

LAS DEMASIADAS VOCES Y EL SILENCIO DE LA LITERATURA

Laura Borràs Castanyer
Universitat de Barcelona

RESUMEN

En este artículo la autora se propone analizar las distintas voces del texto flaubertiano *Bouvard et Pécuchet* tomando prestado el término "voz" de la narratología pero confiéndole una extensión conceptual sensiblemente más amplia que le permita observar cómo el objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador y sus influencias literarias, pero también es el lugar donde éste se autoencuentra y percibe su propia actividad creadora. De este modo hallamos en la obra que nos ocupa un sinfín de voces detrás de las cuales se halla Flaubert, experto e irónico ventrílocuo, reflexionando a propósito de la novela. El discurso de la autora está articulado a partir de ciertos hilos conductores como la polifonía, la figura del bosque narrativo y la imagen del laberinto circular que conducen a la reflexión sobre el silencio de la literatura.

Palabras clave: teoría de la literatura, narratología, literatura francesa, novela.

RÉSUMÉ

Dans cet article l'auteur se propose d'analyser les différentes voix du texte flaubertien *Bouvard et Pécuchet* en partant du terme "voix" de la narratologie, mais en lui donnant une extension conceptuelle sensiblement plus large qui lui permet d'observer comment l'objet esthétique est une création qui inclut en même temps son créateur et ses influences littéraires, mais c'est aussi l'endroit où celui-ci se retrouve et où il perçoit sa propre activité créatrice. De cette façon-là on trouve dans cette œuvre une infinité de voix derrière lesquelles il y a Flaubert, ventriloque expert et ironique, faisant une réflexion à propos du roman. Le discours de l'auteur s'articule à partir de certains fils conducteurs tels que la polyphonie, la figure de la forêt narrative et l'image de labyrinthe circulaire qui mènent à la réflexion sur le silence de la littérature.

Mots-clés: théorie de la littérature, narratologie, littérature française, roman.

ABSTRACT

In this article the author studies the different voices of Flaubert's *Bouvard et Pécuchet* using the term "voice" from the narratology, but giving to it a conceptual extension sensibly larger that makes possible to observe how the esthetic object is a creation that includes his creator and his literary influences and it's the place where he discovers himself and notice his creative activity. Following this reasons, we find a vast number of voices in this work and hidden behind them we find Flaubert as an expert and ironical ventricle. The thesis of the author is basically articulated around the ideas of polyphony, the narrative woodland and the image of the labyrinth. The last reflection is for the silence of literature.

Keywords: literary theory, narratology, french literature, novel.

De igual manera que hace Umberto Eco al principio de *Un paseo por los bosques de la interpretación* con *Sylvie*, de Gérard de Nerval, vamos a considerar la cuestión de las voces del texto en la obra póstuma de Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*. En *Figures III*, Genette formuló los problemas del análisis del discurso narrativo con categorías tomadas de la gramática del verbo: "tiempo", "modo" y "voz". En lo que a esta última se refiere, se trata de una categoría que expresa la relación gramatical entre el verbo, el sujeto y el objeto o, de forma más general, las relaciones entre las acciones verbales y la instancia de la enunciación narrativa. Siguiendo en la línea de los préstamos terminológicos, aclaremos desde ahora que la utilización del concepto "voz" que toma

forma en los párrafos que siguen no pretende basarse en homologías rigurosas, sino que le damos una extensión conceptual sensiblemente más amplia. Dicho de otro modo, usamos el concepto como un medio de descripción que nos permita observar cómo el objeto estético es una creación que incluye en sí misma al creador y sus influencias literarias (Bajtin, 1989: 74), y cómo *Bouvard et Pécuchet* es el lugar donde Flaubert se encuentra consigo mismo y percibe su propia actividad creadora.

