

Flaubert en *Madame Bovary*, un acercamiento antropológico al autor en su obra

Lucía Rojas de Perdomo*

Resumen: Una proposición antropológica indica que el autor de una obra artística como ser humano, suele aparecer en forma consciente o inconsciente en sus obras. En *Madame Bovary*, obra clásica de Gustave Flaubert, el autor y su núcleo familiar no sólo aparecen en la narrativa, sino que son los protagonistas de la famosa novela, a pesar de que el escritor en su momento sostuvo lo contrario. Esto es lo que la presente investigación, desde la perspectiva antropológica, busca demostrar mediante la metodología de la observación, el análisis y la reflexión sobre la novela y cartas del autor a sus allegados. Por otra parte, la investigación también pretende darle el valor merecido al destacado escritor a quien, en forma gratuita, se le han adjudicado hechos contrarios a su sentir y calidad humana.

Palabras clave: Madame Bovary, Gustave Flaubert, melancolía, fracaso emocional, infidelidad, suicidio.

Abstract: There is an anthropological proposition that suggests the author of a creative work, as a human being, usually appears in his composition, whether consciously or unconsciously. In *Madame Bovary*, Gustave Flaubert's classic tale, the author and his family not only appear in the narrative, but also are the central characters of the novel, even though the author denied it at the time. This is precisely what the present study attempts to demonstrate, from an anthropological perspective, through observation, analysis and reflection based on the novel and on the many letters written by Flaubert to friends and associates. The study also attempts to give Flaubert his due, considering what has been attributed to him without reason and contrary to his way of thinking and his human qualities.

Key words: Madame Bovary, Gustave Flaubert, melancholy, nervous breakdown, infidelity, suicide.

Résumé: Une proposition anthropologique indique que l'auteur d'une œuvre artistique, en tant qu'être humain, apparaît souvent de manière consciente ou inconsciente dans ses œuvres. Dans *Madame Bovary*, l'œuvre classique de Gustave Flaubert, l'auteur et son cercle familial apparaissent non seulement dans la narration, mais ils sont également les protagonistes du fameux roman malgré le fait que, à son époque, l'auteur ait soutenu le contraire, et c'est ce que tente de démontrer la présente recherche depuis la perspective anthropologique, grâce à la méthodologie de l'observation, à l'analyse et à la réflexion sur le roman, sur les nombreuses lettres que l'auteur – ce qui est un fait singulier et qui représente une source de renseignements précieuse et de première main – écrivait à des amis et à des proches, en donnant des détails sur ses sentiments et sur le processus de création du roman. Par ailleurs, cette recherche prétend également mettre en valeur cet important écrivain qui a été accusé, sans aucune raison, de faits contraires à ses sentiments et à sa qualité humaine ainsi que l'indique l'épigraphe du début.

Mots-clés: Madame Bovary, Gustave Flaubert, mélancolie, échec émotionnel, infidélité, suicide.

* Antropóloga con especialización en Arqueología. Realizó estudios de doctorado en Filosofía y Letras con especialización en Historia. (perdomoroxas@yahoo.com).

Recibido: 2008 - 11 - 16
Aprobado: 2009 - 05 - 19

Yo nací con un montón de vicios que no han puesto la nariz en la ventana. Yo amo el vino, no bebo. Soy jugador, y jamás he tocado una carta. El desorden es mi placer, y vivo como un monje. Soy místico, y en el fondo no creo en nada.

Gustave Flaubert (1821-1880)¹

Introducción

Escribir sobre Flaubert y su gran obra *Madame Bovary*, a propósito de haber cumplido 150 años de publicada en el 2007, es tarea fascinante pero en ninguna forma fácil por el enorme compromiso que implica producir algo diferente a la numerosa bibliografía que existe sobre el tema, si bien, tampoco abundan textos que, desde la perspectiva antropológica, aporten una visión diferente del gran hombre y su obra. Es de sobra conocido que el arte es inherente a la cultura humana y que la literatura y la poesía forman parte de las Artes desde la antigüedad, por lo tanto, el arte, en su multidimensionalidad, es uno de los atributos fundamentales de la condición de *homo sapiens*, el único ser con capacidad de producirlo, entenderlo y disfrutarlo². Por otra parte, en el siglo XXI es una opinión científica extendida que todas las obras del ser humano están inscritas, en primer grado, en su patrimonio genético heredado de sus padres y ascendientes y, en segundo grado, están forjadas por la poderosa influencia del medio ambiente familiar, el estatus social y la cultura en la que se está inserto vía padres-estudios³. Sartre en su obra monumental sobre Flaubert, *El idiota de la familia* (1975), apunta desde lo filosófico:

“Un hombre nunca es un individuo, es un universal singular, universal por la universalidad singular de la historia humana, y singular por la singularidad universal de sus proyectos, por lo cual requiere su estudio simultáneo desde los extremos”⁴. Fue así como, en las obras seleccionadas para el estudio de Flaubert, se investigaron con lupa tales aspectos para establecer cómo operaron en el autor y en su obra literaria más conocida, *Madame Bovary*.

En razón de la permanencia y consagración de *Madame Bovary*, lograda por su singularidad, a la vez que universalidad, no pocos autores –cada uno desde su perspectiva profesional–, desean penetrar más allá de su literatura con el fin de estudiar el entramado genético, psicológico, familiar y cultural que influyó en el *ser humano-artista-Flaubert*, para intentar comprenderlo en su dimensión real.

En la presente investigación, tales aspectos –extractados, analizados, sintetizados y reelaborados– tienen el objetivo de acercar al lector a la obra en mención de su calidad artística, de su crítica a la sociedad de la época, del ejemplo de talento, y también por una necesidad legítima de ensoñación y recreación del ser humano⁵, que en últimas es lo que buscan las personas corrientes en los artistas, personas dotadas de un don superior; por ello, se paga por leerlas, verlas actuar, cantar, o admirarlas en museos o galerías de arte, según la respectiva expresión artística, y es cuando surgen los espontáneos “bravos”, las palmas y las flores. El asunto se complica cuando el *talento-arte-recreación* no está a la altura de las expectativas generadas, y es cuando la crítica no se hace esperar, la sil-

1 G. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, Madrid, Alianza, 2005, Apéndice. (Carta a Louise Colet, mayo de 1852).

2 Cfr. H. Gardner, *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 140, 223, 234; L. Rojas de Perdomo, “A la búsqueda del directivo integral”, en *INALDE*, n. 15, noviembre-diciembre, Bogotá, Universidad de La Sabana, 2005, pp. 80 y ss.

3 Cfr. D. Papalia et al., *Desarrollo Humano*, Bogotá, Mc-Graw Hill Interamericana, 2003, pp. 33 y ss.

4 J-P Sartre, *El idiota de la familia. Gustave Flaubert de 1821 a 1857*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975, T. I, p.1.

5 Cfr. L. Rojas de Perdomo, “Arte y Antropología”, Diplomado, *Arte, Cerebro y Creatividad*, Catálogo. Bogotá, Universidad de La Sabana, Instituto de Humanidades. 2006, pp. 2 y ss.

batina y los tomates tampoco. Sin duda, lo último no es el caso de Flaubert, con una obra sesquicentenaria que indica su reconocimiento universal, a pesar del tropiezo y demanda jurídica que tuvo que enfrentar con su primera publicación por entregas en la *Revue de Paris*, en 1857, para salir al final indemne y fortalecido. Los cargos de inmoralidad y ofensa a los buenos principios y a la religión fueron desbaratados por su hábil abogado defensor, el Maître Sénard, quien argumentó que *Madame Bovary*, en vez de ser un panegírico a las malas costumbres, era en realidad una *crítica artística* a una costumbre instalada en la sociedad francesa en todos los niveles sociales y sobre la cual había que reflexionar con urgencia para remediarla, terminando la defensa con esta contundente y brillante frase: “Le debéis no sólo la absolución, sino disculpas”⁶.

Es indispensable, para una mayor claridad sobre este tropiezo inicial de la novela, citar un hecho poco conocido, de gran importancia, sacado de la correspondencia de Flaubert a su hermano Achille. En carta fechada el 1 de enero de 1857, el escritor menciona que las contravenciones imputadas constituían sólo un pretexto para encubrir un asunto político de mayor trascendencia. En efecto, en el régimen clerical y burgués del Segundo Imperio Francés (1852-1870), sin duda pesaba más lo político que las consideraciones morales, y lo que necesitaban era encontrar un motivo para sancionar a la *Revue de Paris* por ser opositora del gobierno:

(...) Mi asunto es un asunto político, porque quieren a todo trance exterminar a la *Revue de Paris*, que molesta al poder; ha tenido ya dos advertencias, y es muy hábil suprimirla en su tercer delito por atentado a la religión, pues lo que me reprochan sobre todo es una extremaunción copiada del Ritual de París. Pero esos buenos de magistrados son tan burros que ignoran completamente esa religión de la que son defensores; mi juez de instrucción, monsieur Treilhard es un judío ¡y es él quien me persigue! Todo esto es de un grotesco sublime⁷.

6 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., p. 519. (Carta de Flaubert a su hermano Achille, 31 de enero de 1857).

7 Cfr. *Ibidem*, p. 511

Carta que explica el origen del anatema de inmoralidad y erotismo que injustamente, hasta la fecha, continúan explotando algunos editores en los títulos de los libros que se refieren al gran escritor, que por igual pretende aclarar el presente estudio⁸. El escritor tuvo que continuar defendiéndose de tales cargos en otros contextos, según una carta a Louis Bonenfant:

Yo por mi parte encuentro que soy muy moral y merezco el premio *Montyon*, pues de mi novela se desprende una enseñanza clara, ‘Y si la madre no puede permitir que su hija la lea’ estoy seguro que el marido no haría mal en permitirle esta lectura a la esposa... por lo demás te diré que todo esto me es por completo indiferente... creo haber puesto en la pintura de las costumbres burguesas y en la presentación de un carácter de mujer naturalmente corrompido, toda la literatura y todas las conveniencias posibles, una vez dado el sujeto, naturalmente⁹.

Y en carta a Frederic Baudry anotó: “¿Qué se puede escribir que sea menos inofensivo que esta novela?... ¿Qué hacer, buscar rodeos, mentir?”¹⁰.

Se tratará entonces de demostrar mediante el método de las Ciencias Sociales de observación, reflexión y análisis, aplicado al arte de Flaubert, cuáles fueron los factores que influyeron en el proceso creativo de *Madame Bovary* y cómo el autor, en cuanto ser humano, se manifiesta en su obra de manera consciente pero encubierta –de acuerdo con su primigenia vocación actoral– para paliar o resarcir, de manera artística sus problemas existenciales, construidos en el entorno familiar y social, que lo agobiaron desde su nacimiento, como se verá adelante. Ejercicio de conocimiento de un ser humano singular desde lo artístico, para dilucidar antivalores construidos de forma gratuita sobre su personalidad y, sobre todo, como ejercicio lúdico y de sentimiento que, de acuerdo con Kant¹¹, es la forma conveniente de acercarse a una producción artística humana para conectarse con ella

8 Véase más adelante el epígrafe “Flaubert más apolíneo que dionisiaco”.

9 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., p. 508. (Carta de Flaubert a Bonenfant, París, 12 de diciembre de 1856).

10 *Ibidem*, p.523. (Carta de Flaubert a Baudry, París, 11 de febrero de 1857).

11 Cfr. D. Huisman, *La Estética*, Barcelona, Intervención cultural, 2002, pp. 39-43.

y, por ende, con su autor en sus respectivos contextos. Todo ello con el propósito de disfrutarla en primer término y, segundo, para conocer al hombre que la produjo. Además, el verificar su calidad de excelencia artística en lo literario, la hace digna de ser conocida, leída y transmitida a las sucesivas generaciones como producto de un talentoso artista de la escritura literaria.

Visualizando a Flaubert en *Madame Bovary*

La fuente principal de primera mano y más valiosa, para visualizar a Gustave Flaubert y reconocerlo en *Madame Bovary* la constituyó el grupo de cartas que el escritor envió a su amante Louise Colet entre los años 1852 y 1854, en el curso de una particular relación iniciada en 1846, que por ser más epistolar que presencial, condujo a su rompimiento por parte de ella¹². Una selección de tan valiosos documentos, sumada a otra de similar interés dirigida a amigos y familiares, se encuentra en el "Apéndice" a la edición española de Alianza Editorial, *Madame Bovary*, por feliz iniciativa de la traductora y editora Consuelo Berges. Igual ocurre con el prólogo de Mario Vargas Llosa, texto que ya había sido publicado en la primera parte de su libro, *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary* cuya primera edición apareció en 1975.

Fue así mismo de capital importancia para el presente trabajo el examen de la correspondencia que Flaubert mantuvo con su amigo, el escritor ruso Iván Turguéniev, compilada en el libro *Flaubert-Turguéniev. Correspondencia*, publicado en español por la editorial Mondadori, 1992. Contiene una documentada introducción de Alexander Zviguilsky, con datos biográficos desconocidos sobre ambos escritores, sus obras y su entrañable y fraternal amistad.

El contenido general de las cartas contribuyó a iluminar la pesquisa sobre la compleja personalidad del escritor francés en la medida en que se muestra con total espontaneidad, ex-

poniendo el alma al desnudo con su atormentada visión de la existencia y en la descripción del difícil proceso de gestación-actuación polifónica como se verá adelante de su gran obra. Y, en similar dirección, manifiesta su intenso dolor ante el mencionado juicio político que sufrió y superó, aunque sus exegetas y críticos lo pasan por alto para continuar centrándose en lo moral y lo religioso, temas más vistosos desde el punto de vista de los editores, pero que perjudicaron al autor entre quienes sólo leen titulares y solapas -que son muchos- según lo expresado al inicio del presente estudio.

En tal acervo de cartas deja ver la enorme disciplina, las consultas y el trabajo exhaustivo que desarrollaba para conocer a fondo el asunto que deseaba describir, "la manía de documentación llevada por Flaubert a extremos titánicos" como lo señala Vargas Llosa¹³, las dificultades personales que tuvo que vencer, los enormes cansancios que tuvo que padecer y las satisfacciones por los logros alcanzados durante el febril proceso creativo de *Madame Bovary*. Por otra parte, la edición original en francés de *Madame Bovary. Texte integral + Les clés de L'oeuvre*, Paris, Pocket Classiques, 2005, que se examinó con su *Dossier* anexo, aportó abundante información entre líneas sobre el autor, sus particularidades creativas y las circunstancias conexas. Así mismo, la lectura de la novela en el idioma original resultó sumamente fructífera al constatar que el artista se empeñó en pulir el texto cual gema de joyería, buscando armonía, calidades sonoras, de ritmo y de significación en las palabras, y diversas construcciones, que no se aprecian en las lecturas en español, a pesar del esfuerzo del traductor Pedro Vances en la edición de Espasa-Calpe, 1975, y, peor aún, cuando la editora-traductora Consuelo Berges, en la edición de Alianza, argumenta que el traductor "colabora" con el autor al ponerle una segunda piel a la obra. Según leemos en su argumentación, "la traducción es, pues, una colaboración -que no traición- del traductor con el autor: consiste en eso, en poner al texto original una piel nueva que sustituya a la piel primitiva que le puso el autor y que, en la traducción,

12 Véase adelante el apartado: "Flaubert más apolíneo que dionisiaco".

13 Cfr. M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, Madrid, Alfaguara, 2006. p. 91.

desaparece sin remedio (...)”¹⁴. Argumento que disto de compartir, por no estar de acuerdo con que una obra de arte sea investida con palabras que el artista no escribió por razones de estética pura, sobre todo después de conocer el prolijo y sufrido proceso de escritura de Flaubert, como cuando le dice a Louise, “cuando termine mi novela, te llevaré el manuscrito completo por curiosidad, verás con qué mecánica tan complicada llego a hacer una frase”¹⁵, y que el traductor, por comodidad o quizá por falta de sensibilidad al no ser artista, emplea sin pudor. No obstante, ante la disyuntiva de no poder leer la obra original porque se desconoce la lengua y leerla despojada de su refinado sentimiento artístico, no queda otro camino que optar por la segunda alternativa.

