

EL NARRADOR DESHONESTO O LOS CUARENTA Y NUEVE MINUTOS QUE NOS ROBÓ GUSTAVE FLAUBERT*

Constantino Bértolo

Emma Bovary está considerada uno de los personajes más sólidos, “reales” se diría, de toda la historia de la literatura. Gran parte de este atractivo parece residir en cierto halo de misterio que la rodea. Emma se presenta como un personaje dominado por la fantasía, aunque el mismo narrador reconoce que su espíritu es «positivo en medio de sus entusiasmos» y que se subleva ante los misterios de la fe. Emma es una idealista -opone lo mejor a lo real-, pero no idealiza la vida ni se entrega a «las invasiones líricas de la naturaleza», porque, se nos dice, «conocía demasiado el campo; se sabía el balido de los rebaños, las manipulaciones lácteas, los arados». El problema de Emma es en parte -pero sólo en parte- el problema de todo idealista, entendido éste sin ánimo peyorativo alguno como alguien que tiene un ideal y que, por tanto, no está cómodo en el mundo en que le toca vivir. La parte mayor del problema descansa en la circunstancia concreta de que ese ideal se ha forjado en una realidad virtual -en la lectura-, y lo que es mucho más relevante: a través de la lectura, el ideal que Emma ha construido es su propio yo: «Emma se sintió interiormente satisfecha pensando que había llegado de un solo paso a ese raro ideal de las existencias pálidas al que no arriban jamás los corazones vulgares». Emma ha descubierto la vida interior. Se ha idealizado. Ha confundido -ahora sí- lo mejor con ella misma. No ha distinguido entre ella y su lectura. A lo que se viene a sumar aquel efecto o sentimiento potencial de la lectura al que ya nos hemos referido: la impresión de que entre el yo y el mundo no hay intermediarios. La sensación "quietista" de que el mundo es accesible desde la soledad. Desde esa posición la realidad no se vive como horizonte, sino como lugar molesto en el que se confronta el reino de la propia subjetividad.

El narrador de esta novela se mete en nuestras casas y empieza a contarnos la historia de un tal Charles Bovary, con el que coincidió en los años escolares, pero pronto advertimos que cambia el centro de atención de su relato para ocuparse con especial atención de la segunda esposa del personaje, abandonando su actitud de narrador cercano e identificable, para devenir un narrador impersonal, que parece adoptar una posición más de fiscal que de abogado defensor para contarnos la tragedia conyugal del matrimonio Bovary.

En una novela que nos cuenta la historia de una mujer casada, Madame Bovary, el casamiento ocupa inevitablemente un lugar central y, dentro de las circunstancias que rodean al matrimonio, parece lógico esperar que el juego de causas y razones para la toma de la decisión de casarse debería ser materia básica, máxime en una narrativa -la narrativa del XIX, en la que Flaubert se inserta- en la que el motor de la acción se asienta en el mecanismo de causa y efecto. Sin embargo, esta casuística nos es escamoteada a los lectores de la novela porque Flaubert nos robó unos cuantos minutos, cuarenta y nueve exactamente, fundamentales al respecto. Recordemos la narración textual:

-Tío Rouault... Tío Rouault -balbuceó Charles.

-Yo no deseo otra cosa -continuó el labrador-. Aunque seguramente la muchacha será de mi idea, habrá que pedirle parecer. Bueno, váyase; yo me vuelvo a casa. Si es que sí, óigame bien, no tendrá usted necesidad de volver, por la gente, y además a ella la impresionaría demasiado. Pero para que

* Este texto ha sido publicado originalmente en el libro *La cena de los notables*, Constantino Bértolo, Editorial Periférica, Cáceres, 2008.

usted no se reconcoma abriré de par en par el postigo de la ventana hasta la pared: usted podrá verlo mirando atrás, asomándose sobre el seto.

Y se alejó.

Charles amarró el caballo a un árbol. Corrió a apostarse en el sendero; esperó. Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj. De pronto se produjo un ruido contra la pared; se había abierto el postigo, la aldabilla temblaba todavía.

La boda llega pronto. Si la novela tiene unas trescientas setenta páginas, los novios se casan en la veinticinco. Y la verdad es que cuando llegamos a ese momento, a esa página, nada o apenas nada sabemos de las razones de Emma para aceptar tal matrimonio. Como si el narrador de Flaubert se diera cuenta de ese hueco narrativo, de esa laguna, la novela vuelve la vista atrás para contarnos la educación sentimental, los antecedentes de Emma con el afán, sin duda, de que en las claves de dicha educación encontremos las razones que la han llevado al altar del brazo de Charles Bovary. «Antes de casarse, se había creído enamorada», leemos, y cuando la narración, que no puede dar por cumplimentado el problema con esa sola respuesta, nos ofrece un significado más tangible de ese «creerse enamorado», se remite al estado de aburrimiento en que vive Emma cuando Charles aparece en su vida, y el narrador menciona que «la ansiedad de una situación nueva, o acaso la irritación causada por la presencia de aquel hombre, bastó para hacerle creer que por fin poseía aquella maravillosa pasión que hasta entonces fuera para ella como un gran pájaro de plumaje rosa planeando en el esplendor de los cielos poderosos».