Si, desde el punto de vista lingüístico, la prosa novelesca europea nace y se desarrolla en el proceso de traducción libre y remodeladora de las obras ajenas, de manera análoga bien puede decirse que *Bouvard et Pécuchet* es una novela en la que Flaubert realiza un perverso proceso de libre traducción de las obras ajenas, a la vez que un terrible ejercicio de demolición de esas obras otras. De lo que se desprende que si el complejo conjunto que es una situación narrativa obliga a desgarrar el tejido de relaciones estrechas que existen entre el narrador y la historia que cuenta, nuestra tarea consistirá en tratar de disociar su propia voz de esas otras voces, de esas voces ajenas. En *Bouvard et Pécuchet*, Flaubert se erige en arquitecto de una novela de estructura binaria¹, de obsesiva y teatral polaridad, en la que resultaría lógica una construcción a dos “voces”². Sin embargo, a nuestro parecer, en esta obra resuenan una multiplicidad de “voces” de todo tipo -Aristófanes³, Rabelais⁴, Cervantes⁵, Rousseau⁶, Voltaire⁷, Balzac⁸, Baudelaire⁹, etc., pero

1 La dualidad es total y absoluta: dos personajes de idéntica profesión y destino, dos personalidades antitéticas pero que, de algún modo, se complementan; dos volúmenes que debería comprender la totalidad de la obra...

2 De hecho, en cierto modo sí puede afirmarse que *Bouvard et Pécuchet* es una novela a dos voces puesto que, de un lado, tenemos a la voz de la duda y del pesimismo que proclama la locura del soñador mientras que, por otro, está la pequeña voz que mantiene el convencimiento de que toda insatisfacción tiene su parte de belleza y que toda búsqueda -incluso la inútil odisea de los dos copistas- presupone, por encima de la evidencia, una noble intención.

3 En una carta dirigida a su amante y amiga Louise Colet, dice Flaubert: “Ah!, ce qui manque à la société moderne, ce n’est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire même; c’est un Aristophane, mais il serait lapidé par le public...”, carta del 17 de diciembre de 1852 (*Corr. III*, 1927: 66-67). Su valoración de Aristófanes procede de la valoración que hace Flaubert de la comedia de ideas como una costumbre necesaria para la regeneración de la vida cultural de un país, de una ciudad. De algún modo, en *Bouvard et Pécuchet*, él se convierte en un Aristófanes de su tiempo.

4 La figura de Rabelais queda interiorizada en el Flaubert más desmesurado de *Bouvard et Pécuchet*, además, debe de tenerse en cuenta el comentario que le hacía a su amiga Georges Sand el 25 de noviembre de 1872: “Ce que je rêve, pour le moment, est une chose plus considérable et qui aura la prétention d’être comique”, (1930: 450).

5 En el caso de Cervantes la ironía es fundamental, por ello Flaubert parece recoger el estandarte del escritor castellano y se propone crear a dos personajes que simbolizen la *bêtise* que él tan

también la “voz” de las diversas disciplinas del saber humano- que Flaubert, ventrílocuo experto, sabe disfrazar de acuerdo con sus intenciones. El objetivo: conseguir “une apologie de la canaillerie humaine sur toutes ses faces, ironique et hurlante d’un bout à l’autre, pleine de citations, de preuves (qui prouveraient le contraire) et de textes effrayants”¹⁰ que, siendo ella misma una excentricidad, termine de una vez por todas con las excentricidades; el resultado: el silencio. Retengamos por un momento el adjetivo *hurlante* puesto que, entre tantas voces, emerge con fuerza el grito desesperado de nuestro autor, una voz que empieza siendo grito pero que enmudece siendo artifice de semejante canallada. Sin embargo, no debemos olvidar que Leopardi dijo que el silencio es el lenguaje de las grandes pasiones¹¹, - y éste es un libro sin duda apasionado. En este estado de cosas, nuestra tesis en este artículo sitúa la polifonía en el centro de la cuestión, toma como imagen la figura del bosque narrativo y ubica este bosque en el interior de un laberinto circular en cuyo centro estaría el conocimiento absoluto.

Borges afirma que lo fundamental en Kafka es la invención de situaciones intolerables (1975: 105), y añade que esas situaciones son intolerables porque implican la idea de una postergación infinita, el concepto del universo como un laberinto y la noción de la empresa imposible. En este estado de cosas, la obra más kafkiana *avant la lettre* es, sin duda, y en todos los sentidos, *Bouvard et Pécuchet*. Guillermo de Occam, pensador clarividentemente inquieto ante los progresos de la contaminación intelectual, prohibía crear, jamás y sin necesidad, seres de la razón; esto es, objetos teóricos. Gustave Flaubert, sin embargo, le desobedeció parcialmente cuando creó, con gran necesidad y en

profundamente execra para intentar acabar con ella de una vez por todas. Hay mucho de quijotesco en esta obra.

