

Gustave Flaubert

La educación sentimental

Traducción, prólogo y notas de Miguel Salabert



Alianza editorial
El libro de bolsillo

Título original: *L'Éducation sentimentale*

Primera edición: 1981

Cuarta edición: 2021

Diseño de colección: Estudio de Manuel Estrada con la colaboración de Roberto Turégano y Lynda Bozarth

Diseño de cubierta: Manuel Estrada

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeran o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© de la traducción, prólogo y notas: Herederos de Miguel Salabert, 1981

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1981, 2021

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-1362-507-2

Depósito legal: M. 21.586-2021

Printed in Spain

Si quiere recibir información periódica sobre las novedades de Alianza Editorial, envíe un correo electrónico a la dirección: alianzaeditorial@anaya.es

Índice

9	Prólogo de Miguel Salabert
45	Primera parte
47	Capítulo 1
62	Capítulo 2
71	Capítulo 3
82	Capítulo 4
118	Capítulo 5
176	Capítulo 6
189	Segunda parte
191	Capítulo 1
229	Capítulo 2
287	Capítulo 3
332	Capítulo 4
395	Capítulo 5
409	Capítulo 6
455	Tercera parte
457	Capítulo 1
538	Capítulo 2
558	Capítulo 3
584	Capítulo 4
630	Capítulo 5
651	Capítulo 6
658	Capítulo 7

Prólogo

La educación sentimental, comenzada el 1 de septiembre de 1864 y terminada el 16 de mayo de 1869, salió a la luz el 17 de noviembre de ese mismo año, aunque con la fecha de 1870 sobre la portada gris de Michel Lévy. Apareció en dos volúmenes de 427 y 331 páginas, al precio de 12 francos (algo excesivo para la época) y en una tirada de 3.000 ejemplares, más 50 en papel Holanda.

1869 es un año de cosecha excepcional. En él se producen dos descubrimientos científicos capitales, con la publicación por Mendeleiev de su ley periódica de los elementos, y por Maxwell de su teoría electromagnética de la luz. En él se ponen en funcionamiento el Union Pacific Railway y el Canal de Suez. En él salen a la luz dos de las más grandes obras maestras de la narrativa del siglo XIX: *Guerra y Paz* y *La educación sentimental*.

Nada de eso, sin embargo, ni tan siquiera el Canal de Suez, inaugurado por la emperatriz Eugenia el 16 de no-

viembre, parecía tan importante a los franceses en esos días como las elecciones complementarias que, el 22 de noviembre, llevaron al Parlamento al periodista Henri Rochefort, el más popular enemigo del Segundo Imperio, cuya elección se interpretó como un bofetón de la capital al emperador. Acontecimiento suficientemente «importante» como para distraer a la atención pública de la nueva obra de Flaubert.

Había fundadas razones, sin embargo, para que la aparición de una nueva obra de Flaubert crease expectativa. Los grandes éxitos precedentes de *Madame Bovary* (1857), cuyo procesamiento por «ultraje a la moral pública y religiosa» había hecho célebre a Flaubert de la noche a la mañana, y *Salammbó* (1862), y la extremada lentitud creadora de su autor, reflejada por la longitud del arco entre esas fechas, le hacían acreedor a la atención de público y crítica. El «caso Flaubert» era, además, un contencioso entre crítica y público. Era este último quien había asegurado, con su entusiasmo, el éxito de *Madame Bovary* y de *Salammbó* frente a la hostilidad de la mayoría de los críticos.

Hasta Zola, ninguno de los grandes novelistas de su siglo fue tan ferozmente vapuleado por la crítica como Flaubert. Ni tan siquiera el paso del tiempo, y con él la cristalizada evidencia de que la novela francesa del siglo XIX es un monumento sustentado en Stendhal, Balzac, Flaubert y Zola, ha logrado desarmar la apasionada hostilidad de sus adversarios. Así ocurre, por ejemplo, con Valéry, para quien la lectura de Flaubert es «insoportable a un hombre que piense, incompatible con la reflexión», y que coincidía con Claudel en califi-

car a *Bouvard y Pécuchet* de «libro bastante idiota, como su autor».

