamente en *Le Candidat*, una sátira de los usos y costumbres polítics escrita en dos meses en la que arremete contra todos los partidos, orleanistas, partidarios del conde de Chambord, tanto reaccionarios de todas las tendencias como republicanos, optó por «la brocha gorda», por los trazos gruesos, por mostrar a personajes rígidos, rayanos en la caricatura, por multiplicar, en los apertures, las aclaraciones sobre una acción ya de por sí demasiado explícita, por caer en la demostración esquemática. Resumiendo, en cuanto acepta competir con los autores de éxito, en vez de apropiarse del proyecto de aquéllos redefiniéndolo en su contra, es decir contra las facilidades que se conceden, Flaubert deja de hacer de Flaubert.

«SABER ESCRIBIR LO MEDIOCRE»

«Saber escribir lo mediocre»: esta fórmula en forma de oxímoron concentra y condensa todo su programa estético. Da una idea justa de la situación casi insostenible en la que se encuentra cuando trata de conciliar los opuestos, es decir exigencias y experiencias habitualmente asociadas a regiones opuestas del espacio social y del campo literario, por lo tanto sociológicamente inconciliables. Y, de hecho, va a imponer en las formas menores y triviales de un género literario considerado inferior —es decir en los temas tratados comúnmente por los realistas, como atestigua la coincidencia con *Les Bourgeois de Molinchart* de Champfleury— las exigencias más altas que se hayan afirmado jamás en el género noble por excelencia, como la distancia descriptiva y el

1. «Estaba convencido de poseer el don de la bufonada de más grueso calibre y se jactaba de conseguir que reventaran de la risa los cinturones de las panzas de los bobos haciendo chocarceñas del Pont-Neuf. Su obra maestra era en su opinión la payasada furibunda llamada "el paso del zecador", que le había enseñado a Gautier y que bailaban juntos en Neuilly haciendo contorsiones de derviche giróvago. "¡Esto es teatro!", exclamaba derrumbándose, empapado, en los sofás. "¡y del de verdad!"» (E. Bergère, *Souvenirs d'un enfant de Paris*, op. cit., pág. 132).

2. G. Flaubert, Carta a Louise Coler, 12 de septiembre de 1853, *Corr.*, P., t. II, pág. 429. Este tema se repite de forma casi obsesiva durante todo el tiempo que dura la redacción de *Madame Bovary*.

culto a la forma que Théophile Gautier y después de él los parnasianos, impusieron en poesía contra la efusión sentimental y las facilidades estilísticas del romanticismo.

Esta proeza, que el análisis pone de manifiesto, no es voluntaria como tal. Flaubert no opone Gautier a Champfleury, o, a la inversa, no trata de conciliar los opuestos o de combatir los excesos de uno mediante los excesos del otro. Se opone a uno y a otro, y se construye tanto contra Gautier y el Arte puro como contra el realismo. Próximo, en este caso también, a Baudelaire y a Manet, siente tanta antipatía hacia el falso materialismo de un realismo que pretende imitar lo real y que ignora su auténtica materia, es decir el lenguaje que una escritura digna de este nombre trata como material sonoro (el «gueuloir»¹ portador del sentido, como hacia el idealismo corrupto gratuito del arte burgués: «El Arte no ha de ser un juguete; pese a que soy partidario también acérrimo de la doctrina del arte por el arte, entendida a mi manera (por supuesto).»²

Flaubert pone en tela de juicio los fundamentos mismos de la forma de pensar vigente, es decir los principios de visión y de división comunes que, en cada momento, fundamentan el consenso sobre el sentido del mundo, poesía contra prosa, lo poético contra lo prosaico, lirismo contra vulgaridad, concepción contra ejecución, idea contra escritura, tema contra factura, etc.; revoca los límites y las incompatibilidades que fundamentan el orden perceptivo y comunicativo sobre el interdicto del sacrilegio que es la mezcla de los géneros o la confusión de los órdenes, la prosa aplicada a lo poético y sobre todo la poesía aplicada a lo prosaico. En este sentido, cabe dar la razón a los primeros críticos de *Madame Bovary*, que consideraron esta obra (como hicieron los críticos de Manet acusando al pintor de la Olimpia de ser el representante de «la democracia en el arte»)³ la primera expe-