Fue en realidad enriquecedora la relectura de la novela en español, primero para compararla con la original en francés y, segundo, para degustarla de nuevo, avalada con la experiencia de estudios cercana a los cuarenta años, asunto diferente a una lectura de colegio o de universidad, por la acumulación de conocimientos y la madurez de la percepción adquirida en ese lapso de tiempo y, sobre todo, cuando bien se conoce que el mejor ejercicio intelectual es la relectura de los clásicos. Al examinarla con mayor objetividad, sin el impacto emocional del dúo *infidelidad-suicidio* se llegaron a descubrir ricas vetas narrativas que no estaban en el recuerdo.

Un ejemplo de ello se relaciona con la apreciación del fino humor que Flaubert dosifica a lo largo de la novela y en particular al inicio de la tercera parte. Humor que, según lo revelan sus cartas, se esforzó en trabajar, reiterando su deseo de hacer reír al lector, “tiene que hacer reír”, escribe a Louise Colet (carta del 16 de septiembre de 1853)¹⁶. Tal deseo guarda coherencia con su infancia cuando aspiraba a que durante el juego de sus actuaciones teatrales —él jugaba a que era un actor de teatro— buscaba hacer retorcer de risa a los espectadores, como

bien lo anota Sartre en varios apartes de su investigación sobre la infancia del escritor. Es probable que en *Madame Bovary* introdujera los divertidos apartes como una especie de *obertura* —concibió y estructuró su obra en términos musicales— al drama que fue construyendo en un *crescendo* pavoroso que quita el aliento hasta el final¹⁷. Drama que por su magistral descripción, sin remedio quedará impreso en el recuerdo de quien lo lea, más aún por medio de la percepción educada que permite comprender a cabalidad todos los matices del arte e interactuar con éste con mayores elementos conceptuales.

Fue sin duda el filósofo Jean-Paul Sartre quien aportó los datos más relevantes sobre los aspectos biográficos y psico-familiares del escritor en su extraordinario estudio ya mencionado. Análisis exhaustivo que resultó de capital interés para el acercamiento antropológico a Flaubert, porque disecciona la vida del escritor enmarcándola en diversos aspectos culturales además del psicológico y el psiquiátrico en los que Sartre parece centrarse para demostrar que al escritor desde niño le construyeron una neurosis que le generó hábitos disfuncionales de conducta a partir de un diagnóstico equivocado del padre médico¹⁸. Desde lo antropológico, para empezar se explicaría que el desamor en el cual nació y creció el niño Flaubert —afecto característico de la clase mamífera, a la que pertenecen los humanos, y que necesita desde su nacimiento de amor, contacto físico con caricias, sonrisas, ternura y juegos para su adecuado desarrollo emocional—, se manifestará en neurosis en la edad adulta. No obstante, tal estudio no llega a encontrar al autor en *Madame Bovary*, aunque si apunta a su representación en el capítulo “*El niño imaginario*”¹⁹. El filósofo, en el título del libro, ya realiza una dramática referencia-crítica a los padres porque ante la inhabilidad del niño en la adquisición del lenguaje, el padre —que era médico (?)— lo diagnosticó de “idiota” o de retrasado mental y como tal al

14 C. Berges, “Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*”, en Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., 2005, p.52.

15 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., p. 460.

16 *Ibidem*, p. 485.

17 Véase adelante el apartado “Tuercas y tornillos de la novela”.

18 Cfr. J-P., Sartre, *The Family Idiot*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, T. V., pp. 3 y ss.

19 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T.II, pp. 13-46.

parecer, fue tratado en su hogar desgraciando al genio a temprana edad. Bien se conoce que de cero (gestación) a seis años, el ser humano recibirá las impresiones positivas o negativas que lo marcarán de por vida. Sartre dedujo igualmente en su estudio el resentimiento neurótico que se creó en el infante debido a las torpes conductas familiares y a los modelos culturales. El filósofo lo dilucidó en el estudio de su correspondencia y obras literarias, pero sin llegar a descubrir a cabalidad al autor en su obra en particular en *Madame Bovary*. Presencia del ser humano-autor en su obra artística que es el objetivo y aporte de la presente investigación.

Por otra parte, Sartre señala con acierto que es necesario sumar los componentes de la vida de un ser humano para intentar totalizarlo, porque con un sólo aspecto de la vida de un individuo no es posible lograrlo. De los tres tomos que, según el filósofo, comprenden su estudio, al principio fue posible examinar en detalle los dos primeros, debido a que la editorial argentina no publicó el último y fue imposible conseguirlo en ninguna institución académica del país. La autora tuvo que conformarse con los subjetivos comentarios de Vargas Llosa –quien leyó el último tomo, síntesis de los dos primeros– en contra de Sartre por su objetivo análisis científico, que, por supuesto, no comprendió el escritor peruano por ser su campo el género literario y no el objetivo quehacer científico. A propósito, la obra del escritor peruano evidencia una franca parcialización en favor de Flaubert, lo cual disminuye su validez crítica. Aspecto evidente tanto en el prólogo a la edición española de *Madame Bovary* publicada por Alianza, 2006, donde reprodujo la primera parte de la edición de 1975, la *Orgía perpetua*, y reimpresa en su totalidad por Alfaguara en 2006. Esta última incluye numerosos textos en francés, sin traducción, lo cual puede dificultar su lectura a quienes desconocen este idioma. Finalmente, la autora pudo examinar el tomo V de la edición total en inglés publicada por la Universidad de Chicago (1993) que adquirió la Biblioteca de la Universidad de La Sabana. En realidad, Sartre sintetiza el estudio inicial y reitera, *ad nauseam*, tal como es usual en el sistema de prueba de la

filosofía, la neurosis construida al niño Flaubert con el resultado de su adversidad concomitante y, en lo político, las relaciones de Flaubert adulto con el Segundo Imperio que no fueron pertinentes para el presente estudio.

Sin embargo, volviendo a Vargas Llosa, a pesar de su exaltada simpatía por Flaubert, permitió el ambiguo título del libro que se inserta en la línea de las preferencias taquilleras de algunos editores, tal como ya se mencionó, aunque inicia el texto a manera de justificación con un epígrafe *pero en francés*, que pocos ojeadores de libros entenderían, extractado de una carta de Flaubert a su amiga Leroyer de Chantepie (Carta del 4 de septiembre de 1858) en la cual declara que “la única orgía que cometería sería con la literatura”, por lo cual es probable que quien no lo tradujo continuará situando Flaubert como un desaforado sexual que estuvo bastante lejos de serlo, según se expondrá en “Flaubert más apolíneo que dionisiaco”. Igual preferencia de titulación que también parece apuntar a lo económico es el título del libro de Ariel Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, de Panamericana, 2004 aunque el autor al explicar el título en las primeras hojas deja claro que éste se refiere a otro contexto que nada tiene que ver con la sugerente carátula. Títulos que en nada favorecen a Gustave Flaubert al continuar tejiendo el manto oscuro con el que pretendieron enjuiciarlo y que la presente investigación aspira igualmente rebatir mediante la insustituible documentación de sus cartas personales y las biografías citadas.

Para comenzar, remito al epígrafe del presente estudio que enmarca el perfil del erudito, fino, ingenuo y tímido ser humano Flaubert, “Yo nací con un montón de vicios que no han puesto la nariz en la ventana. Yo amo el vino, no bebo. Soy jugador, y jamás he tocado una carta. El desorden es mi placer, y vivo como un monje. Soy místico, y en el fondo no creo en nada” (Carta a Louise Colet, de mayo de 1852). Que ratifico con la anterior cita mencionada en el epígrafe de Vargas Llosa (2006), “Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une

orgie perpétuelle" (4 de septiembre de 1858).²⁰ Otros autores consultados fueron Robert Baniol con *Madame Bovary. Flaubert. Anthologie*, de Hatier, 1973 y William Somerset Maugham con "*Flaubert y Madame Bovary*", en *Diez novelas y sus autores* de Norma, 1992, quienes aportaron datos de interés e informaciones biográficas y de la estructura literaria complementarias.

Se incluye en lo consultado –cómo no hacerlo– la adaptación cinematográfica de la novela realizada por Claude Chabrol en 2002. El director francés acertó con la elección de los actores, aunque no se puede dejar de señalar que *Emma* era de cabello negro, según la descripción de Flaubert,

A Carlos Bovary le sorprendió la blancura de las uñas de Mademoiselle Emma Rouault –su apellido de soltera– [...] Lo mejor que tenía eran sus ojos: aunque eran pardos, parecían negros por causa de sus pestañas y su mirada llegaba francamente a las personas [...]. Cada una de las dos mitades de su pelo negro, separadas por una fina raya al medio dejaban ver apenas el lóbulo de la oreja, iban a unirse por detrás en un moño abundante, con un movimiento ondulado hacia las sienes [...] los pómulos eran rosados [...] y los labios carnosos [...] calzaba suecos que la hacían ver aún más alta²¹.

La hermosa piel blanca y cabello negro del primer gran amor platónico del joven Flaubert, Elisa Schlesinger– no era por lo tanto, rubia como la actriz Isabelle Huppert, quien de todas formas, realizó una lograda interpretación de la protagonista. Los demás actores cumplen a cabalidad con los personajes de la novela, si bien, el boticario *Homais* aparece más sobreactuado que el original, lo que es mucho decir... La hermosa fotografía y el elegante vestuario de época enmarcan el escenario que culmina en el trágico final con la debida tensión y suspenso. Es necesario señalar, sin embargo, respecto al guión visual, obvio en el lenguaje del cine, que contradice la esencia del libro en el aspecto

amoroso-erótico que según lo específicamente expresado por el autor se debe imaginar, más que describir –el omnipresente afán de taquilla señalado– que Flaubert mucho se cuidó de explicitar y Chabrol, sin embargo, muestra exactamente lo contrario en el pasaje amoroso de *Emma* con su fugaz segundo amor, el joven abogado León. Por último, merece crédito especial el acierto de incluir los hechos relevantes del libro, asunto que no suele ser corriente en los guionistas al verter una obra literaria al lenguaje cinematográfico.

La dinastía Flaubert, ambiente familiar y cultural. Las claves de *Madame Bovary*

Es preciso entonces, para lograr el proceso de conocimiento estructural acercarnos a Gustave Flaubert Fleuriot en los aspectos sustantivos familiares que, por haberlo impactado desde la infancia, prefigurarían su personalidad que luego reflejaría-actuaría en su arte literario. Bien se conoce que es en lo artístico donde mejor aflora la personalidad y el inconsciente del ser humano, de acuerdo con los patrones culturales en los que se formó²²; por lo cual, es preciso delimitar al complejo personaje, que sin duda lo era por sus mínimos para conocer los rasgos que lo marcaron y cómo influyeron en su obra.

El padre, Achille-Cléophas Flaubert (1784-1846), fue un prestigioso médico cirujano de ancestro campesino; la madre, Caroline Fleuriot Cambremer Croixmare, provenía de una familia aristocrática de Ruán, capital de la Alta Normandía, al norte de Francia. Perteneían a la alta burguesía y gozaban de jugosas rentas, producto de las inversiones del médico y de las tierras heredadas por la madre, que les permitían llevar un nivel de vida de holgada comodidad. El hijo mayor Achille estudió la profesión del padre con similar éxito. Gustave (1821-1880) nació en Ruán, fue el segundo hijo

20 "El único medio de soportar al existencia es aturdiéndose dentro de la literatura como en una orgía perpetua". Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., p.14.

21 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., pp. 75 y 76.

22 Cfr. C. Lévi-Strauss, "Hacia las estructuras del arte", en Gardner, H., *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 48 y ss.; Papalia et al., *Desarrollo humano*, ob cit., pp. 34 y ss.

vivo del matrimonio (antes y después nacieron otros niños que murieron en los primeros años de vida). Un equivocado diagnóstico del padre sobre las actitudes intelectuales de Gustave lo ubicaría en el nivel cognitivo de retrasado, con los consiguientes perjuicios en su formación²³. Siguió la deseada, Caroline, fallecida poco después de casada en su primer alumbramiento aunque le sobrevivió su hija Caroline Hamard Flaubert, que jugaría un importante papel en la vida y obra de su tío por ser fiel cultora de la Casa de científicos Flaubert²⁴ y por el especial amor que le profesó el escritor comparable al que tuvo por su hermana Caroline.

La sobrina en total coherencia incineró la correspondencia de Louise Colet, la amante del escritor. De sus papeles borró lo que consideró “indecente” por ser inconveniente para la forjada alcurnia de la familia Flaubert, con lo cual “se ganaría el odio eterno de los adictos a las obras de Flaubert”, según anotó Vargas Llosa citado por Bibliowicz²⁵. Por otra parte, llevó al borde de la ruina al generoso tío por los poco hábiles negocios de su marido, asunto que al parecer, presionaría la muerte del escritor a los 59 años de edad²⁶.

El joven Achille-Cléophas Flaubert vivió y padeció un serio problema al deslindarse de su tradicional clase social rural de veterinarios en Ruán, profesión en ese entonces de bajo estatus. Sus padres, cuando percibieron su superioridad intelectual, decidieron enviarlo a París a estudiar medicina, profesión de gran prestigio pero que lo apartaría de la cadena de veterinarios de la familia Flaubert construida por generaciones. El traslado traería al joven tanto satisfacciones como frustraciones que influirían en su actitud frente a la vida. Sartre comenta la mutación brusca que convirtió a un futuro veterinario en un gran médico, para cambiarlo también en una persona en extremo ansiosa por

borrar su ancestro campesino de veterinario y sustituirlo por el de científico respetable. En igual dirección, ejerció una sostenida presión sobre sus hijos para formar nuevos médicos Flaubert y subrayar su ascenso de categoría. Lo logró a plenitud con el hijo mayor, pero con Gustave, dotado de una notable sensibilidad artística, chocarían las pretensiones del progenitor cuando intentó que estudiara la carrera de Leyes de similar prestigio en la Francia del siglo XIX, en la aún más prestigiosa Universidad de La Sorbona, con consecuencias devastadoras en la salud del artista, y de gloria para la literatura, como más tarde se verá.

Durante sus estudios de medicina en París, el joven Achille-Cléophas se vio abocado a la dialéctica de grandes triunfos y grandes frustraciones que marcarían su vida y la de su propia familia nuclear. La excelencia académica del estudiante le hizo merecedor de una importante beca imperial, pero su clase social, sin lustre ni peso familiar en la capital francesa, le impidió obtener un cargo relevante en el más importante hospital parisino al ser desplazado por el hijo de un padre de abolengo que lo deseaba para su hijo. En el futuro, a pesar de que le fue otorgada la dirección del hospital de Ruán, destacada distinción por su calidad científica, nunca superaría su frustración por la pérdida de la ansiada posición de París a causa de su origen. Tales choques en el joven profesional le configurarían una actitud arribista con miras a subir de posición él y su familia. Actitudes demasiado notorias que como se verá, el hijo escritor recreó en uno de los personajes de *Madame Bovary*. Por tal motivo, el padre adoptaría un aire arrogante para evitar un excesivo acercamiento con la clase rural, aunque sin dejar de cumplir su rol de médico.