- 6 El episodio final de la novela, en el que los protagonistas han intentado educar a dos chiquillos, supone una radical corrección a la idea de la bondad propugnada por Rousseau.
- 7 *Candide* es la piedra angular sobre la que se contruye *Bouvard et Pécuchet*. El mismo Flaubert reconoce saberse de memoria el texto volteriano e incluso haberlo traducido al inglés.
- 8 Es conocida la frase referida a Balzac: “Pourquoi gonfler ce qui est plat et décrire tant de sorties!” Pues bien, la última novela de Flaubert parecer ser una irónica y dilatada respuesta a esa pregunta.
- 9 En el texto de *Bouvard et Pécuchet* aparece la anécdota de *A une charogne* de Baudelaire parafraseada, reescrita por Flaubert y es altamente significativo que de la visión de ese pedazo de carne muerta en estado de putrefacción surja la idea de la muerte, primero, y del suicidio, después, en los dos protagonistas.
- 10 Carta a Louise Colet del 17 de diciembre de 1852, (*Corr. III*, 1927: 66-67).
- 11 “Il silenzio è il linguaggio di tutte le forti passioni, dell’amore (anche nei momenti dolci), dell’ira, della meraviglia, del timore...”, *Zibaldone di pensieri*, Moroni, ed., Mondadori, Milán, 1983, p. 116.

la obra que nos ocupa, seres de la sinrazón. Estas criaturas, Bouvard y Pécuchet, son originalmente creadas por su autor con la voluntad de convertirlos en ejemplos prácticos de la mediocridad del saber pequeño-burgués que el escritor de Rouen tan profundamente detestó a lo largo de toda su vida. Con la escritura de este libro, el mismo Flaubert era consciente, según le hizo saber a su amigo Turguéniev, de que se estaba embarcando en un viaje muy largo, que le llevaría a regiones desconocidas y del cual nunca iba a volver¹². Realmente, lo que parece un conjunto de informaciones inconexas y extraordinariamente banales, va tejiendo, progresivamente, un haz de memoria, de interdependencias, de ecos y de guiños al lector. A partir de esta imagen del viaje o, más exactamente, de la escritura como viaje y recreando la bellísima metáfora que Raymond Queneau construyó a partir de la lectura de la última obra de Flaubert se podría decir, en verdad, que *Bouvard et Pécuchet* es una odisea cuyos Ulises son un par de *bonhommes* que, fatigados de la vida que llevan en París y alentados por una herencia repentina que les abre las puertas de la mejor de las jubilaciones posibles, se aventuran a una errancia a través del Mediterráneo del saber. La suya es una búsqueda del absoluto, un tema éste tan caro al siglo XIX literario, desde la experiencia romántica hasta el simbolismo pasando por el realismo. Un autor como Balzac, sin ir más lejos, analiza este motivo desde tres perspectivas distintas: la perfección alquímica en *La recherche de l'absolu*, la perfección pictórica en *Le chef d'oeuvre inconnu* y la perfección musical en *Gambara*. El creador de las dos criaturas que ejercen de copistas¹³, en su lugar, se plantea la búsqueda del absoluto literario casi al estilo de una *quête* medieval. De algún modo, Flaubert se propone construir un gran edificio enciclopédico de los saberes de su tiempo, para lo cual él mismo lee toda una biblioteca que no entiende y también se la hace leer a sus personajes “para que no la entiendan” (Borges, 1964: 118). Buena parte de los esfuerzos más substanciales de éstos están dirigidos a indagar en el gran mundo del saber. La exploración del territorio nunca está separada de una supuesta búsqueda de respuestas y, quizás más secretamente, del hallazgo de interlocutores. No en vano, Flaubert desprecia soberanamente a aquellos que se han

12 “Il n’y a plus à reculer. Mais quelle peur j’éprouve! Quelles transes! Il me semble que je vais m’embarquer pour un très grand voyage vers des régions inconnues et que je n’en reviendrai pas” (Flaubert, 1948: 81).