1. De gueuler, «decir a voz en grito»; el propio Flaubert nos habla de su preocupación por encontrar la palabra sonora y de la prueba a la que sometió sus frases leyendo en voz alta lo que había escrito antes de dar por buena la redacción. (*M. del T.*)

2. G. Flaubert, Carta al conde René de Maricourt, agosto-septiembre de 1865, *Corr.*, C., t. V, pág. 179.

3. De este modo, en *La Revue des Deux Mondes* de junio 1874, Duvergier de Hauranne trata a Manet y a sus semejantes de peligro político: «Aquí estamos llegando a lo que podríamos llamar la democracia del arte. Esta democracia protesta contra las ba-

misma, y al margen de cualquier búsqueda intencionada de la originalidad. «Tengo miedo de caer en algo a lo Paul de Kock o de hacer una especie de Balzac chateaubrianizado.» «Lo que estoy escribiendo ahora corre el peligro de ser algo a lo Paul de Kock si no le doy una forma profundamente literaria. ¿Pero cómo hacer diálogos triviales que estén bien escritos?» Y la lucha permanente en dos frentes que está implícita en un proyecto basado en un doble rechazo encierra el peligro de debatirse sin cesar entre Caribdis y Escila: «Paso alternativamente del énfasis más extravagante a la banalidad más académica. Eso huele sucesivamente a Pétrus Borel y a Jacques Delille.» Pero la amenaza para la identidad del artista en ningún momento es tan grande como cuando se presenta bajo la forma de una coincidencia con un autor que ocupa en el campo una posición muy próxima en apariencia. Es lo que ocurre cuando Bouilhet llama la atención de Flaubert sobre *Les Bourgeois de Molinchart*, novela de Champfleury que se publicaba como folletín en *La Presse* y cuyo tema, un adulterio provinciano, está muy próximo al de *Madame Bovary*.¹ De hecho, Flaubert aprovecha sin duda esta circunstancia como una ocasión de afirmar su diferencia: «He hecho *Madame Bovary* para fastidiar a Champfleury. He querido mostrar que las tristezas burguesas y los sentimientos mediocres pueden tolerar la belleza del lenguaje.»²

Mejor aún, inventa en la práctica, con la labor mediante la cual se crea a sí mismo como «creador», el verdadero principio de esta diferencia: una relación singular, que constituye la tonalidad flaubertiana, entre el refinamiento de la escritura y la banalidad extrema del tema, que ocasionalmente comparte con los realistas o con los románticos o incluso con los autores de comedia.

1. G. Flaubert, Carta a Louise Colet, 20 de septiembre de 1851, *Corr.*, P., t. II, pág. 5.

2. G. Flaubert, Carta a Louise Colet, 13 de septiembre de 1852, *Corr.*, P., t. II, pág. 136.

3. G. Flaubert, Carta a Ernest Feytaud, finales de noviembre-principios de diciembre de 1857, *Corr.*, P., t. II, pág. 782.

4. G. Flaubert, Cartas a Louis Bouilhet, 2 y 10 de agosto de 1854, *Corr.*, P., t. II, págs. 363-364.

5. Cita por A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, op. cit., pág. 68.

ligera,¹ una especie de disonancia, a través de la cual se recuerda a cada instante la distancia irónica, paródica a veces, del escritor con lo que escribe, o con otras maneras de escribir, como, en este caso, el sentimentalismo insípido de las novelas de Champfleury o de los relatos de Duranty. Zola percibió perfectamente esta tensión, y la excelencia aristocrática que la sustenta y que no excluye un poder de negación que nada tiene que envidiar al de los realistas: «Sí, dicha está la palabra clave: Flaubert era un burgués, y el más digno, el más escrupuloso, el más formal que verse pudiera. Él mismo lo decía a menudo, orgulloso de la consideración de la que gozaba, de su vida entera organizada en torno al trabajo, cosa que no le impedía pasar a cuchillo a los burgueses, fulminarlos a la menor ocasión, con sus arrebatos líricos [...]. Afortunadamente, junto al estilista impecable, al retórico frenético de perfección, en Flaubert hay un filósofo. Es el más grande negador que haya existido jamás en nuestra literatura. Profesa el verdadero nihilismo —una palabra en ismo que le habría sacado de sus casillas—, no escribió una sola página en la que no hubiera ahondado en nuestra nada.»²