A no dudarlo, el padre fue muy eficiente con la transmisión de la conciencia de clase a sus hijos y nieta en procura del ansiado ascenso social que, sumado al modelo de finos modales de la madre, la educación y calidad literaria del escritor, le valdrían a éste el honor de ser invitado a alternar en las altas esferas palaciegas, años más tarde. Este hecho mucho hubiera resarcido

23 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob cit., T. I, pp. 65 y ss.

24 Cfr. *Ibidem*, pp. 100 y ss.

25 Cfr. A. Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, Bogota, Panamericana Editorial, 2004, p.76.

26 Cfr. G. Flaubert y S. Turguéniev, *Correspondencia*, Madrid, Mondadori, 1992, p. 331.

al padre de sus frustraciones en dos direcciones: una, por alternar un miembro de la familia Flaubert a tales niveles sociales y dos, por revalorizar al hijo que creyó tonto, no sólo por su tardanza en adquirir las destrezas humanas de lenguaje, lectura y escritura, sino por abandonar la anhelada carrera de Leyes en la Universidad de La Sorbona. Por el contrario, el padre murió con una pobre impresión de Gustave en 1846, sin cesar de compararlo de forma nociva con el hijo mayor, actitud que provocaría en el joven Gustave una gran envidia y pesada carga emocional, paliada en sus escritos literarios y al parecer resarcida en *Madame Bovary* como se demostrará.

El padre, como jocosamente anotó Sartre, “apostó al caballo equivocado, porque Gustave resultó un auténtico mutante, como lo fue Achille-Cléophas; a la vez que se desclasa, la fama lo desubica para tomar vuelo en un cielo en donde ningún Flaubert pudo alcanzarlo, de su renombre provienen las luces que hacen resplandecer a la familia”²⁷. Opinión que no comparto del todo, debido a que es claro que por la acción persistente de los padres, Gustave ya nació y creció como miembro de la clase media alta y, gracias a esta posición y a su talento literario, obtuvo los mayores apoyos políticos cuando fue demandado por su libro *Madame Bovary*. A la vez que fue asiduo invitado en las cenas de literatos del café *Magny* donde alternaba con lo más granado de la sociedad; y en una de éstas conoció al escritor ruso Iván Turguéniev en 1863, su amigo fraterno hasta la muerte, según lo atestigua su nutrida correspondencia²⁸.

Por otra parte, el desmedido orgullo del padre por el hijo mayor lo llevaría a precipitar su propia muerte: cuando enfermó de gravedad y fue necesaria una operación, obnubilado por el autoconvencimiento sobre su valía profesional, autorizó al joven e inexperto médico a realizarla, con la secreta ambición de que lo sucediera en la dirección del hospital. Deseo que se cristalizó, a pesar de que el paciente murió, y, a las pocas semanas de la intervención, el joven médico fue nombrado

en su reemplazo. Hecho en verdad sorprendente cuando heredar los cargos por tradición ya no se estilaba en la Francia posrevolucionaria por lo cual, Sartre desde la dimensión antropológica denominó la sucesión como un auténtico rito de transmisión de mando²⁹.

Habría que agregar al cuadro paterno su personalidad autoritaria, colérica y explosiva bien conocida por sus subalternos en el hospital y sin embargo, excusada por tratarse de una eminencia de la medicina³⁰. Es entendible que tales actitudes influyeran en la educación y la psiquis del niño, apoyado por una madre rigurosa en el deber de la crianza, pero con poca ternura hacia el frustrante hijo, actitud que lo marcaría de forma grave por el resto de su vida. A su vez, el padre sufría porque un miembro de la Casa Flaubert tuviera tan humillante tara; sufrimiento gratuito del médico por su error de percepción *al procrear un genio en la familia sin llegar a notarlo...* Además, resulta evidente que los asuntos del espíritu escaparon a la mecánica y al racionalismo del médico científico del siglo XIX.

Procedamos ahora a “tomar el pulso” a la madre de Flaubert para, igualmente, detectar su influencia sobre el niño y el adulto, que el escritor reflejará como se verá adelante en su obra *Madame Bovary*. Caroline Fleuriot (1793-1872) fue hija del doctor J.B. Fleuriot y de Anne-Charlotte Justine Cambremer de Croixmare de origen aristocrático, como ya quedó expresado. Tuvo una trágica infancia marcada por la soledad y el desafecto: a partir de la muerte de su madre al nacer ella y al perder también a su padre a la temprana edad de diez años. Tragedias que influirían en su personalidad reservada, tímida, pasiva y fría, sin duda, medios defensivos-adaptativos para sobrevivir. Fue, por lo tanto, una niña marcada por la tragedia y el silencio circundante al convivir con un deprimido padre viudo, que nunca llegó a superar la pérdida de su amada esposa y que murió prácticamente de amor como en una novela de la más pura

27 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, pp. 168 y ss.

28 Cfr. A. Zviguilsky, “Introducción”, en Flaubert y Turguéniev, *Correspondencia*, ob. cit., p.13.

29 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. I, pp. 127, 65-85, 110; R. Baniol, *Madame Bovary. (de Flaubert)*, Paris, Hatier, 1973, pp. 8-9 y ss.

30 Cfr. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit. p.109.

estirpe romántica. La bisnieta Caroline Hamard Flaubert relató en sus escritos, a los que Sartre tuvo acceso, cómo el amor de sus bisabuelos fue memorable por su gran intensidad y dicha, con un amor apasionado y novelesco según lo reseñó el filósofo a partir de la consulta de tales documentos. Historia que parafrasearía el escritor en *Madame Bovary*, con la muerte de *Carlos Bovary* al enviudar por la trágica muerte de *Emma*. Triste escenario donde creció la niña hasta los dieciséis años, cuando sufrió también la muerte de las dos caritativas señoras que la habían acogido al quedarse huérfana. Hasta cuando un primo la envió a vivir con la familia del médico cirujano Laumonier donde finalmente logró disfrutar de una estadía agradable, aunque sin duda, ya estaría conformado su carácter nervioso y poco comunicativo, indispensable para no molestar ni ser molestada.

Sartre nos continúa informando en el tomo primero de su estudio que fue en los salones de la familia Laumonier donde conoció al ya destacado médico Achille-Cléophas Flaubert, nueve años mayor que ella. La jovencita frágil, delgada, pequeña de estatura y de carácter inseguro capturó de inmediato su atención y, al casarse, la amaría hasta su muerte. Por otra parte, ella encontraría en el médico el ansiado polo a tierra con un matrimonio estable y feliz por el nacimiento de un primogénito varón que era el ideal en los matrimonios de entonces. Felicidad que disfrutó hasta cuando la muerte regresó a sitiarla siete años más tarde, con el nuevo nacimiento y temprana muerte de otro hijo varón. Al año siguiente, en 1821, llegaría Gustave, quien le produjo una profunda infelicidad y decepción –primer acto, de desafecto de los muchos que vendrían después hacia el recién nacido– cuando Caroline abrigaba la ilusión de que el nuevo bebé fuera una niña... Luego nacería otro niño que también murió y, finalmente, llegó la esperada Caroline, en 1824, que también fallecería muy joven³¹.

Como es lógico deducir, las ingratas circunstancias de la infancia de la madre influi-

rían a su vez en la de los hijos, en particular, en la de Gustave. Caroline continuaría con su larga vida marcada por las muertes de sus seres queridos y una tremenda frustración por el hijo que además resultó “tonto”. Palabreja que probablemente el escritor escucharía con frecuencia desde su infancia y lo marcaría de tal manera que la utilizaba con asiduidad en sus escritos. Sirva de ejemplo esta carta de Flaubert a su madre del 15 de septiembre de 1850: “Si uno quiere, pequeño o grande, mezclarse con las obras de Dios, hay que empezar por simple higiene, por ponerse en posición de no hacer de tonto”³². Caroline perdió a su esposo en 1846, no sin antes pasar por el dolor de su enfermedad y por la fallida operación practicada por el enaltecido hijo médico. Para continuar con su trágico sino, a los tres meses murió su hija y compañera, Caroline Flaubert durante el parto de Caroline Hamard, quien al sobrevivir se constituyó en el gran aliciente de la sufrida señora. No obstante, continuaría con el anatema de la disfunción de Gustave por temer que perdiera la razón si no permanecía a su lado. Murió a la edad de 79 años cuando el escritor contaba 51. En forma poco comprensible Flaubert se refirió a ella como “*l’être que j’ai le plus aimé*”³³ (el ser que más amé), de acuerdo con lo consignado por el citado Robert Baniol.

No es difícil colegir el negativo modelo que la madre ofreció a Flaubert niño, no sólo por haber nacido varón, sino por sus serios problemas para hablar y adquirir la lectoescritura, como corolario obvio del modelo que ella misma le ofreció con sus amargos silencios, si se tiene en cuenta que en la especie humana es la madre quien, en principio, enseña a hablar a su prole –por tal razón la lengua aprendida se denomina “lengua materna”–. Gustave empezó a hablar tarde en comparación con la habilidad de su hermano mayor y casi aprendió al tiempo con su pequeña hermana Caroline, menor tres años, para acabar de completar la desdicha del pobre niño.

31 Cfr. G. Flaubert, *Madame Bovary*, Texte intégral + Les clés de l’œuvre + Dossier, Paris, Pocket, 2005, pp. 445-451 y ss.

32 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, pp. 485 y ss.; Baniol, *Madame Bovary*, (de Flaubert), ob. cit., p.6.

33 Baniol, *Madame Bovary*, (de Flaubert), ob. cit., pp. 6-7.

De nuevo, la decepcionada Caroline respondería ante la indeseada situación, igual que lo hizo en su infancia para enfrentar los problemas con actitudes frías, silenciosas y reservadas, y con algo aún peor –como retaliación inconsciente–, comparaba las destrezas del querido primogénito con el hermano retrasado, construyendo el consiguiente malestar del niño hacia su hermano mayor. Actitud que ejercería poderosa mella en el desarrollo de su ser artístico en extremo sensible, de sobra demostrado en su etapa adulta. Por otra parte, las expresiones emotivas de los padres ante los interminables fracasos de aprendizaje, los procesaba el niño con desesperado llanto de frustración, de acuerdo con lo reseñado por su sobrina Caroline Hamard³⁴.

Es comprensible que los padres rechazaran la actitud contemplativa y traumatizada del infante en su etapa de crecimiento, inmersos como estaban en la doctrina racionalista y liberal, emanada de la Revolución Francesa, que daría poco margen al médico científico para entender la contemplación del ser artista. Por el contrario, su estrés se exacerbaría ante el carácter contemplativo-observador de Gustave, indicativo de su sensibilidad. No deja de resultar extraño que el médico nunca lograra en su propio hogar analizar con acierto las causas de la falta de destrezas del niño y que lo diagnosticara de un modo tan demoledor como “idiotita”; información que sin beneficio de inventario acogió la madre para sumar un evento más a su trágica existencia y a la prefiguración de la neurosis del infante al sentirse poco amado. No se tiene noticia hasta la fecha de ascendientes artistas en la familia de Flaubert, aunque es probable que un temperamento artístico de tan enorme hondura y persistencia debía estar inserto en su patrimonio genético.

Cuando lo genético se impuso sobre lo cultural

Acerquémonos ahora a Gustave Flaubert para constatar su devenir e interrelaciones de

34 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T.I, pp. 110 y ss.; Baniol, *Madame Bovary*, (de Flaubert), ob. cit., pp. 8 y ss.

acuerdo con tales circunstancias familiares. Es fácil percibir con claridad que su dificultad y actitud refractaria a asumir los roles humanos que tanto angustió a los padres, se derivaría del modelo de silencios de la madre que repitió para enfrentar situaciones de conflicto, como la que enfrentaba con su segundo hijo. Modelo que incidiría en forma sustantiva en la construcción de su personalidad a la vez pasiva y ansiosa al sentirse poco amado, causa fundamental de la melancolía y el aburrimiento que lo signó de por vida. Palabras que aparecen con reiteración en boca de sus protagonistas literarios, por ejemplo *Emma* recién casada tenía “bañada de aburrimiento la mirada”³⁵. En una dramática carta a su amiga Marie-Sophie Leroyer de Chantepie fechada el 6 de octubre de 1864 expresa su lacerante y oculto dolor, su “fondo”, su oculto drama interior: “a fuerza de trabajo logro acallar mi natural melancolía. Pero el viejo fondo reaparece a menudo, el viejo fondo que nadie conoce, la llaga profunda siempre oculta”³⁶. El niño y luego el adulto reprodujo el modelo materno por encontrarse en permanente situación de conflicto.

No es que Flaubert hubiera sido mal atendido durante la crianza, porque en esto sí cumpliría con eficiencia Caroline su rol materno, sólo que lo haría por deber, lo cual no significa poca cosa en cuanto a lo emocional se refiere. En relación al padre, a quien al parecer le gustaban los hijos en su etapa de bebés, según las fuentes citadas, fue tierno y amoroso equilibrando, en parte, la ausencia de ternura de la madre³⁷. El problema del niño se acentuaría por el dramático cambio de actitud del progenitor a partir de los siete años al iniciar el aprendizaje; fue cuando el amoroso padre se tornó en rudo y autoritario al exigirle veloces resultados –similares a los del hermano mayor– durante el ritual de alfabetización humana. Sin duda, fue más grave para el niño el abrupto cambio paterno que la frialdad de la madre, que al fin y al cabo, había sido constante desde su nacimiento.

35 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., p.84.

36 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. I, pp. 2 y ss.; Cfr. M. Ridley, “La genética entra en escena” en *Qué nos hace humanos*, Madrid, Taurus, 2004, pp. 34-49.

37 Cfr. Baniol, *Madame Bovary*, (de Flaubert), ob. cit., pp. 8-10.

Asimismo, el filósofo francés en su rigurosa investigación detectó que el niño era más *hablado* que *escuchado* y que era probable que se le dieran sólo órdenes, pero no era esperada o atendida su respuesta, con lo cual se le construiría el problema de la tardanza en adquirir las destrezas lingüísticas sumado a que su madre no interactuaba verbalmente con él. Además, por estar inmerso en un entorno de desamor precipitaría su disfunción nerviosa³⁸ que encontró terreno propicio en su genética sensibilidad de artista. Disfunción que por fortuna se atemperó al encontrar en el colegio un clima psicológico diferente al de la angustiante casa paterna, por lo cual se realizó el acto casi mágico de aprender enseguida lo que no había logrado con sus ansiosos y estresados padres.