La educación sentimental fue una de sus obras más maltratadas por los críticos. Si en *Madame Bovary* y en *Salammbo* lo que les había chocado y dejado con el juicio a la intemperie era la profunda novedad de ambas, que les impedía el asidero a toda referencia, *La educación...* les llenó de estupor, primero, y de indignación, después. ¿Qué era eso? Una novela que reflejaba una realidad inmediata, con el pecado añadido de que la realidad dejaba empañado el espejo con el espeso vaho de la mediocridad. Una epopeya de la mediocridad, como la definió Gide. Una novela «antinovelesca», porque en ella «se anunciaban» cosas que luego no ocurrían, porque allí no ocurría nada. Nada más que la vida. Eso para un lector de novelas era entonces una novedad, una novedad que se parecía mucho a una estafa. Estas palabras de Brunetière resumen bastante bien ese reproche de la crítica: «Todos sus personajes se agitan en el vacío, giran como veletas, sueltan la presa por su sombra, se disminuyen en cada nueva aventura, marchan hacia la nada».

La obra era forzosamente mediocre, puesto que sus personajes lo eran. Negaban, al hablar así, la posibilidad de escribir una novela genial con personajes mediocres, que era precisamente lo que tenían en sus manos.

Lo peor es que esa vez el público parecía dar razón a la mayoría de los críticos. Todavía en 1873 no se había agotado la primera edición de esos tres mil ejemplares, cuando Michel Lévy lanzó otra a precio más popular.

«Los que han leído mi novela –escribía el autor a George Sand el 30 de noviembre de 1869– evitan hablar-

me de ella por temor a comprometerse, o por piedad hacia mí. Los más indulgentes estiman que no he hecho más que cuadros, y que la composición y el dibujo faltan absolutamente.»

Reproches muy similares a los que se hacían por entonces a Delacroix, el pintor más moderno de su época en quien la abstracción pugnaba ya por hallar expresión anticipada.

Por inesperadas que fuesen para él, esas críticas parecían dar razón a las dudas y temores que, durante la composición de su obra, había manifestado Flaubert a sus amigos. El 20 de agosto de 1866, escribía a Alfred Maury: «No comparto sus esperanzas sobre la novela que hago ahora. Yo creo, por el contrario, que será una obra mediocre, porque la concepción tal vez sea viciosa. Quiero representar un estado psicológico, verdadero para mí, aún no descrito. Pero el medio en que mis personajes se agitan es tan copioso y bullente que arriesgan desaparecer en cada línea. Ese riesgo me obliga a llevar a un plano secundario las cosas que son precisamente más interesantes. Rozo muchos temas cuyo fondo es lo que gustaría ver. Mi objetivo es complejo, mal método estético; en fin, creo no haber emprendido nunca nada más difícil» (*Correspondance-Supplément*, 1864-1871, p. 65. París, Conard, 1954).

Ni antes ni después de esa fecha se hizo muchas ilusiones. Muy al comienzo de su creación, el 8 de octubre de 1864, escribía a la señorita La Royer de Chantepie: «Quiero hacer la historia moral de los hombres de mi generación; “sentimental” sería un término más certero. Es un libro de amor, de pasión, pero de pasión tal como puede exis-

tir ahora, es decir, inactiva. El tema, tal como lo he concebido, es, creo, profundamente verdadero, pero a causa de eso mismo poco divertido probablemente. Se echan un poco de menos los hechos, el drama, y además la acción se extiende en un lapso de tiempo considerable».

«Que me cuelguen si tengo una idea sobre el valor de la cosa —escribía a Jules Duplan el 27 de enero de 1867—. Eso es lo más atroz de este libro; es necesario que esté acabado para saber a qué atenerse. Ninguna escena capital, ningún alarde, ni tan siquiera metáforas, pues el bordado rompería la trama» (*ibid.*, p. 100).

Ante la reacción de la crítica, Flaubert pregunta y se pregunta: «¿Por qué este libro no ha tenido el éxito que yo esperaba? Robin ha descubierto quizá la razón. Es demasiado verdadero y, estéticamente hablando, falta en él la falsedad de la perspectiva. Toda obra de arte debe de tener un punto, una cima, hacer la pirámide; o bien la luz debe de dar en un punto de la bola. Ahora bien, nada de eso ocurre en la vida, pero el arte no es la naturaleza. No importa. Yo creo que nadie ha llevado más lejos la probidad» (*Correspondance*, t. IV, p. 376. Conard).