Cabe, como paréntesis, considerar como una prueba a contrario de la virtud creadora de esta tensión la debilidad extrema de las obras teatrales de Flaubert, en las que precisamente ésta se pierde. El que Flaubert, autor de varias obras dramáticas que cosecharon todos fracasos sonados, naufragara lamentablemente en el teatro, se debe sin duda a que el desprecio que profesaba hacia los Ponsard, Augier, Sardou, Dumas hijo y otros sainetistas de éxito, capaces, y aún gracias, en su opinión, de esbozar burdos fantoches, y que le inducía a formarse del teatro una idea demasiado simplista, le llevó a caer excesivamente en lo que, según su

1. Por no tomar más que un ejemplo, Eugène Scribe, que cosechó enormes éxitos en el teatro de comedia ligera desde principios de la década de 1830 hasta el Segundo Imperio, presenta, en *Bertrand et Raton*, escrita en 1833, y en *La Camaraderie*, escrita en 1837, situaciones (por ejemplo, los debates y las rivalidades en el seno de un cenáculo político y literario en la segunda) y observaciones (las palabras desencantadas del conde de Rantau a propósito de las revoluciones en la primera) en las que se puede reconocer la forma en bruto de determinados temas flaubertianos (ver B. Frogée y S. Hans, «La Comédie-Française en el siglo XIX: un repertorio literario y político», *Revue d'histoire du théâtre*, vol. XXXVI, n.º 3, 1984, págs. 260-275).

2. É. Zola, *Les Romanciers naturalistes*, París, Fasquelle, 1923, págs. 184-196.

sión de la democracia en las letras (a condición de no establecer el vínculo, cosa que sin duda ellos hacían, entre la democracia y los demócratas en política y la «democracia» o los «demócratas» en el campo literario). Pero no se rompe impunemente con el «conformismo lógico» ni con el «conformismo moral» que fundamentan el orden social y el orden mental. Y es comprensible que tal empresa constantemente resulte para sí misma una especie de locura: «Pretender dar a la prosa el ritmo del verso (dejándola prosa y muy prosa) y escribir la vida corriente como se escribe la historia o la epopeya (sin desnaturalizar el tema) tal vez sea un absurdo. Eso es lo que me pregunto a veces. ¡Pero también podría ser una tentativa importante y muy original!»

Pretender, como dice también, «fundir el lirismo y lo vulgar», es enfrentarse a la prueba insostenible y turbadora de aquellos a quienes incumbe la tarea de llevar a cabo la colisión de los opuestos. De hecho, mientras escribe *Madame Bovary*, expresa sin cesar su sufrimiento, que a veces se convierte en desesperación: se compara con un payaso ejecutando una proeza, y constricto a «una gimnasia desahogada»; reprocha a la materia «fétida», «crápulosa», que le impida «gueular», «vocar» sobre temas líricos y espera impaciente el momento de poder volver a emborracharse de belleza estilística. Pero sobre todo repite una y otra vez que no sabe, a decir verdad, lo que está haciendo, ni cuál será el fruto del esfuerzo contra natura, contra su propia naturaleza en cualquier caso, que se está imponiendo a sí mismo. «No tengo ni idea del libro que saldrá; pero respondo de que se escribirá.» La única seguridad, ante lo impensable, es la sensación de proeza que implica la experiencia de la inmensidad del esfuerzo, a la medida de la extraordinaria dificultad de la empresa: «Habré hecho realidad escrita, cosa nada frecuente.» «Realidad escrita» para cualquier mente estructurada según los principios de la vi-

nalidades burguesas y contra las fantasías corrompidas del lujo burgués; pero las más de las veces tan sólo sabe imitar esas banalidades, y a menudo es tan enfermiza como el arte que pretende reformar: Su pretensión consiste en idealizar la trivialidad mediante el exceso de la propia trivialidad y escapar de la banalidad mediante la propia afectación del tópico» (citado por J. Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, París, A. Colin, 1959, págs. 73-74).

1. G. Flaubert, Carta a Louise Colet, 27 de marzo de 1853, *Corr.*, P. t. II, pág. 287.

sión y de la división que comparten todos aquellos que se meten, entre 1840 y 1860, en la gran batalla del «realismo», la expresión es, a todas luces, un oxímoron. Decir, como hace Flaubert, de un libro, o sea de un escrito, que «está escrito», no es en absoluto una tautología. Es afirmar más o menos lo que dice Sainte-Beuve cuando, a propósito de *Madame Bovary*, declara: «Una cualidad valiosa distingue a M. Gustave Flaubert de los demás observadores más o menos exactos que, en la actualidad, presumen de reflejar en conciencia la realidad, y que a veces lo consiguen; tiene estilo.»