13 Obsérvese la profunda significación de su quehacer, en absoluto gratuito: copiar es escribir lo escrito.

convertido en representantes de su tiempo¹⁴ y desea vomitar bilis sobre sus contemporáneos¹⁵, relamiéndose de antemano ante las tonterías que este libro tonto originará entre su público burgués. Así que aprovecha la ocasión para matar dos pájaros de un tiro: por un lado juzga y condena una cultura que se deleita en el inventario y la acumulación más que en la vida y la investigación y, por otro, lanza su ataque más virulento sobre los artífices de dicha cultura: sus odiados *bourgeois*, haciendo una feroz crítica de la novela que los representa, la novela urbana. Porque, en efecto, entendemos que una novela que empiece en París y la acción de la cual se centra en un pequeño pueblo de la *campagne* francesa -Chavignoles- puede ser tomada como una novela urbana. Nadie nos asegura que una novela que tenga un argumento ciudadano, una acción que tome como escenario la gran ciudad, que haya sido escrita o divulgada en un medio urbano o bien porque se describa en ella el fenómeno de la industrialización sea, a fin de cuentas, una novela urbana. Lo fundamental de la literatura urbana es la perspectiva desde la cual se observa la relación entre el ciudadano y su medio. Lo esencial de cualquier literatura es, en definitiva, la manera de tratar el tema, más que el tema en sí mismo. Es este tratamiento específico de un tema el que confiere a una determinada literatura una u otra etiqueta. Un escritor debe asimilar un tema o un mito en su propia filosofía de la literatura, por encima de cualquier estética circunstancial o puntual. Y esto Flaubert lo logra, en esta obra como en todas las anteriores, porque de su producción -completamente imbuida de astucia-, se desprende un punto de vista ciertamente singular con respecto a todo un conjunto de motivos que van desde la tradición y el sentido común hasta la estupidez universal propia de la condición humana. En este sentido, los dos protagonistas están demasiado acostumbrados a la vida de una ciudad de la que nunca se han separado como para triunfar en una aventura rural que, no lo olvidemos, es radicalmente distinta de las aventuras narradas por Defoe o Rousseau en *Robinson Crusoe* y *La nouvelle Héloïse*;

14 En una carta a Iván Turguénev del 13 de noviembre de 1872, Flaubert comenta: “*La Bêtise publique me submerge [...] Je sens monter du fond du sol une irréremédiable Barbarie. J’espère être crevé avant qu’elle n’ait tout emporté*”, (*Corr. Supl. III*, 1954: 61), el subrayado es nuestro.

15 “*J’étudie l’histoire de[s] théories médicales et des traités d’éducation -après quoi je passerai à d’autres lectures. J’avale force volumes et je prends des notes... Tout cela dans l’unique but de cracher sur mes contemporains le dégoût qu’ils m’inspirent. Je vais enfin dire ma manière de penser, exhaler mon ressentiment, vomir ma haine, expectorer mon fiel, éjaculer ma colère, déterger mon indignation...*”. Carta a Madame Brainne del 5 de octubre de 1872 (*Corr. Supl. 1872-1877*, 1954: 56-57), el subrayado es nuestro.

aventuras, éstas, en las que los individuos que huyen de la civilización acaban dominando la naturaleza desde los parámetros interiorizados a través de una educación racional fundamentalmente urbana. Bouvard y Pécuchet, en cambio, se hallan muy próximos al *Candide* de Voltaire, de quien Flaubert se considera deudor, y no pueden concebir otra aventura que la aventura del saber desdibujado y fugaz, superficial y mediocre. Su eterna reflexión sobre la *bêtise* le lleva, en ocasiones, a rozarla, a degustarla, a odiarla desde dentro. De ahí que, al tiempo que se desaniman sus personajes, Flaubert se irrite y se enerve ante las oblicuidades de la no-ficción, ante la dificultad de sostener un edificio novelesco en las bases de la nada narrativa.