No deja de tener su atractivo esa definición del enamoramiento como mezcla de ansiedad e irritación, pero tampoco aclara de modo suficiente las razones. De nuevo, a los pocos meses, y páginas, del matrimonio, el narrador retoma el tema contándonos las pertinentes reflexiones de Emma: «¿Por qué me habré casado, Dios mío? Se preguntaba si no habría habido medio, por otras combinaciones del azar, de encontrar otro hombre; e intentaba imaginar cuáles habrían sido aquellos acontecimientos no sobrevenidos, aquella vida diferente, aquel marido al que no conocía», y de la lectura de tal reflexión parece deducirse que las razones son razones de azar. Algún comentarista más flaubertiano que Flaubert -y los hay en abundancia- vería en esta presencia del azar como motor de la acción narrativa un rasgo precursor de la narrativa postmoderna. Pero cabe pensar que tal interpretación sonrojaría al autor de *La educación sentimental*. Lo que sí se puede deducir es que Flaubert respondió a ese problema narrativo que la historia le planteaba renunciando a buscar la solución necesaria -justa, adecuada- en aras de una solución brillante y, como los malos novelistas con talento (que los hay), elige ser brillante allí donde la narración le exigía ser inteligente: es entonces cuando nos roba esos cuarenta y nueve minutos que originan mi pregunta. «Pasó media hora, contó otros diecinueve minutos en su reloj». Cómo un narrador, es más, un narrador que controla y domina en todo momento cualquier escena, que se molesta en detallarnos ropas, muebles y gestos, nos hurta el contenido de esos decisivos minutos. Un derroche de precisión para disfrazar un hueco narrativo. Cuarenta y nueve minutos no son poca cosa para una elipsis que esconde esa conversación entre Emma y su padre, en la que su matrimonio, su futuro y su vida están en juego. He ahí el lugar propicio para las causas y razones, para los argumentos, y he aquí que la narración lo elude de manera brillante, a juicio de la crítica usual, situando el foco sobre ese Charles en espera de que una ventana se abra o permanezca cerrada.

¿Pero por qué un escritor como Flaubert se conforma con ser brillante? ¿Por qué su narrador no se comporta democráticamente y pone sobre la mesa todos los argumentos necesarios para poder entender a Emma Bovary? Porque no puede, respondemos, elegir ser inteligente: se quedaría sin lectores. Por eso su narrador se torna en un narrador

deshonesto. Porque la poética del lector burgués que nos rodea e inunda no reclama democracia en el trato con el narrador y, muy al contrario, nos inclina a pensar que menos mal que no nos narró esa escena, pues si lo hubiera hecho, para esa poética hoy también dominante la aclaración de razones y argumentos teñiría la novela de un aire prosaico, demostrativo, de vulgar realismo. Imaginémonos a Emma y su padre hablando de los pros y contras de la decisión: tendrás una casa en un pueblo y acaso algún día en la ciudad, podrás tener criada, te estás haciendo mayor y por aquí no hay muchas ocasiones, mira que te puedes quedar soltera. ¡Qué horror!, exclamaría la Poética, la novela podría perder todo su aire de encanto, mejor que cada lector se imagine lo que quiera, o que no se imagine nada. El recurso a la espera de Charles frente a la ventana es una buena solución novelesca.

¿Pero hay lectores para novelas no novelescas? Para responder a esta pregunta es necesario mostrar e introducir como variable relevante la educación literaria del lector, es decir, las expectativas con las que todo lector literario llega a un texto, una actitud ya no marcada por su perfil de lector sino por la corriente cultural que en cada momento histórico impone una poética del leer y desde la cual, y por encima de las lecturas privadas, la cultura dominante nos indica qué debe esperarse de una novela. Una poética de lo esperable que afecta al autor y al lector y a todo el universo literario, editores, crítica, educadores, que rodea a la lectura y es parte de ella.

Si nos hubiera narrado la escena escamoteada habría tenido que enseñarnos a una mujer pensando, enseñando sus razones, sus ideas sobre lo útil y lo inútil, acaso nos habría obligado a escuchar argumentos mezquinos en boca de una mujer, Emma, que así retratada, poco espacio dejaría para ser leída dentro de lo que la poética lectora del XIX proponía como literariamente esperable y deseable cuando una figura femenina se erigía en protagonista: la mujer como enigma. Una poética de la lectura que la crítica literaria de género ha rastreado y cuya herencia todavía hoy se deja ver en gran parte de la narrativa contemporánea. La estética lectora dominante marca las lindes que difícilmente la lectura silenciosa y privada puede sortear, de ahí que sea justo plantearse si es posible escribir una novela no novelesca, si la lectura silenciosa puede ser otra cosa que un medio de afirmación narcisista o si no cabe pensar que la novela, en su marco burgués, es una forma no de conocimiento, como se suele sostener, sino todo lo contrario: una forma de desconocimiento. Problemas que difícilmente se pueden plantear dentro de un espacio cultural que entiende la lectura como un acto supremo de libertad y dice otorgar al lector un estatuto semejante al de la divinidad.