Tal es pues la singularidad de Flaubert, si nos atenemos a la opinión de Sainte-Beuve: produce unos escritos considerados «realistas» (sin duda por su temática) que contradicen la definición tácita del «realismo» debido a que están bien escritos, que tienen «estilo». Cosa que, ahora sin duda resulta más perceptible, no es ni con mucho tan evidente. El programa proclamado en la fórmula «saber escribir lo mediocre» se manifiesta aquí en su verdad: se trata, nada menos, de escribir la realidad (y no de describirla, de imitarla, sino de dejarla en cierto modo que se produzca a sí misma, representación natural de la naturaleza); es decir de hacer aquello que define propiamente la literatura, pero a propósito de la realidad más banalmente real, la más corriente y moliente que, por oposición a lo ideal, no está hecha para ser escrita.

El cuestionamiento de las formas de pensamiento vigentes que efectúa la revolución simbólica y la originalidad absoluta de lo que engendra tienen como contrapartida la soledad absolu-

1. Citado en B. Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*. Nueva York, Londres, Oxford University Press, 1937, pág. 163. Un análisis de los argumentos, recopilados minuciosamente por el autor, que utilizan adversarios y partidarios del realismo muestra que la discusión y la discrepancia sólo son posibles porque los adversarios están típicamente de acuerdo sobre un conjunto de supuestos comunes, tales como la oposición entre lo real y lo poético, la copia, la imitación o la reproducción y el estilo, el afán por la elegancia, la elección, etc.

2. Las novelas industriales que hoy en día llamamos *best-sellers* parecen obedecer (habría que comprobar esta hipótesis) a una lógica estrictamente inversa del propósito flaubertiano: describir con mediocridad lo extraordinario (en su definición más corriente), evocar situaciones y personajes fuera de lo común, pero según la lógica del sentido común, y con el lenguaje más cotidiano, apropiado para dar una visión que resulte familiar.

ta que implica la transgresión de los límites de lo pensable. Este pensamiento que así se ha convertido en su propia medida no puede esperar en efecto que mentes estructuradas según esas mismas categorías que cuestiona puedan pensar este impensable. De hecho, llama la atención que las valoraciones de la crítica, al aplicar a las obras los principios de división en los que éstas fallan, deshagan la combinación inconcebible de los opuestos, reduciéndola a uno u otro de los términos opuestos. Así, un crítico de *Madame Bovary*, fiándose de las asociaciones corrientes, infiere de la vulgaridad de los objetos la vulgaridad del estilo: «Estilo Champfleury (con eso está todo dicho), corriente a rabiar, trivial, sin fuerza ni amplitud, sin gracia ni finca. ¿Por qué no iba a atreverme a señalar el defecto más sobresaliente de una escuela que por lo demás no carece de cualidades? La escuela Champfleury, a la que se nota perfectamente que M. Flaubert pertenece, considera que el estilo es demasiado poca cosa para ella; lo pasa por alto, lo desprecia, todas las burlas son pocas para los autores que escriben bien. Escribir bien. ¿Para qué? ¡Me basta con que me entiendan! Pero no a todo el mundo le basta. Aunque Balzac escribiera mal a veces, siempre tenía estilo. Eso es lo que los champfleuristas no se atreven a reconocer.»

Están pues los que privilegiando el contenido, asocian *Madame Bovary* a *Les Bourgeois de Molinchari* de Champfleury, a *Les Amours vulgaires de Vilmorel* o a *La Bête humaine*, sátira de la vida burguesa de Jules Noriac —otras tantas referencias que debían de llegarle a Flaubert a lo más hondo del alma...—, o los que, como Pontmartin, hablan de las novelas de Flaubert y de Edmond About en el mismo artículo, titulado «La novela burguesa y la novela democrata», o los que, como Cuvillier-Fleury, en *Les Débats* del 26 de marzo de 1857, meten a Flaubert y a Dumas hijo en el mismo saco. («Observe», escribe Flaubert, «que hacen como si me confundieran con el joven Alex. Mi *Bovary* es ahora una *Dama de las Camelias*. ¡Tomab!»)