Pero nada de eso podía explicar tanta agresividad, la violencia inaudita que impregnaba, por ejemplo, la crítica de Barbey d'Aurevilly, pese a que su fatuidad, arrogancia y desprecio de aristócrata tronado bastasen para darle la seguridad de hallarse él a salvo de esa mediocridad que empañaba el espejo.

Tanta agresividad tenía otras causas que las estrictamente literarias. Flaubert supo discernirlas en la burguesía de su ciudad natal, pero, ingenuamente, no supo extrapolarlas a los literatos.

La educación sentimental era a la vez la crónica de un fracaso y de una generación, de una generación fracasada. Esa generación, la de Flaubert, no quería reconocerse en ese reflejo, ni estaba dispuesta a asumir la desolación ni las consecuencias desmoralizadoras de una obra de la que nadie sale bien librado, impregnada como lo está del profundo pesimismo del autor. Por último, era de una originalidad desconcertante, de una novedad que no nos es posible calibrar hoy, dada la inmensa influencia que esta obra ha ejercido en la novelística posterior.

No escapó esa novedad a los máximos defensores que halló la novela en el momento de su aparición: Zola, George Sand y Théodore de Banville. Quedó para siempre la incógnita del juicio que hubiera merecido al crítico más influyente de la época, dejada por la reciente desaparición de Sainte-Beuve, para quien declaró Flaubert haber escrito, en buena medida, esta novela.

Intentó consolarle George Sand, diciéndole, con mayor o menor convencimiento, que la obra no había llegado a su hora, o más bien que había llegado demasiado pronto.

Es oportuno transcribir aquí una de las raras afirmaciones de confianza en la perennidad de su obra expresadas por Flaubert. Dice así: «Escribo... no para el lector de hoy, sino para todos los lectores que puedan presentarse mientras viva la lengua. Mi mercancía no puede ser consumida ahora, pues no está hecha exclusivamente para mis contemporáneos» (*Correspondance*, t. VI, p. 456).

Es a nosotros y a los que nos seguirán a quienes se dirigen esas palabras, y somos nosotros los que hoy le damos razón. Parafraseando la frase de Goya de que el

tiempo también pinta, decía Bergamín que el tiempo también escribe. El tiempo ha dado a esta obra una profundidad y una significación insospechables para sus contemporáneos.

Pero fue Banville quien supo ver, como Baudelaire en *Madame Bovary*, la extraordinaria importancia de *La educación*, un acontecimiento. Proféticamente, Banville anunció que de *La educación sentimental* iba a salir toda la novela moderna.

Curiosamente, y a muchos años de distancia, a Flaubert le han proclamado padre y patrono dos escuelas literarias tan diametralmente opuestas como la naturalista y la del ya también antiguo *nouveau roman*. A Flaubert le fue dado poder denunciar el malentendido de la primera paternidad, no el de la segunda. En diciembre de 1875 escribía a George Sand que hacía todo lo posible para no crear escuela —«*a priori* las rechazo todas»—, y que a los que se refería ella (Maupassant, Zola y los demás de Medan: Huysmans, Ceard, Hennique, etc.) les daba por buscar todo lo que él despreciaba; en cambio, añadía, se preocupaban muy poco de lo que a él más le atormentaba, es decir, la exigencia estética del estilo.

En cuanto a los Robbe-Grillet y demás representantes del *nouveau roman*, la colocación de su escuela bajo la advocación del ermitaño de Croisset fue proclamada en 1965 por Nathalie Sarraute, a partir de una frase célebre con la que Flaubert expresó la aspiración de escribir un libro sobre nada, sin tema o con un tema invisible, únicamente sostenido por la fuerza interna del estilo.

En su libro sobre Flaubert (*La orgía perpetua*, Taurus, Madrid, 1975), Mario Vargas Llosa protesta, con razón,

de la utilización abusiva, por fuera de contexto, que de esa frase hicieron los del *nouveau roman*. Pero, claro, no es sólo esa frase de la *Correspondencia* la que incitó a los de la «cuadra» (como allí se dice) de Ediciones Minuit a escoger a Flaubert como su santo patrono. Están también, y sobre todo, las famosas descripciones de los objetos, que tanto abundan en la obra de Flaubert, entre las que descuella la de la gorra de Charles Bovary.