El niño se enfrentaría entonces con otra clase de tropiezo: la disfunción social forjada por haber entrado tan tarde al colegio, la etapa en la que los niños aprenden el principio de las relaciones sociales y la aceptación del *otro* para su normal interacción en comunidad. Además, por tener una estatura superior a la de sus compañeros de clase fue objeto de burlas que Gustave, finalmente, aprendió a enfrentar recurriendo a la agresividad escrita y física. Y, cuando “en el colegio trabajó en un periódico satírico, en éste maltrataba a todos los que le desagradaban: alumnos profesores y las personas de Rouen que lo incomodaban”³⁹. En la edad adulta cultivó con compulsión el género epistolar, a manera de coraza para evitar el contacto humano directo, destinado a allegados, amigos y no sin cierta dificultad, con su amante. Una idea de tal volumen de cartas se puede deducir de los trece tomos de su *Correspondencia* que hoy forman parte de las colecciones de la Biblioteca Nacional de París⁴⁰. Por otra parte, en la edad adulta se ganaría el apelativo de “el oso” por su alta estatura y su predilección por la soledad de su casa⁴¹. A los nueve años, ya en posesión del lenguaje oral y escrito, empezó a aflorar su

habilidad artística y notable inteligencia con las primeras historias que escribió. Sin embargo, el padre y, por ende, la poco amorosa madre, en actitud coherente, no creyeron ni en su escritura creativa ni menos en el *ser-artista*. Herida que nunca cerraría en Flaubert, por haber muerto el padre sin haber reconocido su triunfo literario con la publicación de *Madame Bovary* en 1857, aunque sí se resarcía con holgura con la madre quien logró verlo e inclusive disfrutar del honor de que su hijo fuera investido como Caballero de la Legión de Honor en 1866.

A la temprana edad escolar ya escribió su primera obra de teatro que los padres calificarían de “garabatos” y escribió muchas otras por ser un lector prematuro de los grandes autores. De este solo aspecto se puede inferir también el desamor de la madre cuando lo normal es que éstas admiren y hasta coleccionen todo lo que hacen sus pequeños... Obras que además él mismo actuaba porque en igual sentido desarrolló una fuerte pulsión por el teatro y anhelaba ser actor. En ese entonces, actuaba para Caroline su querida hermana menor y, cuando la niña creció, los dos actuaban en las obras que el escritor en ciernes adaptaba o escribía. Así, por la vía artística los dos pequeños hermanos lograron construir una hermosa amistad y compañerismo, llegando a representar obras de grandes dramaturgos como Molière, por ejemplo, y la pequeña lo aplaudía con entusiasmo como espectadora, único reconocimiento que el niño Flaubert tuvo de niño y adolescente, según lo investigado por Sartre. Más tarde, perfeccionarían la dramaturgia aprendiendo los papeles de memoria para representarlos en un escenario concedido por el padre, al aceptar que lo único positivo que veía en estas actividades era la lectura de los clásicos. Ahora bien, la ceguera artística del padre hacia la genialidad del niño no conoció límites, porque al no poder decodificar el sentido artístico-creativo de los precoces escritos, los descalificaba tachándolos de que contaban mentiras, al parecer, de acuerdo con la conocida teoría de Platón sobre la literatura.

Es en verdad admirable, que a pesar de los reiterados golpes psicológicos a su autoestima,

38 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., pp. 413 y ss.

39 Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, ob. cit., p. 16.

40 Cfr. Berges, “Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*”, ob. cit., pp. 48 y ss.

41 Cfr. Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, ob. cit., p.22.

el niño, con extraordinaria tenacidad, persistió en su empeño y montó un escenario para que asistieran otros habitantes de la casa y poder oír nuevas opiniones, aunque tampoco faltó la crítica negativa del padre al actor por “excesiva gestualidad y parlamentos hiperbólicos”, exhibiendo igual ignorancia del quehacer del teatro que exige exageración gestual e impostación de la voz⁴². La ruda acción, que minaría la confianza de un infante normal ante iniciativas propias, llevó al niño-genio a explorar y a descubrir felizmente a los títeres que aprendió a manejar y a utilizar en sus representaciones por cuanto le brindaban la oportunidad de actuar en varios personajes a la vez detrás del escenario, sin ser criticado en forma directa, ni tener que interactuar con los espectadores. El descubrimiento de los títeres, le serviría al niño artista para actuar en una especie de *estar-no-estar* y gozar de la pasión escénica múltiple, manifestando sin temor sus sentimientos, a la vez que podía evadir la confrontación directa de exigentes auditorios. Técnica expresiva que más tarde, de acuerdo con la hipótesis que se maneja, aplicaría en forma magistral en la novela de *Madame Bovary*, actuando en varios personajes a la vez que creando personajes a imagen y semejanza de quienes lo malquerían, lo humillaron o lo hicieron sufrir, manera genial de catarsis y factura de cobro contra todos ellos. Así ellos no se hubieran dado cuenta, él lo sabía y eso sería suficiente. Otros de los personajes, le sirvieron de expedita vía de escape bajo el ocultamiento y mimesis para recrear por igual medio, sus reprimidas fantasías sexuales que sin embargo, no quería explicitar, según pretende demostrar la presente investigación.

Procedimiento que por su similitud de usar el arte como medio de retaliación o mejor aún, como talentosa y creativa forma de venganza, remitió a la autora a otra investigación que realizó con las máscaras de madera de los indígenas del Valle de Sibundoy en el Putumayo, cuyos ascendientes desde tiempos de la Conquista manufacturaron artísticas máscaras de madera que tallaban con diversas expresiones, todas agresivas o burlonas, gestualidad

dirigida contra los invasores de su cultura y territorio como forma defensiva-adaptativa para resarcir o paliar tal ofensa sin que ellos se dieran cuenta de la agresión, al ser suficiente que la población indígena lo celebrara y se mofara en conjunto. Con este procedimiento aliviaban su enorme angustia sin exponerse a la revancha de un invasor mejor armado⁴³. Aspecto artístico que según se planteó en la introducción de la investigación es propio del ser humano, el único capaz de producir, apropiarlo y disfrutarlo en las diferentes culturas humanas del planeta.

Volviendo a Flaubert, la actitud contemplativa que tanto atormentaba a los padres, estaba inserta en el ser artista que imaginaba historias y soñaba con materializarlas en escenarios y personajes. Pensaron los atribulados padres que tal actitud de ausencia ante lo real para instalarse en mundos imaginados, desde su tierna mente de artista, se debía a su condición de retrasado y a su incapacidad para cumplir los roles racionalistas que era lo indicado en el momento histórico que les correspondió vivir. A propósito, la demanda judicial que sufrió la novela al ser publicada lo debió remitir dolorosamente a las ingratas escenas paternas de rechazo e incompreensión de sus actuaciones. En este planteamiento vengativo el precoz niño que a los diez años escribió un ensayo como el *Elogio de Corneille*, de semejante hondura conceptual, le sirvió para comenzar a paliar su enorme resentimiento por los errores familiares en su contra igual que admirar al dramaturgo por criticar a la humanidad que ya consideraba odiosa. En Flaubert tal resentimiento trascendió el núcleo familiar y se extendió a la humanidad que quedó en deuda con él hasta su muerte, debido a que no pudo terminar su mayor obra de retaliación, *Bouvard y Pécuchet*, de acuerdo con lo expresado en cartas a su amigo Turguéniev⁴⁴.

Durante la niñez y adolescencia, como asunto en verdad sorprendente, escribía también discursos políticos, que consideraba *falsas*

42 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, pp. 161, 141-177 y ss.

43 Cfr. L. Rojas de Perdomo, “Las máscaras del Valle de Sibundoy, Arte y Conflicto”, en *Revista de la Fundación BAT*, Bogotá, n. 3, 2003, pp. 23-52.

44 Cfr. Flaubert y Turguéniev, *Correspondencia*, ob. cit., pp. 329 y ss.

actuaciones teatrales de los líderes de la política frente a un auditorio cautivado por su engañosa verbosidad, actuación que igual recreó de forma magistral y realista salpicada de fino humor, en el capítulo de los *Comicios* (Segunda parte, capítulo 8) en *Madame Bovary*⁴⁵. A los dieciséis años leyó y admiró a Rabelais y Byron, según lo consignó en sus cartas donde expresa, en forma congruente, su admiración porque se atrevieron a escribir con intención de perjudicar y mofarse del género humano. A la misma edad escribió el cuento filosófico “Pasión y virtud”, basado en el hecho real de una noticia de prensa aparecida en *La Gazette des Tribunaux* en 1837, sobre la infidelidad y posterior suicidio por envenenamiento de la esposa de un banquero, tragedia que lo conmovió y que bien se podría identificar como precursora de *Madame Bovary*⁴⁶. El escritor Somerset Maugham se refiere a la especie de *padecimiento-furor* por escribir de Flaubert: “Ningún autor del que sepamos se consagró con tan feroz e indomable aplicación al arte de la literatura”⁴⁷. Basta con leer las cartas de Flaubert a Louise Colet como fuente de primera mano, para comprobarlo: “Me da vueltas la cabeza, y me arde la garganta de haber buscado, bregado, cavado, contorneado, tartamudeado y gritado, de cien mil maneras diferentes, una frase que por fin acaba de terminarse. Es buena, respondo por ello, ¡pero no ha salido sin esfuerzo!” (Carta a Louise Colet del 25- 26 de marzo de 1854)⁴⁸.

En cuanto a la inveterada costumbre de recitar en voz alta las frases que iba escribiendo –gritado de cien mil maneras–, la adquiriría de su práctica en el teatro cuando podía oír la musicalidad, ritmo y tono de los parlamentos, que fuera su esfuerzo supremo durante la escritura de *Madame Bovary*. Y su purismo y perfeccionismo en la selección de palabras, adjetivos y frases lo corrobora esta otra impactante frase a su amigo Maxime du Camp: “Muera yo como un perro antes que apresurar en un segundo

mi frase no madura” (carta del 26 de junio de 1852)⁴⁹ y esta otra reflexión sobre sus lecturas de los clásicos a Louise, (...) “...en la poética de Ronsard hay un concepto curioso, recomienda al poeta que se instruya en las artes y oficios, orfebres, aserradores, etc., para sacar de ellos metáforas...esto es lo que da una lengua rica y variada; es necesario que las frases se agiten en un libro como las hojas en un bosque, todas diferentes en su parecido”⁵⁰.

La ingenuidad-inocencia del niño y luego del joven, también incomodó a los padres –y en la edad adulta lo ratificaría la madre–, por ello fue objeto de mofa de los servidores de la casa, burla que igualmente sufrió en el colegio, y de ahí sus actuaciones pendencieras que le valieron la expulsión como cuenta en la siguiente carta: “[No] fui a la escuela [sino] hasta la edad de diez años y muy pronto adquirí una profunda aversión por la raza humana”⁵¹. En sus escritos el autor se representaría y representaría a varios personajes a la vez, rememorando sus escenarios de títeres. Llegó a pensar que tal habilidad era monstruosa y gritaría de orgullo después del triunfo con *Madame Bovary*, “Los artistas somos los aristócratas de Dios”⁵².

Los odiados estudios de Derecho, –llamados de Leyes en ese entonces–, por imposición paterna, fueron descritos en sus cartas con diversos grados de epítetos, “el Derecho me pone en un estado de castración difícil de concebir” (carta del 25 de junio de 1842)⁵³ unidos a una decepción cuasi-amorosa, como veremos adelante, lo precipitaría a un colapso nervioso, especie de migraña que se volvería crónica –en el concepto de la autora socorrida enfermedad al parecer defensiva, para enfrentar-evadir la enorme presión nerviosa a que se vio sometido–. Trastorno que por sus características ni Sartre, ni Vargas Llosa, ni quien esto escribe, reconocen como epilepsia, tal como se la interpretó en el pasado. Tal padecimiento fue consignado sin reflexión

45 Cfr. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., pp. 209-230.

46 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T.II, pp. 168 y ss.

47 W. Somerset Maugham, “Flaubert y *Madame Bovary*”, en *Diez novelas y sus autores*, Bogotá, Norma, 1992, pp. 179 y ss.

48 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., pp. 25-26.

49 *Ibidem*, p.464.

50 *Ibidem* pp. 412 y 447

51 *Ibidem*, pp. 497 y ss.

52 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, p. 485.

53 Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., p 111.

en numerosos escritos, inclusive se citan unos a otros hasta hacer dudar de su certeza y teniendo en cuenta que en ese entonces no existían las medicinas para su control, hubiera sido imposible que el escritor emprendiera sus numerosos viajes al exterior ampliamente documentados, sin que ninguno mencionara la dramática escena de las típicas convulsiones de la epilepsia. Sus amigos tampoco las mencionan, y sólo aluden a su carácter irritable y explosivo, en todo caso diferente a semejante enfermedad. Ahora bien, la crisis nerviosa –en singular– desencadenada en el tercer año de la carrera universitaria a los 23 años, y la prescripción médica para paliarla, le permitió finalmente, llevar la anhelada vida de aislamiento en su hermosa casa de Croisset, cercana a Ruán, donde vivió con su madre y con su sobrina. Prescripción que lo llenaría de regocijo al poder cumplir finalmente tres grandes anhelos: abandonar la universidad, interrumpir la “odiada” carrera de leyes y, por último, vivir prácticamente aislado para consagrarse a la literatura, su verdadera pasión. Que no a la amatoria, que también le adjudicarían de manera gratuita, hecho que su voluminosa *Correspondencia* igualmente contradice como se demostrará en el aparte “Flaubert más apolíneo que dionisiaco”.

Por otra parte, la hipersensible personalidad de Flaubert en la edad adulta es fiel reflejo no sólo de su bagaje genético de artista, sino según se ha señalado de su crianza marcada por el desamor. Así, por ejemplo, el escritor inglés William Somerset Maugham, declarado admirador del escritor y de su novela *Madame Bovary*, en su citado ensayo lo califica de entrada como un “hombre raro” y para reforzar su aserto incluye las apreciaciones del entrañable amigo de Flaubert, Goncourt, sobre su ciclotímico temperamento: “era irritable, sarcástico, irascible y dado a ofenderse con cualquier cosa o nada”, para enseguida añadir lo positivo: “posee una alegría considerable y su risa de niño es contagiosa, y en el contacto diario es de una afectuosidad sincera que no deja de tener su encanto” Similar apreciación incluye el escritor inglés de Maxime Du Camp, otro de sus amigos: “Este impetuoso, imperioso gigante que explotaba

ante la contradicción más insignificante, era el hijo más respetuoso, dócil, atento en que pudiera soñar cualquier madre”⁵⁴. Entre sus características positivas habría que mencionar también su extraordinaria generosidad que lo llevaría al borde de la ruina: en efecto, puso a disposición de su amada sobrina Carolina y de su marido N.B. Commanville, el manejo de sus rentas para solucionar sus problemas financieros, pero una desastrosa gestión en este sentido precipitó al escritor a una situación cercana a la bancarrota.

Que Flaubert era un artista consumado lo demuestra su obsesiva personalidad para sacar adelante su proyecto artístico con dramática fuerza actoral y de escritura. En particular, gustaba del género cómico según se ha mencionado, así como interpretar personajes que “hicieran retorcer de la risa al auditorio”, que era lo que comentaba con su hermana Caroline de acuerdo con lo investigado por el filósofo francés. Durante el proceso creativo de *Madame Bovary* en carta a Louise le comenta al respecto, “Tengo una parrafada de *Homais* sobre la educación de los niños que creo podrá hacer reír” (Croisset, 26-27 de abril de 1853)⁵⁵. Personaje anticlerical, ridículo y arribista que como se verá, Flaubert utilizó para desquitarse de su padre. Igualmente constatamos que en la obra aparecen pasajes francamente hilarantes o de finos detalles de humor en diversos apartes de la novela según se indicó al comienzo. En cuanto al pensamiento político de Flaubert, hay que decir que tenía bien cimentada su conciencia de clase superior, arraigada en la familia, tanto que la democratización política, la Revolución Industrial y el advenimiento de nuevas clases en la dirección política le causaron inmensa angustia. según lo comentó el escritor ruso Zviguilsky sobre una carta que Flaubert envió a su gran amiga la escritora George Sand⁵⁶, donde lanza improperios e ironías contra el sufragio universal y la extravagante y absurda participación en la política de la mayoría: le horrorizaba la sola idea de la universalización de la cultura.