Pero también están, en menor número, los que, más atentos

1. A. Claveau, *Courier franco-italien*, 7 de mayo de 1857, citado en G. Flaubert, *Corr.*, P., t. II, pág. 1372.

al tono y al estilo, sitúan a Flaubert en el linaje de los poetas formalistas. Mientras Champfleury lamenta el abuso de las descripciones y Duranty la falta de «sentimiento, de emoción, de vida», Jean Rousseau, en *Le Figaro* del 27 de junio de 1858, considera a Gautier el inspirador directo del estilo descriptivo de Flaubert. Y Charles Monselet, transfuga del grupo de los realistas convertido en una de las encarnaciones del espíritu de la comedia ligera, escenifica, en una sátira titulada *Le Vaudeville du crocodile*, a un Flaubert y a un Gautier que se declaran partidarios de suprimir a la humanidad en beneficio de la descripción: «En un vodevil egipcio», dice Gautier, «no debe haber hombres ni mujeres; el ser humano estropea el paisaje, corta desagradablemente las líneas, altera la suavidad de los horizontes. El hombre está de más en la naturaleza.» «¡Pardiez!», dice Flaubert.»

No resulta nada sorprendente que Baudelaire sea el único que se sustraiga a esta visión dividida, y que restituya en la recepción la experiencia de la tensión de la que surge la proeza que consiste en extraer lo universal del «dato más banal, más prostituido, el organillo más desvencijado, el adulterio»: «un estilo brioso, pintoresco, sutil, excepcional, sobre una trama argumental banal», «los sentimientos más ardientes y exaltados en la aventura más trivial».

La radical originalidad de Flaubert, y lo que confiere a su obra un valor incomparable, radica en la relación que entabla, por lo menos negativamente, con la totalidad del universo literario en el que está inscrito y cuyas contradicciones, dificultades y problemas asume en su totalidad. De ello se desprende que tan sólo se tiene alguna posibilidad de volver a captar realmente la singularidad de su proyecto creador y de dar cumplida cuenta de él a condición de proceder exactamente a la inversa de aquellos que se limitan a cantar las alabanzas de lo Único. Historizándolo completamente es como cabe comprender completamente cómo se libera de la historicidad estricta de los destinos menos heroicos. La originalidad de su empresa sólo se desprende de verdad cuando, en vez de convertirla en una anticipación inspirada aunque inacabada de tal o cual posición en el campo actual (como el

1. A. Aibalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, op. cit., pág. 43.

Nouveau Roman, en nombre de la famosa frase, mal leída, a propósito del «libro sobre nada»), se la reinserta en el espacio histórico constituido dentro del cual se construyó; cuando, dicho de otro modo, adoptando el punto de vista de un Flaubert que todavía no era Flaubert, se intenta descubrir qué es lo que el joven Flaubert quiso y debió de hacer en un mundo artístico que todavía no había sido transformado por lo que él llevó a cabo como aquel al que nos referimos tícitamente al tratarlo de «precursor». Este mundo familiar, en efecto, nos impide comprender, entre otras cosas, el esfuerzo extraordinario que tuvo que efectuar, las resistencias inauditas que tuvo que superar, y dentro de sí mismo en primer lugar, para producir e imponer lo que, hoy en día, gracias a él en gran parte nos parece tan fácil.

En realidad, no hay sin duda en el campo ningún posible pertinente al que no se refiera práctica, y a veces explícitamente. Para empezar aquellos que ya han sido evocados, como el romanticismo insulso del teatro burgués, o de la «novela honesta», como decía Baudelaire, o el realismo de Champfleury o incluso de Vermorel habría adoptado, según Luc Badesco, la posición contraria a la del autor de *Les Amours vulgaires*, de sus retratos de Tricochet y de Gaston en particular; a lo que hay que sumar todos aquellos que reivindica explícitamente: Gautier por descontado, el *Quinet* del *Ahasverus*, que se sabe de carrerilla, y todos los poetas en los que, como en Boileau, al que lee y relce sin cesar, encuentra antidotos contra la lengua insulsa de *Gracilla*, los tópicos de *Jocelyn* y los arrebatos sentimentales de Musset, al que reprocha no haber nunca cantado más que sus propias pasiones, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam con el que comulga en el culto al estilo, la pasión por la antigüedad y el amor por el disparate y la broma, Heredia, cuyo prefacio a la traducción del *Journal de Bernal-Diaz* admira. Sin olvidar a Leconte de Lisle, que a pesar de su desprecio hacia la novela expresaba su admiración por *Salammô* y *Los tres cuentos*, y que, en la década de 1850, había formulado en diversos prefacios una estética basada, como la suya, en la condena del sentimentalismo romántico y de la poesía de propaganda social, y con el que comparte el afán de