A Valéry le sacaban de quicio las descripciones de Flaubert. El destino literario de la prosa de Valéry parece ser el de transformarse en un condimento. Se le maneja como a un salero con el que espolvorear, con unos granos de inteligencia o sutileza, un texto cualquiera. O bien se le sirve en rodajas, en citas aisladas con las que esmaltar a troche y moche un artículo o ensayo. No es así como comparece aquí Valéry; lo hace a título de anti-flaubertiano. Con una frase asombrosa.

Protestaba Valéry de las descripciones de Flaubert, y lo hacía así: «No es un fin digno del arte emplearlo en descripciones de objetos conocidos y visibles». Esta frase del pluscuaminteligente y sutilísimo Valéry se ha ido por sí sola, y de cabeza, a ese *Diccionario de lugares comunes y de idioteces* que todo flaubertiano que se precie cultiva, cuida y riega con amor, como el maestro.

Tuvo suerte Valéry. Piadosa, la muerte le ahorró el espectáculo de la literatura mirona u objetal del *nouveau roman*, cuyos oficiantes atribuyeron abusivamente a Flaubert la paternidad de su vicio de *voyeurs*. Pero ni Flaubert trató nunca de cultivar con sus novelas el aburrimiento del lector, ni era un *voyeur*. El que escribió a su amigo Le Poittevin aquello de que bastaba con mirar largo tiempo

una cosa para que ésta se hiciera interesante no era un *voyeur*. Fue, eso sí, un fetichista, al que el calzado y otras prendas femeninas le sumían en un delicioso y torturador arrobo, y hombre de una muy singular sexualidad, pero eso es otra historia.

La profecía de Banville se ha revelado certera. Muchos años después, tras unas conflictivas, agónicas relaciones llevadas a sus últimas consecuencias en *El idiota de la familia* (mortal combate cuerpo a cuerpo entre dos *hombres-pluma*, del que he tratado ampliamente en otro lugar), Sartre afirmaría que «Flaubert, creador de la novela moderna, está en el cruce de todos nuestros problemas literarios de hoy».

La novela más moderna del creador-de-la-novela-moderna es, con toda evidencia, *La educación sentimental*. Es también, para muchos, entre los que me cuento, la mejor del autor, por encima de *Madame Bovary*, aunque en esa composición de difuminaciones ninguno de sus personajes cobre el espesor y relieve de Emma.

«A propósito del título —escribía a George Sand el 3 de abril de 1869, ya a punto de terminar—, me había prometido usted encontrarme uno para mi novela. El que yo he adoptado, en la desesperanza de hallar otro, es

La educación sentimental
Historia de un joven.

No digo que sea bueno, pero hasta ahora es el que mejor traduce la idea del libro.»

Unos meses después, el 5 de agosto, escribía a su editor, Michel Lévy: «En cuanto al título, que a usted no le

gusta, todos los talentos que se habían encargado de encontrarme otro, la señora Sand, Turgueniev, Du Camp, han desistido, y a varias mujeres, a quienes siempre hago caso, les parece excelente y atractivo. Así, la cosa se llamará irrevocablemente *La educación sentimental*, dos volúmenes» (*Lettres inédites de Gustave Flaubert à son éditeur Michel Lévy*, Calman-Lévy, 1965).

Título y subtítulo (perdido éste por el camino) expresan mejor la época de la novela que su extraordinaria modernidad. Título y subtítulo enuncian el más privilegiado tema literario y vivencial de la época: el amor. No ya en su versión romántica, sino sobre todo como principal factor y palanca de movilidad social en una sociedad muy estancada. Basta asomarse a la literatura parisina de la época, y sobre todo a la más directamente testimonial, la de diarios y memorias, para ver la enorme importancia que el amor y el *boudoir* tenían para una sociedad ociosa, como lo era la de los numerosos pequeños burgueses que vivían de sus rentas o de la especulación en el París de la Restauración o de la Monarquía de Julio. El amor y sus intrigas ocupaban muchísimo a un montón de gente, ya fuese por matar el ocio, ya por escalar la cucaña social, a través o por detrás del matrimonio, en una sociedad que había cerrado ya las oportunidades de movilidad social abiertas por la Revolución, el Directorio y el Imperio, esos tiempos recordados con tanta nostalgia por el joven Deslauriers.