54 Somerset Maugham, “Flaubert y *Madame Bovary*”, ob. cit., pp., 205-206.

55 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., p. 475.

56 Cfr. A. Zviguilsky, “Introducción”, en Flaubert y Turguéniev, *Correspondencia*, ob. cit., pp. 29-30.

Debió además sufrir con la caída del Segundo Imperio, por su convencimiento de que en una democracia burguesa no habría lugar para el arte según lo relaciona en forma detallada el filósofo francés citado por Vargas Llosa, y en el tomo V. de *The Family Idiot*⁵⁷.

Flaubert, más apolíneo que dionisiaco

Para redondear a Flaubert como persona, hace falta agregar algo sobre su apariencia física de reconocida apostura y que, al parecer, el escritor no tuvo conciencia por estar inserta en la subvaloración de sus padres. Es lógico pensar que si no le reconocían cualidad alguna, imbuidos como estaban en valorar sólo la inteligencia científica, tampoco irían a reconocer su belleza de niño y apostura de adulto. Sin embargo, el escritor era de fenotipo rubio con cuerpo atlético y una magnífica estatura de 1.81 m, en realidad, poco común para la época entre sus contemporáneos, con facciones correctas y agradables, eran notables sus grandes y hermosos ojos azules de mirada de niño ingenuo. Practicaba la natación y la navegación a vela en el Sena, actividades que hubo de abandonar por prohibición materna a raíz de su crisis nerviosa⁵⁸. El asunto de ignorar su apostura estaría en favor de atemperar la sobredimensionada e imaginada sexualidad que le han adjudicado algunos de sus críticos, exegetas y editores, si reflexionamos sobre estas notas de Vargas Llosa, admirador, estudioso y cultor del escritor: “a Flaubert poco le interesaban las aventuras amorosas(...)”⁵⁹ y las orgías según se señaló las cometía pero con la literatura según lo reveló el propio Flaubert en carta a Leroyer de Chantepie del 4 de septiembre de 1852: (...)“El único medio de soportar la existencia, es por medio del aturdimiento con la literatura, como dentro de una orgía perpetua”. O también esta otra afirmación enviada a Louise el 15 de julio de 1853

“¡Si no escribiera! La pipa y la pluma son las dos salvaguardias de mi moralidad, virtud que se resuelve en el humo [...]”⁶⁰. Similar apreciación emite Somerset Maugham basándose en una airada carta de su amante Louise Colet que culmina con el demoledor: “Tu amor no es amor, en cualquier caso no significa mucho en tu vida”, a lo que respondió Flaubert con su característica ingenuidad, “Quieres saber si te amo. Pues sí, tanto como yo puedo amar; es decir, para mí el amor no es la primera cosa en la vida, sino la segunda”⁶¹. De ahí que con humor inglés Somerset comentara: “él tenía una rica vida imaginativa y, como muchos soñadores, amaba mas a su amante cuando estaba lejos de ella que cuando estaba con ella”⁶². Y, el hecho de que Louise rompiera con el escritor después de diez años de relación en un ochenta por ciento “epistolar”, ya constituye un claro indicativo de la apatía de Flaubert por el vínculo de pareja, por el matrimonio, por ser padre y por la existencia misma. Bibliowicz cita una carta de Flaubert a Louise Colet del 11 de septiembre de 1852, sobre la airada muestra de su rechazo a la paternidad y a la vida: “¡Un hijo mío! ¡OH, no, no, no! ¡Perezca toda mi carne, y que no transmita a nadie el hastío y la ignominia de la existencia!”⁶³.

Por la enumeración anterior es fácil deducir que el escritor era más partidario de las grandes pasiones literarias, porque al parecer, las veces que pasó de la imaginación a la práctica y por su típica ingenuidad, contrajo una enfermedad venérea que acabó de configurar el cuadro de su eterna infelicidad. También explicaría su falta de compromiso con el matrimonio el hecho de que sus amores fueron con mujeres casadas. Actitud que puede tener varias lecturas: para evitar contraer nupcias, o también para no ser víctima de una infidelidad similar a la que cometía con la amante, o por inseguridad porque bien conocía sus limitaciones amatorias, que recrea-estigmatiza con *Emma Bovary*. Por otra parte, sus amantes mayores se explicarían

57 Cfr. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., p. 230; Sartre, ob. cit., Vol. V., pp. 413 y ss.

58 Cfr. Somerset Maugham, “Flaubert y *Madame Bovary*”, ob. cit., pp. 206, 208 y ss.

59 Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., epígrafe del libro, p. 1.

60 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., p. 430.

61 Somerset Maugham, “Flaubert y *Madame Bovary*”, ob. cit., pp. 230-232.

62 *Ibidem*, p. 7.

63 Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, ob. cit., p. 37.

como otra forma de resarcir la falta de ternura materna, por ejemplo, su primer gran amor aunque platónico fue por Elisa Schlesinger, hermosa mujer mayor y casada, fueron también mayores Louise Colet y otras amantes de paso. El amor que sí declararía siempre con vehemencia a los cuatro vientos era por la literatura y por su trabajo literario. Veamos esta contundente carta a Louise, “[...] Amo mi trabajo con un amor frenético y perverso, como un asceta ama el cilicio que le araña el vientre [...]” (24 de abril de 1852). En anterior misiva del 16 de enero del mismo año, le había escrito con similar énfasis sobre su enamoramiento por el arte, lo que permite verificar el verdadero objeto de su supuesta desmedida actividad “amatoria”, “Hay en mí, literariamente hablando, dos hombres distintos, uno enamorado de las declamaciones, del lirismo, de los grandes vuelos de águila, de todas las sonoridades de la frase y de las cimas de la idea; otro que busca [por medio de su escritura] ahondar en lo verdadero todo lo que puede, que gusta destacar el pequeño hecho, con tanto relieve como el grande. A éste le gusta reír y se complace con las animalidades del hombre [...]”⁶⁴.

De su explícita correspondencia es posible deducir en igual vía, que el escritor sublimaba su libido por medio de una producción literaria frenética. El citado filósofo francés lo corrobora cuando anotó que como el arte exige un esfuerzo ético, Flaubert lo convirtió en su refugio para librarse de las pasiones que él las sabía violentas⁶⁵. En sentido análogo, el escritor peruano ha reiterado en sus diferentes escritos sobre este autor que la literatura no era para él un servicio público, sino una terapia contra la desesperación, una manera de soportar la vida que le parecía odiosa. De nuevo es pertinente volver a reflexionar el epígrafe del presente estudio tomado de una carta a Louise Colet de mayo de 1852 que ayuda a demoler la sobredimensionada sexualidad que le han adjudicado y lo acercan más al irónico concepto expresado por Somerset Maugham: Yo nací con un montón de vicios que no han puesto la nariz en la ventana.

64 Flaubert *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., pp. 65, 456, 461.

65 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, p. 468.

Yo amo el vino; ya no bebo. Soy jugador y jamás he tocado una carta. El desorden es mi placer y vivo como un monje. Soy místico y en el fondo no creo en nada.

Por otra parte, tanto su manifiesta ingenuidad como su medioambiente familiar marcado por el desamor, podrían explicar la cercana amistad que tuvo a los trece años con el joven escritor Alfred Le Poittevin, a quien llamó “Maestro” por orientarlo a transitar las altas sendas de la literatura, a conocer al admirado Montesquieu y por enseñarle a fundir lo clásico con lo romántico. Y, el deslumbramiento del adolescente por el amigo mayor que además de compartir sus intereses literarios le brindaba cariño y compañía, pudo dar lugar a que éste se convirtiera también en su preceptor de manera transitoria a la usanza de la antigua Grecia. Asimismo, la nutrida correspondencia de los amigos permitió de nuevo conocer el estado emocional del joven Flaubert a la par que la angustia existencial de Alfred y sus tendencias poco edificantes, contrarias a la ingenuidad de su amigo. Entonces cuando Le Poittevin no contestaba sus cartas, el ansioso joven Flaubert revivía su enorme frustración por el desamor sufrido desde la cuna. Bajo estas circunstancias era de esperarse que cuando aquel rompió la amistad por medio de una carta, llegó a tal extremo su amargura, que según Sartre tuvo algo que ver con su *shock* nervioso de 1844: “Frente a este ciego [Alfred], Gustave despojado de su realidad, se siente recaer en lo imaginario. Su decepción profunda no es por cierto extraña a la crisis del año 44”⁶⁶. Situación que empeoró cuando su amigo no sólo contrajo matrimonio sino que murió poco después, a temprana edad.

Flaubert hacia el final de su vida, por contra, según se mencionó, se vio abocado a enfrentar graves problemas económicos que al parecer, precipitarían su muerte por una apoplejía fulminante, o esto fue lo que su sobrina Carolina comunicó, tan dada como era al ocultamiento de la realidad –es preciso recordar que incineró las cartas de Louise Colet y otras cartas

66 *Ibidem*, pp. 424, 435, 436, 472.

del escritor por considerarlas inconvenientes para el buen nombre de la dinastía Flaubert. No obstante, por la acendrada teatralidad del escritor y ante la dura situación que enfrentaba, es posible considerar que buscara un final similar al que había creado para su *alter ego* literario, *Emma Bovary*. Al respecto, por su carácter premonitorio resulta de interés analizar la última carta enviada a su fraternal amigo, el escritor ruso Iván Turguéniev donde deja entrever no sólo los problemas económicos, sino su extraordinario cansancio de trabajador literario por no lograr finalizar su obra de venganza contra la humanidad, *Bouvard y Pécuchet* (B. y P.). No obstante, se publicaría años más tarde por gestión de su gran amigo Turguéniev:

Mi querido amigo: N.B. Commanville [esposo de su sobrina] ruega a usted que le envíe el nombre y dirección de su abogado para que pueda, con la recomendación de usted, ponerse en contacto con él [...]. En cuanto a mí, mi buen amigo, estoy extenuado de cansancio. B. y P. me tienen harta y ya es hora de que esto acabe. Si no, el que acabaré seré yo mismo... ¿Cuándo volveré a verle? A mediados de mayo, ¿no es así? Estoy impaciente por abrazarle. Su viejo amigo. Gve. Flaubert, Croisset, 15 de abril de 1880⁶⁷.

Flaubert murió a los 59 años en su casa de Croisset en 1880, donde vivió solitario desde la muerte de su madre en 1872. Ya se mencionó cómo el escritor en forma poco comprensible se había referido a ella cuando murió como: "*L'être que j'ai le plus aimé*"⁶⁸. Se explicaría semejante declaración de amor también como una respuesta defensiva-adaptativa del escritor de no reconocer-negar el doloroso desamor de su madre, si se reflexiona sobre el concepto expresado por su amigo Maxime Du Camp, "Este impetuoso, imperioso gigante que explotaba ante la contradicción más insignificante, era el hijo más respetuoso, dócil, atento en que pudiera soñar cualquier madre", quizá tendría tal comportamiento en su ansiedad de congraciarse con ella. Como se verá en el siguiente apartado cuando Flaubert en *Madame Bovary* encarna

en *Carlos* el esposo de *Emma*, describe a la madre del niño *Carlos Bovary* (el mismo Flaubert) como una persona en extremo manipuladora y dominante... Somerset Maugham relata así su muerte: En la mañana del 8 de mayo de 1880 la criada entró a la biblioteca a las once con su almuerzo. Lo encontró echado en el diván, pronunciando palabras incomprensibles. Corrió a llamar al médico y volvió con él. No pudo hacer nada. En menos de una hora Gustave Flaubert había muerto⁶⁹.

Algo similar le ocurriría a *Emma Bovary* cuando el médico eminente *Larivière* tampoco pudo hacer nada para salvarla y le dijo a *Carlos* su esposo, "¡vamos, pobre muchacho, valor! No hay nada que hacer"⁷⁰.

Madame Bovary* en Flaubert y Flaubert en *Madame Bovary

Los apartados precedentes conforman el marco de referencia para adentrarnos en la novela desde el ámbito estructuralista tomándolo el pulso a lo intangible, a lo mental, a lo no expresado, a su mitología y al núcleo familiar, para identificar y percibir a Flaubert con mayor nitidez en *Madame Bovary*, con el propósito de descubrir **cómo** hizo la obra, por cuanto el **qué** hizo ya es bastante conocido, atendiendo lo indicado por García Márquez.

De acuerdo con los autores consultados, Flaubert aparece con nitidez en sus obras de adolescencia y de juventud, por lo cual les han atribuido un carácter autobiográfico, pero en el caso de *Madame Bovary*, por el contrario, todos aceptan la versión del escritor de que la obra fue producto de su imaginación realista y original. No obstante, afirmó lo contrario en otra oportunidad en evidente *lapsus linguae*, de la mejor factura al anunciar con pompa y circunstancia: "*Madame Bovary soy yo*". Evidente traición de su inconsciente, o producto de su inveterada ingenuidad, cuando lo que perseguía en su interior era ser el actor plurivalente de su novela

67 Cfr. Zviguilsky, "Introducción", en Flaubert y Turguéniev, *Correspondencia*, ob. cit., p. 331.

68 Baniol, *Madame Bovary*. (*de Flaubert*), ob. cit., pp. 6-7.

69 Somerset Maugham, "Flaubert y *Madame Bovary*", ob. cit., p. 206.

70 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob. cit., p. 419.

-realidad-ficción-, pero oculto en los diferentes roles, incluido el femenino de *Emma Bovary*, para no correr el riesgo de ser identificado, y no por razones de orientación sexual como le han adjudicado en forma gratuita algunos exegetas. Ya desde 1852, en carta a Louise manifiesta con claridad que él es el personaje principal de sus obras, “La pasión no hace los versos, y cuanto más personal sea, más flojo se verá. Yo he pecado siempre por esto; *es que me he puesto yo mismo siempre en todo lo que he hecho- por ejemplo, en el lugar de San Antonio estoy yo*” (carta del 5-6 de julio de 1852; libro *La tentación de San Antonio* publicada en 1849)⁷¹. Su propósito sería el de cumplir en forma literaria su imaginación, fantasías sexuales, pulsiones de muerte, historia familiar, vengar resentimientos personales, ajustar cuentas pendientes, paliar traumas de infancia y juventud que no había podido resolver, a la vez que mitigar su eterna melancolía que depositó en sus personajes, en particular en *Emma* que respiraba aburrimiento.

El escritor se invisibiliza-mimetiza para soslayar la implacable crítica que lo hubiera remitido a la dolorosa desvalorización de la infancia, y para utilizar su propia vida como fructífera cantera de su construcción literaria, debido a que la amarga realidad de su infancia y adolescencia, según se vio, superaba la ficción.