1. L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, op. cit., pág. 204, nota 74.

impasibilidad, el culto del ritmo y de la exactitud plástica y también el amor por la erudición.

En aquellos tiempos en los que los filólogos, Burnouf en particular, con su *Introduction à l'histoire du bouddhisme*, y más aún los historiadores, especialmente Michelet, cuya *Histoire romaine* fue una de sus grandes admiraciones de juventud, fascinan a los escritores, y muy particularmente a sus amigos Théophile Gautier y Louis Bouilhet, cuyo primer libro, *Melaenis*, publicado en 1851, es un cuento arqueológico, Flaubert se impone una inmensa labor de investigación, en especial en la preparación de *Salammô*. Sus contemporáneos le consideran una especie de poeta sabio (Berlioz, que le escribe «poeta sabio», le consulta sobre el vestuario de *Les Troyens à Carthage*, y su amigo Alfred Nion lamenta que su modestia le haya impedido acompañar el texto de *Salammô* de notas eruditas).¹

Pero los tiempos también están pendientes de los Geoffroy Saint-Hilaire, Lamarck, Darwin, Cuvier, de las teorías sobre el origen de las especies y de la evolución; Flaubert, que, como los parnasianos, se propone superar también el tradicional enfrentamiento entre el arte y la ciencia, toma prestados de las ciencias naturales e históricas no sólo conocimientos eruditos, sino también la manera de pensar que las caracteriza y la filosofía que se desprende de ellas, determinismo, relativismo, historicismo. Encuentra entre otras cosas la legitimación de su aversión por las prédicas del arte social y de su inclinación por la fría neutralidad de la mirada científica: «Lo hermoso de las ciencias naturales: no tratan de probar nada. Por lo tanto, ¡cuánta amplitud en los hechos y qué inmensidad para el pensamiento! ¡Hay que tratar a los hombres como a mastodontes o como a cocodrilos!» O también: «tratar el alma humana con la imparcialidad que se utiliza en las

1. A. Albalat, *Gustave Flaubert et ses Amis*, op. cit.; L. Badesco, *La Génération poétique de 1860*, op. cit. Resulta evidente que la historia ocupa un lugar, y de primerísima fila, en el campo literario: sus esfuerzos por hacerse más «verídica» y más «imparcial», como se decía entonces, tampoco excluyen el deseo de hacerse además más «literaria». Las valoraciones que merecen los diferentes historiadores, Thiery, Mignet o Michelet, siempre tienen en cuenta el estilo, y Michelet goza de la consideración de «mago del estilo».

ciencias físicas». Lo que Flaubert aprendió de la escuela de los biólogos, particularmente de Geoffroy Saint-Hilaire, «ese gran hombre que probó la legitimidad de los monstruos», le lleva muy cerca del lema durkheimiano, «hay que tratar los hechos sociales como si fueran cosas», que pone en práctica con mucho rigor en *La educación sentimental*.

Tenemos la sensación de que Flaubert en su totalidad está bien presente en todo eso, en ese mundo de relaciones que habría que ir explorando una por una, en su doble dimensión, artística y social, y que no obstante permanece irreduciblemente más allá: aunque sólo sea porque la integración activa que lleva a cabo implica una superación. Al situarse como en el lugar geométrico de todas las perspectivas, que también es el punto de mayor tensión, se pone en cierto modo en situación de llevar a su más alta intensidad el conjunto de las cuestiones que están planteadas en el campo, de utilizar plenamente todos los recursos inscritos en el espacio de los posibles que, como una lengua o un instrumento de música, están a disposición de cada uno de los escritores como mundo infinito de combinaciones posibles contenidas en estado potencial en un sistema finito de imposiciones.

.....al revisado y aprobado por el docente.....
..... Quien firma en conformidad con el estado del
original.