Educación sentimental y juventud, amor y pedagogía, enunciaban además que la novela se insertaba en esa corriente generada por *Werther* y *Wilhelm Meister*, que los alemanes llaman el *Bildungsroman* o novela formativa.

Es otro tributo de Flaubert a su constante amor por Goethe, como el que rinde al Fausto en *La tentación de San Antonio*. Y ese tributo lo paga Gustave en sus dos obras más *personales*.

Todas las suyas le costaron sangre china. Iba a escribir tinta china, y salió así. Lo dejó tal cual, porque tinta y sangre son sinónimos en quien exhortaba a los escritores a disolver en tinta la sangre y el corazón. Es en la *Tentación* y en la *Educación* por donde corre más sangre de Flaubert. De ahí que sea inaceptable el término de «impersonalidad» que se aplica a sus declarados esfuerzos técnicos por sustraer al autor de su obra. En todo caso, no es a través de la ausencia como logra esa «sustracción», y es muy aconsejable, con Flaubert, no confundir la realidad de su obra con las ideas y deseos que expresa en su *Correspondencia*.

En enero de 1864 escribía a su sobrina Caroline: «En medio de todo esto, pienso incesantemente en mi novela; incluso me he encontrado, el sábado, en una de las situaciones de mi héroe. Llevo a esta obra (según mi costumbre) todo lo que veo y siento». Hablaba ya de Frédéric. Hay numerosos elementos autobiográficos sembrados en diversos personajes de esta obra, y sobre todo en Frédéric.

Flaubert cuenta aquí la historia que, según su propia confesión, «devastó su vida». La historia de su gran amor por Elisa Schlesinger, a través de la pareja Frédéric-Marie Arnoux.

Quince o dieciséis años tenía Gustave cuando encontró a Elisa en la playa de Trouville y salvó de la marea su chal. Estaba ella con Maurice Schlesinger, su «marido»,

y su hija. La escena del encuentro la describió Flaubert incansablemente en sus relatos de adolescencia *Memoorias de un loco* y *Noviembre*, así como el éxtasis amoroso en que le sumió *la aparición de Ella*, en el mismo espíritu, si no en los mismos términos, con que lo hace en el barco, donde no olvida ni el chal.

Tenía ella once años más que Flaubert, y era muy bella, según él, aunque un retrato de Deveria, que nos la muestra con su hijo, no nos induzca a compartir ese entusiasmo. Como Marie Arnoux, Elisa tenía una magnífica voz. De ese encuentro nació en Flaubert un amor que duró tanto como su vida. Ocho años le sobrevivió ella. Murió en 1888, en el manicomio de Illenau, cerca de Baden, en Alemania.

En esa vida, Gérard Gailly descubrió un misterioso drama, que Flaubert debió de ignorar. Elisa se había casado muy joven con un teniente, un tal Judée. Por causas que se ignoran, éste pidió el traslado a Argelia y se fue solo. Elisa y Maurice, que vivían y se presentaban como el matrimonio Schlesinger, no pudieron casarse hasta 1840, tras la muerte, el año anterior, de Judée, por no existir el divorcio todavía. Gérard Gailly descubrió documentalmente esos hechos, así como el de que la hija de ambos figuraba en el Registro Civil como hija de Maurice Schlesinger y de madre desconocida. Jamás le perdonó eso a Elisa su hija, que se mostró odiosa con ella y debió de influir muy poderosamente en el desequilibrio nervioso y mental de *la vieille tendresse* de Flaubert. Esas malas relaciones entre madre e hija están apuntadas en la novela.

Gérard Gailly emitió la hipótesis de que Maurice Schlesinger debió de salvar al teniente Judée del desho-

nor, por alguna causa ignorada, a cambio de quedarse con su mujer. Si esa hipótesis fuese cierta y si Elisa hubiese sido comprada o vendida así, hallaría explicación y cuerpo esa especie de fantasma y de secreto que atisbamos en las relaciones de Gustave y de Elisa, y que se reflejan en las de Frédéric y la señora Arnoux.