La percepción después de haber observado, analizado y reflexionado las fuentes de consulta, indicó que *Madame Bovary* era nítidamente autobiográfica con algún toque de imaginación, aunque construida de la realidad social francesa del momento. Fue una representación literaria de *su propia* realidad con actuación encubierta a manera de *autor-actor* de teatro de títeres, su mayor descubrimiento de niño y precioso dato aportado por Sartre aunque en otro contexto. Por medio de este género, él podía representar a varios personajes a la vez para expresarse en cada uno, sin exponerse ante un público en extremo crítico (padre) o burlón (familia, criados). Recordemos que su hermana menor Caroline, *amiga-espectadora-actriz*, fue el

único bálsamo afectivo para Flaubert desde los tres años hasta cuando contrajo matrimonio, rito del ciclo vital humano que lo llenó de tristeza, para golpearlo después en forma brutal con la temprana muerte de la joven en el primer alumbramiento. Es pertinente inferir que estando ella aún viva –y quizás alentado por ella– fue cuando Flaubert realizó su mejor “actuación nerviosa-teatral” que le permitió abandonar los “odiados” estudios de abogacía para dedicarse en cuerpo y alma a su verdadera pasión, la escritura creativa. En esta vía la experiencia del teatro de títeres iluminaría su mente genial para expresarse en *Madame Bovary* su opera magna de forma aún más independiente, actuando oculto, en una polifónica actuación que intentaremos demostrar en el presente apartado.

El tema de la novela, así el autor afirmara lo contrario, fue el producto de experiencias vividas y de hechos sociales acontecidos que lo impactaron-traumatizaron a lo largo de su existencia. El plan de la obra desde el metatexto sería su catarsis, y desde lo real sería la narración de un tema común con personajes corrientes que se enraizaron en las vivencias del autor. Bien conoce la antropología que es poco probable construir conocimiento sin un asidero en la realidad o en la experiencia, anotación reiterada por el Nóbel de Literatura colombiano y por escritores de similar categoría acerca de que toda narrativa literaria tiene al menos un punto de apoyo en la vida del autor. En ese mismo sentido afirmó el pintor argentino Antonio Seguí: “Nunca he hecho una pintura en la que el hombre no estuviera presente, y si el hombre no estaba, aparecían sus huellas”.

Ahora se empezará a visualizar el metatexto de los personajes esenciales de la novela partiendo de que el primer indicio para encontrar al autor en su obra fue proporcionado por el mismo Flaubert con su famoso *lapsus linguae* según se vio. Además al reiterar *ad nauseam* que su obra era objetiva y alejada del autor, que no contenía ni análisis, ni juicios valorativos, siendo lo último cierto en lo narrado, no obstante la intención oculta del autor resultó evidente mediante el rastreo del contenido de la pesquisa biográ-

71 Ibidem, p. 464; Cfr. Flaubert, *Madame Bovary*, Dossier, Pocket, ob. cit., p.445.

fica. Las innecesarias reiteraciones, del escritor entregan la clave con su típica ingenuidad para encontrarlo finalmente con observación-reflexión y el apoyo de las obras analizadas. Los libros de Sartre, consultados analizan la personalización del escritor en las obras precedentes pero no particulariza en ninguna en especial a pesar de afirmar que Flaubert se dibuja mejor a sí mismo cuando pretende ocultarse⁷². Y, por supuesto, fueron de singular ayuda las cartas dirigidas a Louise Colet, donde “minuto a minuto” comunica temores y propósitos del doloroso proceso creativo de *Madame Bovary*.

Ariel Bibliowicz aportó otro dato, en apariencia simple y que resultó clave en la investigación sobre el autor al permitir deducir que, desde bien temprano en su vida, el adolescente Flaubert aprendió a usar la escritura como efectiva vía defensiva y para exorcizar su angustia existencial, a manera de venganza por ofensas conferidas o imaginadas. En efecto, Bibliowicz anotó que en el colegio fundó un periódico escolar satírico desde el cual “maltrataba a todos los que le desagradaban, alumnos, profesores, y notables personas de Ruan que le incomodaban. Lo expulsaron por pendeñero y desobediente”⁷³. Aprendería entonces de la drástica sanción que no se puede ser tan explícito con las personas que ofenden o molestan, sino que es mejor desquitarse de forma encubierta y artística, por ejemplo, escribiendo obras literarias autobiográficas y actuando encubierto en diferentes personajes también para materializar fantasías o anhelos y lo principal ajustar cuentas. Algunas de estas obras fueron: *La peste en Florencia*, *Pasión y Virtud*, *Las memorias del fuego*, *La educación sentimental* en las que el escritor se retrata y la cumbre del *ser-no-ser*: *Madame Bovary*. Obra maestra en donde Flaubert realiza su mejor “actuación”, a la manera de una obra de teatro, o de un teatrino de títeres, de acuerdo con sus experiencias de infancia y rasgos típicos de la personalidad del escritor aportadas por los autores analizados y que se

utilizan como acervo probatorio para la demostración. Se observa igualmente con nitidez que el autor no practica el *voyeurismo* sino que induce al lector en forma magistral a imaginar la pasión, sin explicitarla con sus personajes, con un efecto delicado e innovador.

Flaubert realizaría su actuación estelar con *Emma Bovary*, mujer de extraordinaria belleza e indomable apetencia erótica, para cumplir su anhelo-fantasia, que se le dificultaría satisfacer en su vida personal debido a sus fallas de interrelación social desarrolladas en la infancia, que lo incapacitarían para cualquier relación cercana y menos permanente, como un matrimonio por ejemplo. Fue así como actuó de *Emma*, para liberar la libido dentro de la creatividad literaria sin explicitarla, solamente enmarcó las escenas de amor en delicados *esfumatos* para acicatear la imaginación del lector y también por su propia timidez. La aguda crisis nerviosa que sufre la heroína al leer la demoledora carta de abandono de su vil amante *Rodolfo*, recrea el intenso dolor de su propia crisis de 1844, denominada por Sartre la crisis de *Pont-l'Évêche*, después de romper con su amigo, el poeta Le Poittevin. Palabras como aburrimiento, melancolía, y hastío, que Flaubert repite hasta el cansancio en sus cartas personales y que lo identifican, son las mismas que *Emma* repite a lo largo de la novela; otro rasgo de la personalidad depresiva del escritor que proyecta de manera magistral en la protagonista femenina para encubrir su personalidad.-al ser femenina no lo podrían descubrir, pensaría el escritor, según se anotó -- Por otra parte, el carácter ciclotímico de *Emma* con episodios de euforia y depresión forman parte de las propias actitudes disfuncionales, neuróticas según Sartre, que el escritor rebela en forma prolija en sus cartas y que el filósofo examinó en detalle y en forma reiterativa en su exhaustiva investigación citada. El dramático suicidio de la *Bovary* sí parece corresponder al citado famoso suceso de adulterio-suicidio que registró la prensa ocurrido en una época, en la que contravenir con semejantes actuaciones el matrimonio, y la vida, parecían estar en boga en París, escandalizando a la sociedad ruanesa y francesa. No obstante, la alusión a la muerte

72 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T.II, pp. 20 y ss.

73 Bibliowicz, *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, ob. cit., p. 16.

y al suicidio aparece reiterada en su correspondencia, y es probable, que hubiera estado considerando esa opción como una salvación para su desgarradora vida interior, “la llaga profunda” que descubrió a su amiga Chantepie. Inclusive menciona el suicidio en una carta a su amigo Ernest Chevalier, cuando estaba en extremo desesperado cursando su carrera en la Universidad de la Sorbona: “*Le Droit me tue, m’abrutit, me disloque, il m’est impossible d’y travailler. Quand je suis resté trois heures le nez sur le Code, pendant lesquelles je n’y ai rien compris, il m’est impossible d’aller au-delà: je me suiciderais*” (Carta a Ernest Chevalier, 25 de junio de 1842)⁷⁴.

En cuanto al arribismo desaforado de *Emma* y su deseo de fungir de gran dama con costoso vestuario y gastos exorbitantes, son sin duda el espejo de su padre, según se documentó, quien siempre aspiró a la figuración para alejar el ancestro campesino que encarnó en el padre de *Emma*, un campesino que realizó el esfuerzo de mandar a su hija a estudiar a un selecto convento. Allí le ocurriría a *Emma* lo mismo que le aconteció al joven Achille-Cléophas Flaubert cuando lo enviaron a París a estudiar medicina. Si se recuerda, se frustró de por vida, y fue tal su laberinto emocional para responder al arquetipo de clase alta, que ni siquiera reparó en que había procreado un genio de la literatura, porque lo “prestigioso” de entonces, era la medicina y la abogacía.

La representación femenina de *Emma Bovary* puede, a su vez, tener varias lecturas, según anteriormente se planteó. Podría tratarse de realizar una mimesis en el otro género para no ser reconocido en la novela, o también, anhelaría ser mujer en algún momento para gozar del cariño materno, situación vivida con el nacimiento de su hermana Caroline, a quien llenó de amor y ternura porque había sido una niña deseada. Por otra parte, el rol maternal negativo de *Emma* reflejaría a su vez, el de su propia madre que lo rechazó al nacer porque no

fue niña. Idéntica actitud tuvo la *Bovary* pero al contrario, porque deseaba un niño –quizá para Flaubert no ponerse en evidencia cambió el género del bebé, o para recrear su propia tragedia por haber nacido varón, y para exorcizar la causa de una de las mayores desgracias de su vida: el desamor de su madre, que por lo mismo, no lo defendió del equivocado diagnóstico de “idiota” del padre médico-, y la rechazó con un elocuente desmayo cuando *Carlos Bovary*, le informó su género.

Respecto a los rasgos masculinos o ambiguos de *Emma* que Vargas Llosa percibió –al parecer como herencia cultural del machismo latinoamericano- y describió en el aparte “*Madame Bovary, hombre*” del citado libro, *La Orgía Perpetua* los atribuye sin fórmula de juicio a la maestría de Flaubert en la ficción, con un endeble, “cuando las cosas se vuelven hombres y los hombres cosas”⁷⁵.

Sin embargo, la reflexión sobre tales características masculinas de la protagonista ayudaron a reafirmar la tesis de la investigación en cuanto a que Flaubert *actúa* en *Emma Bovary*, por lo cual en ella como asunto lógico, afloraría su innata masculinidad en forma inconsciente, aunque también cabe pensar que con su mentalidad del siglo XIX, una mujer normal no tendría ni la voluntad, ni el carácter, ni la decisión para realizar muchas de sus acciones y menos cometer semejantes contravenciones que consideraría privativas de la masculinidad. De todas formas, según se ha venido señalando, el autor con su obra perseguía otros objetivos, aunque si se refirió a *Emma* como un ser “de naturaleza un poco perversa, una mujer de falsa poesía y de falsos sentimientos”⁷⁶ (Carta a Leroyer de Chantepie, 30 de marzo de 1853).

Siguiendo con los personajes protagonistas de la novela, y las actuaciones del escritor en ellos, al iniciar la novela narra las cuitas del niño *Carlos Bovary*, futuro esposo de *Emma*, que son las mismas del niño Flaubert en su doloroso

74 “El Derecho me mata, me embrutece, me disloca, me es imposible trabajar. Cuando me quedo tres horas con la nariz sobre el Código, pendiente de lo que no puedo comprender, me es imposible ir allá: me suicidaré”. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., p. 111.

75 *Ibidem*, pp. 140 y ss.

76 *Ibidem*, p.42.

debut de colegial, de acuerdo con su biografía. *Carlos Bovary* también entra al colegio con edad y estatura superior a la de sus compañeros y por tal tardanza desconocía los roles escolares y por lo mismo también fue objeto de la burla del profesor y de los alumnos, igual desdicha le aconteció al escritor en su infancia. El joven *Carlos* se aplicó en sus lecciones logrando salir adelante, para culminar más tarde, su carrera de cuasimédico o funcionario de sanidad, aprendiendo de memoria sus asignaturas sin haber entendido nada de lo que ocurría a su alrededor, actitud que desgraciara más tarde su vida matrimonial al no haber podido enterarse de las necesidades afectivas-amatorias de *Emma*, ni de la gravedad de todo lo que acontecía en su hogar, producto de la cadena de errores de *Emma* y sólo atinó en su eterna ingenuidad a atribuirle todo a la fatalidad, “*C’est la faute de la fatalité*”⁷⁷. En su hogar, Flaubert, representaría a *Carlos Bovary* como un hombre mediocre, torpe, de pocas luces y sin duda, poco interesado en las relaciones de pareja por lo cual la esposa mortalmente aburrida lo menospreciaba y buscó las fogosas aventuras conocidas. En esa pobre configuración humana de *Carlos Bovary*, es fácil reconocer por su biografía a Flaubert y el concepto que tendría de sí mismo, quien tanto de niño en el hogar como de adulto, vivió idénticas y desagradables experiencias igual que en su vida escolar, universitaria, familiar y amorosa. La baja autoestima generada en su medioambiente familiar caracterizó también al personaje de *Carlos*, manipulado por una madre controladora, igual que Caroline la madre del escritor. Ella según algunos biógrafos literalmente lo monitoreó hasta el final de sus días, escuchando detrás de las puertas cuando tenía visitas, temerosa de que el escritor contara los asuntos de la familia que pudieran restarle brillo, según lo anotado en diferentes contextos por Baniol, Vargas Llosa y Sartre. Al final de la novela, Flaubert metamorfosea a *Carlos* en el desafortunado abuelo materno, el doctor J.B. Fleuriot, padre de Caroline e igual que éste –cómo un auténtico héroe romántico–, *Carlos Bovary* muere de amor con un mechón del ca-

bello de *Emma* en su mano dejando a su niña *Bertha* huérfana y abandonada en forma similar a lo vivido por Caroline Fleuriot, la trágica historia de la madre de Flaubert⁷⁸, de acuerdo con lo consignado en su biografía.

Y, por supuesto, Flaubert es también *León* el tímido y fogoso segundo amante de *Emma*, también estudiante de la carrera de Derecho, con la diferencia de que el personaje de la novela sí llegaría a ser abogado. La fugaz historia se desarrolló cuando se desempeñaba como pasante de abogado y *Emma* que en ese corto episodio encarna a su vez a Elisa Schlesinger, el primer gran amor de Flaubert, hermosa señora casada y mayor que él. *Emma* se parece físicamente a Elisa, por su piel blanca y hermoso pelo negro, de acuerdo con su detallada descripción en *La educación sentimental*. Flaubert realizará en su novela el sueño erótico –en la realidad platónico– de ese imborrable gran amor de su adolescencia, en una frenética e hilarante pintura de amor en la carroza de caballos⁷⁹, escena que tomaría a su vez de dos episodios de la vida real: uno de él mismo con su amante Louise Colet y otro, menos divertido, de la propia Louise con un acompañante que intentó propasarse según Vargas Llosa⁸⁰. Narración en donde Flaubert enmarca la acción con ribetes de la más depurada comicidad, expresión emocional que siempre quería imprimir en sus representaciones teatrales, según se ha venido mencionado y, por supuesto, en *Madame Bovary*, de acuerdo con lo expresado en su correspondencia a Louise.