Jacques Arnoux es una transcripción fidelísima de Maurice Schlesinger. Alemán establecido en París como editor musical, con una revista como la de Arnoux, Maurice era como éste, y le ocurrieron las mismas cosas que a él. Su falta de escrúpulos se manifestó en la edición fraudulenta del *Stabat Mater*, de Rossini, y en la excesiva explotación a que sometió a numerosos músicos, entre ellos a Wagner, quien en sus *Memorias* habla de él bajo una luz muy desfavorable. Las graves dificultades económicas de Arnoux son reflejo de las que en 1846 obligaron a Schlesinger a vender su editorial musical, como sus especulaciones de terrenos lo son también de las realizadas por el alemán en Trouville. Maurice Schlesinger, que tenía veinticuatro años más que Flaubert, murió en Baden, en 1871.

Jacques Arnoux es uno de los personajes más vivos y mejor logrados de la novela. Es uno de esos hombres a quienes, como ocurría, por ejemplo, con un Alejandro Dumas padre, se les aprecia más por sus defectos que por sus virtudes, o que, por su manera de ejercerlos, desarmen al más intransigente. La simpatía con que Frédéric ve a su «rival» refleja la sentida por Gustave hacia Maurice; pero aquí, más que una transcripción de los modelos reales, puede verse la de una clave más profunda de la personalidad y de la sexualidad de Flaubert.

Es cuestión no zanjada la de si las relaciones de Gustave con Elisa fueron o no platónicas, como las de la pareja literaria. Hay quienes piensan que no fue así. En todo caso, las relaciones entre Frédéric y madame Arnoux no son las mismas que las de la primera *Educación sentimental*, escrita en 1845, cuya edición póstuma ha demostrado que no puede verse en ella un borrador de la segunda y definitiva.

Sin embargo, lo que sabemos —y es mucho— de la vida, de la personalidad y de la sexualidad de Flaubert, sobre todo después de su paso por el diván psicoanalítico de Sartre, nos induce a creer que fueron efectivamente platónicas.

¿Habría durado tantos años esa pasión si se hubiera consumado? En ese caso, ¿no habría ocurrido lo mismo que a la primera pareja (Henri y madame Renaud) de la primera *Educación sentimental*, en la que el aburrimiento mataba al amor y forzaba a la Renaud a retornar al hogar conyugal? ¿Por qué ese misterio, cuando no hay prácticamente una sola *liaison* amorosa de Flaubert que nos sea desconocida, ni tan siquiera una tan ocasional como la que tuvo en 1840, en Marsella, con *Eulalie Foucaud*? Y obsérvese la casi total coincidencia del nombre de ésta con el de Elisa, que de soltera se llamaba *Foucault*; que era también casada y que, como Elisa, tenía también once años más que él. Eulalie Foucaud poseyó a Gustave por su propia iniciativa. Todas las descripciones que de Flaubert se han hecho cuando tenía dieciocho o veinte años de edad coinciden en presentarle con la hermosura de un joven dios. Igual que Frédéric, siempre Flaubert amó a mujeres mucho mayores que él y de carácter dominador, y desdeñó a las jóvenes, como la Colliers, al igual que hace Frédéric con Louise.

Decía Zola que las aventuras de Flaubert con las mujeres terminaban en seguida. «Lo decía él mismo, había llevado como un fardo las *liaisons* de su existencia. Las mujeres, además, sentían que era un *femenino* (el subrayado es mío, M. S.); bromeaban con él y le trataban como a un camarada. Eso juzga a un hombre» (*Le Roman Naturaliste*, p. 183).

Sólo las relaciones con Louise Colet se prolongaron, pero ello fue gracias a la distancia y a los obstáculos que él oponía al canibalismo amoroso de la Musa. Naturalmente, ésta también tenía once años más que él, era madre, *dominadora* y *agresiva* como Eulalie Foucaud y como... Emma Bovary. Las hazañas sexuales con la Colet, de que se ufanaba Flaubert —y que debieron de ser reales, pues es en sus cartas a ella misma donde se pavonea—, sólo le eran posibles, al parecer, por ser ella quien asumía el papel de la virilidad.

Hay en *Madame Bovary* un pasaje sumamente revelador que quedó suprimido en la versión definitiva de la novela. Ese pasaje decía así: «Eso era más parecido a la *pasión de un hombre por su querida* (soy yo quien subraya) que a la de una mujer por su amante. Ella era *activa y dominadora*, aunque coqueta. Ella le dirigía, le excitaba». El texto de la versión definitiva dice únicamente: «Él no discutía sus ideas, aceptaba todos los gustos de ella, se convertía en su querida».

La *androginia* detectada y denunciada por Baudelaire en Emma Bovary, y aplicada y extendida por Roger Kempf a Flaubert, se encuentra también en Frédéric, el hombre de todas las debilidades, el hombre pasivo, femenino, que sueña la vida, el que cuando llega Deslau-

riers se echa a temblar «como una mujer adúltera bajo la mirada de su esposo», el que «siempre había ejercido un encanto casi femenino» sobre Deslauriers. Androginia, que es también la de Flaubert, pues si éste pudo decir de Emma Bovary lo mismo que Luis XIV del Estado, también era y es en buena medida Frédéric.

Podría ocurrir, sin embargo, que el tipo de relaciones entre Frédéric y la señora Arnoux no fuese más que un buen recurso dramático, literario. Entre las notas preparatorias de esta novela apareció una que abordaba el tema. Todavía tenía Flaubert la intención de llamar señora Moreau a la Schlesinger, y es tan curioso como significativo que le pasara su nombre a Frédéric. El texto dice así:

«*Madame Moreau* (novela)

»El marido. La mujer. El amante. Todos se aman, todos son cobardes. El viaje en el vapor de Montereau. Un colegial. Mme. Sch. Monsieur Sch. Yo.

»Adulterio mezclado con remordimientos y miedo –terrores–. Miseria del marido y pensamientos filosóficos del amante. Fin como “cola de rata”.

»Ella lo ama, cuando él ya no la ama. Es entonces cuando la posee... o cuando ella se ofrece... sería más dramático *no llevar a la cama* a madame Moreau, que, casta en sus actos, se consumirá de amor. Tendría su momento de debilidad que el amante no sabe ver y no aprovecha.

»Última entrevista. Visita de Mme... Ella se ofrece. Pero a él ya no lo excita y teme lo porvenir. No ridiculizarla. Él se apiada de ella. Ella se va. La ve subir a un coche de punto. Y todo se acabó».

Este texto es de un valor incalculable, pues todo está ahí, inclusive la emocionante, la inolvidable escena del adiós, uno de los momentos cumbres de la novelística universal. Pero, en todo caso, no despeja las dudas sobre lo que veníamos tratando, y además sabemos que Flaubert hizo de la literatura no sólo una religión, sino también un instrumento de venganza.

Sea como fuere, sean inventadas o reales, las relaciones de madame Arnoux y de Frédéric están determinadas por la pasividad de ambos. Uno y otra son más actuados que actores. Esa pasividad es en Frédéric tan absolutamente inhibitoria que llega a cobrar el espesor infranqueable de un tabú, hasta el punto de hacerle combatir como algo religiosamente imposible, como algo sobrehumano para él, la tentación de levantarle siquiera la falda. Pero ¿qué hay en eso sino el deseo absoluto de proteger el deseo, y sobre todo el deseo de desear?

Maxime Du Camp, su íntimo amigo y su guía en el viaje a Oriente, nos ha contado la angustia que embargaba a Flaubert cuando un deseo «imposible», como el de ese viaje, se le hacía súbitamente posible y realizable. Era una catástrofe para él. Y Flaubert se nos confiesa de plano cuando, refiriéndose a Frédéric, dice aquí en alguna página de esta obra: «La acción para algunos hombres es tanto más impracticable cuanto más fuerte es el deseo». Todo Flaubert y todo Frédéric están ahí.

Pese a su declarado materialismo, Flaubert privilegió siempre al deseo sobre la realidad, a lo imaginario sobre lo tangible, a lo potencial sobre lo actualizado. Y ahí puede radicar la clave del rechazo de su adscripción al realismo, aunque en ello pudiera incidir también la para él indesea-