El padre y el hermano de Flaubert, en igual dirección, se logran reconocer en los aspectos más ridículos de *Homais*, el boticario arribista y anticlerical que alardeaba de su saber con frecuentes citas en latín y sus conocimientos filosóficos para impresionar –rasgo cómico-ridículo también– a la elemental gente de *Yonville*. Con rebuscadas expresiones el personaje regaña al ayudante de la farmacia *Justino* por dejar entrar a *Emma* al sitio prohibido donde guardaba los venenos. Igual, aparecen, cómo no

77 Flaubert, *Madame Bovary*, Pocket, ob. cit., p. 409; Cfr. Vargas Llosa, prólogo a *Madame Bovary*, Alianza, p.409.

78 Cfr. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., p. 410.

79 Cfr. *Ibidem*, pp. 288-296.

80 Cfr. *Ibidem*, p.510.

resaltarlo, los fracasos médicos del padre y del hijo en la fallida operación realizada por *Carlos Bovary* al pie torcido del desgraciado *Hypólito*, fracaso también ocurrido al eminente padre con una desafortunada niña –el escritor cambió el género del enfermo para evitar la obviedad–, y la igualmente desafortunada operación del hermano al padre que le costaría la vida... En cuanto a la condecoración de la Legión de Honor que al final de la novela le es otorgada a *Homais*, se podría relacionar con la recibida por su hermano Achille. Así, es posible ver en los juegos intelectuales de Flaubert que *Homais* representó al dúo padre e hijo, el primero *alter ego* del segundo, por quienes en igual medida experimentaba resentimientos. Es lógico colegir, por lo tanto, que la condecoración que se le otorgó al hermano mayor en su momento, humillaría al hermano menor y lo haría sentir más inútil e idiota. El acendrado resentimiento fraterno y su deseo de venganza, ya había aparecido en un escrito de juventud: *La peste en Florencia*, donde narra que un hermano primogénito, investido de importantes dignidades, es asesinado por el menor no sin antes humillarlo con desenfadada envidia y odio⁸¹. En concordancia con la vida real, el hermano y *Homais* en la novela, son las únicas personas que terminan en situación de felicidad.

Los siguientes datos permiten comprobar de nuevo que, a pesar de que el escritor reiterara la objetividad de la obra y que era apartada del artista, es en ella donde mejor dibuja el clima médico familiar del autor al aflorarle el tema es probable, desde el inconsciente, de acuerdo con la psicología moderna. El ambiente de médicos, boticarios y medicinas, incluido su abuelo, él médico que acogió a Carolina en su adolescencia, y los tíos paternos que eran veterinarios rurales, fue la familiar atmósfera que le resultó fácil recrear en su producción artística. Ambiente descrito como dibujando con las palabras para mostrar al lector la respectiva escena campestre, de hospital, salón, farmacia, etc., característica de su narrativa de acuerdo con el nutrido epistolario enviado a Louise. Bien se puede explicar entonces, la proliferación de médicos y afines en la novela: *Carlos* el marido de

Emma era médico de segundo rango, y al fungir de tal sin serlo, en la operación de *Hypólito* lo dejó inválido; *Homais* el boticario, fungía también de médico en el perdido pueblo de *Yonville* nombre imaginado por el autor, igual que el de Tostes, donde transcurre la primera parte de la novela⁸², el boticario conocía de remedios y del ser humano en su psiquis y su fisiología y de su botica saldría el letal arsénico que envenenó a *Emma*. Médico era también el inepto *Canivet* llamado para asistir a *Emma* durante el envenenamiento. No obstante, Flaubert sólo califica de eminencia médica al doctor *Larivière* cuyo estereotipo coincidía con el del padre, frío, eficiente, arrogante, colérico y prepotente; quien frente a la intoxicada *Emma*, y al comprender que nada podía hacer, sale de la habitación, sin expresar mayor consuelo al marido ni a la niña, y se va a almorzar. El médico, sin duda, exhibe prepotencia y falta de ternura con *Carlos Bovary*, el marido de *Emma*, al parecer en forma similar a las características del padre del escritor, en impecable caricaturización encubierta, venganza o reconstrucción inconsciente de su amargura niñez y juventud. Lo que sí es cierto es que le profesaba profundo respeto y admiración como científico y *paterfamilias* de la Casa Flaubert en Ruán. Parentesco que por cierto, mucho ayudó al escritor para ganar el juicio en su contra por la novela *Madame Bovary*, según lo expresado en una carta a su hermano Achille del 3 de enero de 1857⁸³.

Otro aspecto trascendental de sus vivencias de adolescente que igualmente introdujo en *Madame Bovary*, fueron los típicos discursos políticos de dos aspirantes a las corporaciones públicas, en los *Comicios agrícolas de Yonville*⁸⁴, plenos de hipérboles, de promesas, de adulaciones, de lugares comunes y, por supuesto, de las conocidas mentiras de los políticos. Discursos que según sus biógrafos, Flaubert solía escribir desde temprana edad, como otra muestra del talento excepcional del precoz escritor.

82 Es pertinente anotar que Sartre en su estudio, al parecer confundió a Tostes la ciudad imaginaria, con Trouville, sitio real de veraneo de Flaubert.

83 Cfr. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., p. 517.

84 Cfr. *Ibidem*, pp. 430, 432 y 434.

81 Cfr. Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. II, p. 425.

En síntesis el escritor guardaba en su memoria y en su corazón tal catálogo de vivencias, resentimientos y frustraciones que debería necesariamente liberar en la literatura para aliviar su “llaga o fondo” como lo denominaba. Se entiende por lo tanto, el porqué proyectaba una personalidad fuera de lo normal o “rara” por causa de tal carga emocional y de errores de buena fe, cometidos por unos padres que a su vez soportaban su respectiva carga negativa. Proust, quien admiraba profundamente a Flaubert, señaló sin mayor precisión, que parecía que en *Madame Bovary* existían recuerdos o memorias vividas por el autor, con quien se declaró en deuda porque su lectura fue iluminadora para el contenido de su obra cumbre basada en la memoria⁸⁵. En forma paradójica, Flaubert portaba, por una parte, el bagaje genético de la sensibilidad y genialidad artística opuesta al cientificismo y al racionalismo volteriano y, por otra, el pesado bagaje cultural transmitido por los padres inmersos, además, en la ideología racionalista. Podría entenderse desde esta perspectiva que rechazaran con tesón los delicados asuntos del artista, hasta lograr transmutar al hijo genio en una persona resentida que se odiaba a sí misma y, por extensión, a toda la humanidad. Al reflexionar sobre su trascendental “crisis nerviosa” de juventud después de conocer su pasión y habilidad por la dramaturgia actuada y escrita, y teniendo en cuenta que el episodio no podría ser epilepsia, como ya se ha explicado, surge la probabilidad de si la socorrida crisis fue fruto de otra formidable actuación actoral que le sirvió al tenaz escritor para recluirse a escribir con comodidad en su hermosa casa. Además, apoyado en los jugosos recursos económicos derivados del trabajo del padre y la herencia en tierras de la madre, a manera de resarcimiento ético por el sufrimiento infligido desde su nacimiento. En ese sentido, *Madame Bovary* le serviría de catarsis artística y de creativa retaliación para exorcizar sus demonios como diría el Nóbel García Márquez, Al no dejar una sola cuenta sin cobrar, en forma excepcional por el medio empleado, el escritor se liberaría no sólo de su pesadumbre, sino que cumpliría anhelos y fantasías reprimidas. En este sentido sería una especie de precursor

creativo de la memoria como lo haría después Proust (1871-1922)- aunque sin emitir ningún juicio de valor. Sería este rasgo de objetivar la novela lo que marcaría un hito en la narrativa del siglo XIX, sin tener intención de innovar sino para restañar sus heridas de forma artística y genial, metiendo juntos a quienes lo agobiaron, en varios personajes de novela dentro del imaginado y entrañable teatrino de infancia.

Tuercas y tornillos de *Madame Bovary*

La revelación de que Gustave Flaubert era un artista integral, cultor y amante de la literatura enmarcada en la música, el teatro y las artes plásticas, fue otro de los maravillosos aspectos que afloraron al leer el metatexto de su vida y su obra. Aspectos artísticos que sirvieron para estructurar a *Madame Bovary* durante el proceso mental creativo. Algunos críticos de su obra como el citado Somerset Maugham han sugerido que Flaubert no era tanto artista creativo como un tenaz trabajador de las palabras, en realidad, tal apreciación parece desconocer que el don artístico figura en el bagaje genético de todo gran artista y es esta especie de toque mágico el que le permite transformar un tema ordinario –como fue el de *Madame Bovary*– en una obra de arte. Flaubert desde niño, como algo natural, pulía y depuraba *ad infinitum* ideas, palabras, frases, párrafos y conceptos, apoyado, en las numerosas y precoces lecturas de los clásicos –según se señaló en su biografía– y desplegando por igual, creatividad y arduo trabajo en su obra maestra de reconocimiento universal *Madame Bovary*.

En relación con el estilo, baste mencionar lo que él mismo reiteraba en su enorme epistolario, que sólo se llega a depurar –el estilo– por medio de un trabajo atroz, con una obstinación fanática y entregada. Así logró su reconocida maestría en lo artístico del horror, en lo grotesco y lo inquietante - el suicidio de *Emma*- con lo cual remite a lo sublime de Kant⁸⁶, aspectos

85 Cfr. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., pp. 219-220.

86 Cfr. J. Lacroix, *Kant y el kantismo*, México, Publicaciones Cruz, 1995, pp. 68 y ss.

por demás característicos de las artes plásticas del Romanticismo que ejercerían su influencia en Flaubert. Artistas de la talla de Caspar David Friedrich, William Turner y Theodore Géricault por citar sólo algunos ejemplos, de los más destacados pintores románticos⁸⁷ de su tiempo. Igual se aprecia la influencia de la música romántica y la poesía en su obra por su tendencia a la melancolía, al aburrimiento, al gusto por el paisaje deprimente o sobrecogedor, a los sueños, a las pesadillas, a la primacía de lo instintivo sobre lo intelectual y al suicidio. Movimiento artístico e intelectual que se desarrollaría con gran vigor en Francia, Alemania e Inglaterra en el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Si bien, el furor romántico ya empezaba a declinar en los años de la escritura de la novela, para dar paso a las vanguardias modernistas, que debieron también influenciar al culto y formidable lector desde diferentes perspectivas.

Otros autores, consideran a Flaubert la quintaesencia del realismo por los temas cotidianos-ordinarios, tomados de la realidad y contados en detalle sin maquillarlos, apreciación que el poeta Baudelaire se esforzó en negar como si se tratara de un *ex abrupto* con la contundente frase: "*Flaubert n'est pas un réaliste*"⁸⁸ (no es un realista). Por otra parte, algunos autores lo situaron como un precursor del modernismo por la técnica narrativa y el carácter psicológico, mental y de la memoria de la novela, -sus memorias camufladas en personajes más reales que ficticios- que fue el objetivo de la presente investigación. Al respecto anotó Sartre: "Añado que Flaubert, creador de la novela 'moderna', está en el cruce de todos nuestros problemas literarios de hoy"⁸⁹.

En *Madame Bovary*, lo psicológico, lo mental y la memoria, son elementos precursores de la modernidad y desde esta perspectiva, servirían de modelo a autores como Joyce y Proust, entre otros, según se anotó. Habría que agre-

gar que también acude a lo aristotélico al poner en escena a buenos y malos siendo *Emma* la quintaesencia del mal y del error y *Carlos* de la bondad e ingenuidad. Personajes que no son singulares sino que encarnan universales y por lo mismo, la novela ha superado la prueba del tiempo al continuar vigente y haber sido conmemorados sus 150 años de vigencia en el 2007. ¿Qué ocurre en este cruce de caminos, de acuerdo con Sartre? Que el autor introdujo un cambio substancial en la construcción de la narrativa del siglo XIX: la introducción de lo psicológico y el monólogo interior. El análisis de tales innovaciones se encuentra prolijamente argumentado por Vargas Llosa en su libro *La Orgía Perpetua* que se ha venido referenciando⁹⁰, igual que por Somerset Maugham en su ensayo escrito con un espíritu crítico más severo pero algo sesgado⁹¹. De todas maneras, Flaubert ansiaba con su obra realizar igualmente un aporte novedoso y original con personajes ordinarios como de hecho lo logró.

En este sentido, recordemos desde la perspectiva antropológica que el ser humano, en general, y de modo especial el artista, traslada sus experiencias vitales, sus frustraciones, miedos y angustias a expresiones artísticas. Y la mezcla de genética, experiencia personal, maestría en el manejo del lenguaje, innovación literaria y retaliación familiar, es lo que se puede apreciar en *Madame Bovary* expresado de forma magistral y consciente pero también inconsciente, en la medida en que la desolación afloraba espontánea en la mayoría de sus personajes con los cuales se identificaba en un todo o en las partes. En la novela se percibe sin el menor esfuerzo que el tema es en extremo simple, dado que el autor deseaba escribir el devenir de gentes comunes y corrientes -como se consideraba a sí mismo-, oponiéndose en ese aspecto a su admirado autor Shakespeare con sus temas de vicios y virtudes de la realeza y gentes de alto rango.

No obstante, el tema ordinario no significa que el *cómo* lo desarrolló lo fuera, al contrario, Flaubert conforma su escritura artística como

87 Cfr. *Le Musée de l'Art. Cinq cents artistes et leurs chefs-d'œuvre*, Singapour, Phaidon Press Limited, 1998, pp. 167 y ss.

88 Flaubert, *Madame Bovary*, Dossier, Pocket, ob. cit., p. 442.

89 Sartre, *El idiota de la familia*, ob. cit., T. I, introducción.

90 Cfr. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*, ob. cit., pp. 166-202.

91 Cfr. Somerset Maugham, "Flaubert y *Madame Bovary*", ob. cit., pp. 179-207.

si fuera una Sinfonía de tres movimientos, estructurada con apartes descriptivos, lentos o rápidos hasta llegar a un *grand finale* de intenso dramatismo y tragedia: una verdadera obra de arte. La analogía con lo musical aparece a lo largo de su correspondencia con Louise Colet. En sus cartas le informaba sobre el avance de la obra en términos musicales o pictóricos como: voy a finalizar el primer movimiento, el segundo, etc., y también le escribió, "Si alguna vez se han puesto los efectos de una sinfonía es aquí" (Carta a Louise, Croisset, 12 de octubre de 1853)⁹². Y con total coherencia con lo musical una ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, basada en una historia de Walter Scott, con tema de amor asesinato y venganza, ligada al teatro realista –una vez más aparece en la novela su pasión teatral de la infancia- y su trágica heroína, enmarca el segundo episodio de infidelidad de *Emma*. Los tres movimientos corresponden a las tres partes de la novela, que a su vez dividió en varios subtemas de variada intensidad y velocidad narrativa, articulados con buen gusto, sencillez y fluidez armónica. Factores que, unidos a la impecable construcción gramatical y accesible vocabulario para narrar el tema corriente de *Madame Bovary*, le ha permitido llegar a un amplio rango de lectores en semejante lapso de tiempo. El único personaje que exhibe algún grado de erudición, desplegando continuas citas en latín, es el pintoresco y estereotipado boticario-filósofo *Homais*, personaje creado a la medida para realizar el respectivo ajuste de cuentas con su padre. Con esta hermosa estructura, pinta como con un pincel, según sus palabras a Louise⁹³ con descripciones que tienen cadencia musical. Debido a que la construcción típica de la novela exige un anticlímax y un clímax en cada uno de los capítulos, el escritor cumple tal exigencia literaria escribiendo a la manera del típico *lento-rápido* de la sinfonía, asunto no usual en las novelas que sorprende por su esfuerzo constructivo-creativo. Analicemos a continuación la estructura en clave musical.

La primera parte o *movimiento* termina con el clímax del gran baile, donde *Emma* empieza

a perder su norte de campesina y a obsesionarse por convertirse en una gran dama, al menos en cuanto a vestuario y veleidades se refiere e inicio de su destrucción. En la segunda parte o *movimiento*, Flaubert en igual vía compone el clímax con la magistral polifonía de los *Comicios agrícolas* y la seducción de *Emma* por *Rodolfo*, el típico "don Juan", –con nombre igualmente tomado del protagonista masculino de la ópera *La Bohème* de Giacomo Puccini–. En este punto *Emma*⁹⁴ rompe por primera vez las normas establecidas del matrimonio por estar mortalmente sumida en el aburrimiento con el pasivo e ingenuo *Carlos*, su marido, –el escritor se retrató a sí mismo y el temor de lo que le podría ocurrir si contrajera matrimonio–. Otro momento de intenso dramatismo lo constituye la bárbara intervención quirúrgica practicada por el inepto Funcionario de Sanidad, *Carlos Bovary*, al mozo de cuadra *Hypólito*, con los desastrosos resultados conocidos que cubren de oprobio a la pareja y llenan de sombras su futuro. Otro ajuste de cuentas o venganza encubierta contra su padre y hermano.

El *preludio* –siguiendo con el lenguaje musical– que anuncia la tragedia, se escucha con la irresponsabilidad arribista de *Emma* ante la enorme deuda contraída con el sagaz mercader, *Lheureux*, continuando con la exigencia de la *Bovary* a *Rodolfo* de formalizar su romance de cuatro años de duración. Y, como era de esperarse del típico "don Juan", rompió la relación con una despiadada carta que sume a la mujer en un violento *shock* nervioso, similar al sufrido en su momento, por el joven Flaubert con Le Pointtevin, su amigo de adolescencia, según se ha venido mencionando.

El tercer *movimiento* o tercera y última parte de intenso dramatismo, comienza por el contrario con una especie de *obertura* cómica –que literalmente hace soltar carcajadas al lector, objetivo buscado por el escritor desde niño en su empeño constante de aprobación, de acuerdo con lo comunicado a Louise en sus cartas–. Se trata del famoso episodio de la carroza con

92 Flaubert, *Madame Bovary*, trad. y ed. de C. Berges, ob cit., p.438.

93 Cfr. *Ibidem*, p. 435.

94 Cfr. N. Vélez, "En los 150 años de *Madame Bovary*, 1857.2007, diseño de un personaje: *Madame Bovary*", en *Pensamiento y Cultura*, vol. 10, 2007, pp. 126 y ss.

León, su segundo amante en Ruán, también verdadera obra de arte del erotismo para imaginar, sin descripción alguna. Viene luego el vergonzoso embargo por la deuda y es cuando tiene lugar el *grand finale* con la gran obra de arte que constituye la sobrecogedora pintura literaria del dramático suicidio de la protagonista. El epílogo no podía ser de otra manera, a los pocos días muere *Carlos Bovary* de abatimiento con un mechón del cabello de *Emma* en la mano, dejando en la orfandad y desventura a *Bertha*, la hija de ambos que iniciaría una odisea marcada por la muerte y el abandono, hasta terminar de obrera fabril – nuevo concepto para disimular la historia familiar-, recreación de la tragedia de los padres de Caroline la madre de Flaubert y los abuelos maternos del escritor según se documenta en las respectivas biografías.

La novela, además de un discreto narrador que dirige las diversas acciones, tiene intensos monólogos interiores de la protagonista que la conectan emocionalmente con el lector. Era la intención fundamental de Flaubert de recrear escenas reales de la vida ordinaria –su propia vida-, cuidando que lo amoroso no fuera obvio sino que fue armado con refinada estética para hacer entrar en juego la imaginación y el entendimiento del lector a la manera kantiana, o también quizá por desconocimiento del detalle amoroso, tal como lo anotó Vargas Llosa y de forma sarcástica lo corroboró Somerset Maugham, conceptos ya mencionados. Flaubert sabía por sus propias experiencias, vividas y leídas, que un gran drama se construye sólo a partir de una enorme pasión y que ésta no estaba presente en la rutina del matrimonio por lo cual, era indispensable contravenirlo *ex profeso*, para lograr el necesario efecto con lo prohibido. Por ello exaltará el entendimiento del lector con escenas imaginadas de alta temperatura y, a la vez, en sus juegos intelectuales realizaría una aguda crítica social por tan punible conducta. Aspecto que remite a su vida personal dado que, según se vio, sus amores, la mayoría platónicos, transitaban este sendero. Para él, el matrimonio sería un asunto aburrido tomado quizá, del modelo familiar, además de poco serio, de acuerdo con los frecuentes escándalos que la

prensa reseñaba sobre mujeres infieles que terminaban en la tragedia del suicidio. En esta dirección, el color de la narración que enmascara en forma artística sus retaliaciones estará centrado en el dúo de infidelidad-pasión de *Emma* con su primer amante *Rodolfo* y su abandono que la hizo sumir en un verdadero infierno de dolor, ya experimentado por el escritor en su edad juvenil, y el clímax final del suicidio de la desventurada mujer con una teatral *mise en scène* narrada de manera magistral dentro de lo grotesco.

Escena que remite sin esfuerzo a la propia muerte “repentina” del autor cuando atravesaba una difícil situación de apremio económico similar a la de su heroína. AY, al parecer también de creatividad literaria por no lograr terminar su novela *Bovard y Pécuchet* de retaliación contra la humanidad según se documentó con una carta a su amigo el escritor Turguénev. Aunque también podría pensarse, por qué no, que debido a que ya había cobrado semejante cuenta pendiente por medio de *Madame Bovary*, agotó-saldó su cantera biográfica de afrentas y de deseos reprimidos.

Era esto, lo que se quería demostrar

Finalmente, con los precedentes análisis fue posible demostrar la proposición antropológica relativa a que los artistas, por lo general, están presentes en su producción artística, y que no sólo Flaubert sino algunos de sus parientes cercanos “actuaron” en la obra literaria por voluntad encubierta del escritor –realidad que siempre negó con vehemencia– con el propósito principal de paliar sus traumas de infancia y de vengar en forma estética y creativa las ofensas sufridas por acciones y omisiones en su contra y armonizar su existencia. En similar dirección, el escritor lograría materializar anhelos y fantasías en especial de orden amoroso incumplidas por su acendrada timidez y por el trauma construido en su propio hogar que le impidió en la edad adulta llevar una vida con relaciones sociales normales. Igual se demostró que algunos personajes de la novela represen-

taron las difíciles etapas de su vida que más lo marcaron a manera de catarsis o de limpieza para librarse y poder aligerar semejantes cargas emocionales. Todo dentro de una puesta en escena similar al teatro que mucho amó desde su infancia, actuando él mismo en los personajes protagónicos, incluida Emma Bovary en quien se mimetizó para evitar ser descubierto, y poder cumplir sus fantasías sexuales, de libertad y de contravenir las normas de una sociedad y humanidad que aprendió a odiar desde niño. Si bien es cierto que también condenó a la protagonista –él mismo- a una muerte por un doloroso suicidio a causa de sus múltiples errores.

Asimismo, fue posible demostrar que su publicitada tendencia dionisiaca se relacionó más con trucos políticos y de editores que conocen la rentabilidad que produce el morbo explotado con habilidad. Además de quedar al descubierto un genial y delicado artista integral, formidable y culto lector y atormentado ser humano golpeado en su medio ambiente familiar a partir de su nacimiento, En la frase, "*C'est la faute de la fatalité!*" (Es culpa de la fatalidad) retrata su forma ingenua de explicar los problemas insolubles tal como se lo hizo exclamar al atribulado Carlos Bovary ante la cadena de errores y consiguientes sufrimientos, provocados por Emma Bovary, personaje femenino que construyó la infelicidad de Carlos Bovary, y que también podría representar a su madre quien lo desgració con su desamor maternal. Por lo tanto, la calidad de excelencia artística de la novela en lo literario y por retratar en forma artística los errados comportamientos humanos que así mismo, los precipitan a la desgracia, la hace digna de ser conocida-leída y transmitida a las sucesivas generaciones como producto de un talentoso artista que empleó la escritura creativa como forma adaptativa-defensiva para sobrellevar la imperfecta humanidad del ser humano que lo rodeó, y que nunca llegó a comprender del todo en sus aspectos positivos. Desde lo antropológico según se enunció en la Introducción, todas las obras del ser humano están inscritas, en primer grado, en su patrimonio genético heredado de sus padres y ascendientes y, en segundo grado, están forjadas por la poderosa influencia del medio ambiente fa-

miliar, el estatus social y la cultura en la que se está inserto vía padres-estudios, en Flaubert se pudieron igualmente comprobar tales influencias ad infinitum. Por ejemplo, desde lo genético afloró y se impuso lo artístico a pesar de las innumerables trabas y subvaloraciones que el escritor tuvo que enfrentar y capotear desde su infancia y juventud hasta lograr imponer su ser-artista genial. La poderosa influencia del entorno familiar de sus ascendientes también la tuvo que sufrir a causa de unos padres traumatizado en dos direcciones, la madre por su orfandad que la privó del calor humano, caricias, ternuras y juegos cariñosos de sus padres y en particular de la madre, quien murió al darla a luz y el padre que tampoco pudo suplirla por quedar en extremo golpeado hasta literalmente morir de pena moral por la ausencia de la amada esposa, -historia que recreó Flaubert en Madame Bovary, según se documentó- sumiendo a la niña en amargo sufrimiento del que aprendió a defenderse-adaptarse, (eficiente cualidad del ser humano), construyendo un muro de mutismo para enfrentar la adversidad. Actitud que volvió a revivir con el choque que le produjo el nacimiento del niño Gustave Flaubert, cuando lo que ella ansiaba era una niña, -también ideal cultural tradicional de completar la "parejita" al comienzo de la conformación de la familia nuclear, que mucho infortunio ha causado también a los seres humanos- de ahí su permanente actitud de mutismo y frialdad con que rodeó al pequeño, desgraciándolo desde la cuna. Aspecto que Sartre analizó desde otra perspectiva, aunque igual culminó con la detección de que al niño no nació neurótico, sino que fue víctima de tal desafecto que terminó con tal disfunción. El pequeño no podía hablar, porque no aprendió tal destreza humana de su madre la encargada por naturaleza de transmitir ésta y otras habilidades propias del ser humano, según se anotó. Al parecer, a la madre, marcada con el trauma de su propia infancia y primera juventud, le afloró de nuevo el trauma con el fuerte choque emocional producido por el nacimiento de un bebé con el género que ella no esperaba. Y, es probable que tal acontecimiento bloqueara desde lo bioquímico, la producción en particular de la hormona oxitocina, la encargada entre los mamíferos de activar el instinto materno de

afecto y protección al hijo recién nacido y, en igual dirección, impide la disposición de la lactancia que ayuda desde lo afectivo a construir los primeros lazos de afecto y amistad entre los humanos con la madre.

El daño afectivo maternal conformó un círculo vicioso: el niño no hablaba porque su madre silenciosa no le hablaba o no le permitía hablar, y por no hablar ni aprender las primeras letras, después lo consideraron idiota o tonto. Al respecto, anotan las neuropsicólogas Fajardo y Moya: "El proceso comunicativo en el ser humano es dinámico y está en constante interacción con el medio ambiente. Desde el punto de vista neurofuncional, el proceso comunicativo humano parte de un impulso motivacional que se traduce en una activación de los sistemas límbicos"⁹⁵. Entonces, además de varón, idiota, el asunto sería insoportable para los padres, situación que empeoró con la disposición genética del niño hacia el arte que no era lo indicado en el contexto histórico de racionalismo y el cientificismo de entonces, y menos de "prestigio" ni de "estatus social" que era la obsesión del padre, producto también de su construido trauma de clase social inferior campesina durante sus estudios en París. Para finalmente, triunfar la genética y el arte con la mencionada y creativa crisis "nerviosa-teatral" para imponer, a pesar de su neurosis, su herencia genética de artista genial. ■

Bibliografía

Baniol, R., *Madame Bovary, Flaubert. Anthologie*, Paris, Hatier, 1973.

Berges, C., "Nota sobre esta edición de *Madame Bovary*, en: *Madame Bovary* (de Gustave Flaubert). Madrid, Alianza, 2006.

Bibliowicz, A., *Gustave Flaubert. Historia de una cama*, Bogotá, Panamericana, 2004.

Fajardo, L. A y Moya, C., *Fundamentos Neuropsicológicos del Lenguaje*, Bogotá, Universidad de Salamanca - Instituto Caro y Cuervo, 1999.

⁹⁵ L. A. Fajardo y C. Moya, *Fundamentos Neuropsicológicos del Lenguaje*, Bogotá, Universidad de Salamanca-Instituto Caro y Cuervo, 1999. pp., 87 y ss.

Flaubert, G., *Madame Bovary*, trad. de Pedro Vances, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

Flaubert, G., *Madame Bovary*, prólogo "Una pasión no correspondida" de M. Vargas Llosa, trad. y ed. de C. Berges, incluye apéndice: "Historia de *Madame Bovary* en la correspondencia de su autor", Madrid, Alianza, 2006.

Flaubert, G., *Madame Bovary, Texte intégral + Les clés de l'œuvre, Dossier*, Paris, Pocket, 2005.

Flaubert, G. y Turguéniev, S., *Correspondencia*, edición, introducción y notas complementarias de A. Zviguilsky, Madrid, Mondadori, 1992.

Gardner, H. *La educación de la mente y el conocimiento de las disciplinas*, Barcelona, Paidós, 2000.

Lévi-Strauss, C., "Hacia las estructuras del arte", en Gardner, H., *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*, Barcelona, Paidós, 2003.

Le Musée de l'Art, *Cinq cents artistes et leurs chefs-d'œuvre*, Singapour, Phaidon Press Limited, 1998.

Huisman, D., *La estética*, Barcelona, Intervención cultural, 2002.

Lacroix, J., *Kant y el kantismo*, México, Publicaciones Cruz O, 1995.

Papalia, D. E. et al., *Desarrollo Humano*, Bogotá, Mc Graw-Hill Interamericana, 2003.

Ridley, M., *Qué nos hace humanos*, Madrid, Taurus, 2004.

Rojas de Perdomo, L., "Las máscaras del Valle de Sibundoy, Arte y Conflicto", en *Revista de la Fundación BAT*, n. 3, Bogotá, 2003.

Rojas de Perdomo, L., "A la búsqueda del directivo integral", en *Revista INALDE*, Vol.15, noviembre-diciembre, Bogotá, 2005.

Rojas de Perdomo, L., "Arte y Antropología", Diplomado Arte, Cerebro y Creatividad, catálogo, Bogotá, Universidad de La Sabana, 2006.

Sartre, J-P., *El idiota de la familia. Gustave Flaubert de 1821 a 1857*, Tomos I y II, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975.

Sartre, J-P., *The Family Idiot. Gustave Flaubert 1821-1857*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

Somerset Maugham, W., "Flaubert y Madame Bovary", en: *Diez novelas y sus autores*, Bogotá, Norma, 1992.

Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua, Flaubert y Madame Bovary*, Madrid, Alfaguara, 2006.

Vélez Sierra, N., "En los 150 años de Madame Bovary, 1857-2007, diseño de un personaje: Madame Bovary", en *Pensamiento y Cultura*, Vol. 10, 2007, pp. 123-137.