Sabido es que el *basso sostenuto*, la voz de fondo de *Bouvard et Pécuchet* es la estupidez -la *bêtise*-, un aspecto de la condición humana que cobra vida en las aspiraciones de los dos personajes que dan título al libro, el mayor anhelo de los cuales es llegar a aprenderlo todo, llegar a abarcar la totalidad del conocimiento. Para ello entran en el laberinto del saber y se pierden en él, en sus múltiples ramificaciones y disciplinas. Asombrados ante tan prodigiosas mixturas, pronto descubren que la muerte es la única salida, su única liberación. A propósito de la visión de una carroña putrefacta, reflexionan sobre la idea de la muerte desde la literatura, con la voz de Baudelaire. Y de la muerte al suicidio por el sendero de las ilusiones perdidas. De manera que, casi por obra de un milagroso designio divino que se concreta en un sentimiento de piedad cristiana¹⁶, su trayectoria queda reconducida hacia una mayor necesidad que la que se habían propuesto. Afrontar la totalidad del conocimiento puede parecer tarea fútil para dos pobres hombres que sobrestiman su propia capacidad, pero convertirse en artifices de la estupidez humana escribiendo un libro que la recoja, todavía es más grave, más torpe, más ridículo, si cabe. En efecto, a partir del octavo capítulo, Flaubert reorienta el destino de sus criaturas y les presenta el hallazgo del olvido, el principio del fin. Sin embargo, habiendo soñado una totalidad tan perfecta, es esa misma perfectibilidad, esa misma totalidad la que engloba su

16 La procesión religiosa del pueblo la víspera de Navidad, durante la celebración de la Misa del Gallo es el hecho que les llama la atención y que les impele a salir de su casa -y a abandonar la idea del suicidio que estaban a punto de consumir- para adorar la figura del niño Jesús, estampa que les llena de piedad y que reconduce su voluntad hacia aquello que -cima de la mediocridad- ellos dominan y conocen: la copia de las ideas tópicas que llenan la Francia de sus días, el *Dictionnaire des idées reçues*.

propio *inachevement*.

Recuperemos ahora la imagen del bosque. Y tomémosla bien como una metáfora del texto narrativo, bien como -en un sentido más borgeano- un jardín cuyas sendas se bifurcan, puesto que con *Bouvard et Pécuchet* nos adentramos en un espesísimo bosque narrativo. Un bosque misterioso, repleto de silencios, de ecos y de voces que, de resultas de una extraña combinatoria que se produce mientras dura la lectura, da lugar a un continuo guirigay ensordecedor que llega a atosigar al lector. Quizás la multitud de voces que Flaubert destila en las diversas facetas con que sus personajes disecan el saber de su tiempo no llegue a enervarlo tanto como a Barbey d'Aureilly, para quien el libro resultó repugnante, odioso, ilegible e insoportable; pero sin duda sí logra desconcertar al lector y desorientarlo, toda vez que uno tiene conocimiento de que la obra que nos ocupa se trata sólo del primer volumen del desmesurado edificio proyectado por Flaubert, convirtiéndose casi en un monumental prólogo narrativo para su “perla” literaria inconclusa: el *Dictionnaire des idées reçues*, que debería ser, a su vez, -laberinto dentro del laberinto-, la obra de sus personajes.

“Vous me parlez de la bêtise générale, mon cher ami, ah! je la connais, je l'étudie. C'est là l'ennemi, et même il n'y a pas d'autre ennemi. Je m'acharne dessus dans la mesure de mes moyens. L'ouvrage que je fais pourrait avoir comme soustitre Encyclopédie de la bêtise humaine. L'entreprise m'accable et mon sujet me pénètre”¹⁷ (Flaubert, 1954: 170).

En efecto, este segundo volumen de *Bouvard et Pécuchet* estaba concebido como una especie de todo asistemático, heterogéneo, que abarcara frases hechas, citas, tópicos, curiosidades y todo tipo de material que, simplemente, diera cuenta de cualquier aspecto de la estupidez humana. Tan peculiar temática, no obstante, parece haber estado siempre en la órbita de Flaubert¹⁸. Y estrechamente ligada a ella, la contemplación del proyecto absoluto, la existencia del Libro¹⁹. La reflexión sobre el embrutecimiento humano y la idea total de Libro nunca le habrían de dejar hasta el punto que, como han afirmado algunos

17 Carta dirigida a Raoul-Duval de mediados de febrero de 1879 (*Corr. Supl. IV*, 1954: 170)

18 A la precoz edad de nueve años ya afirmaba en una carta a Ernest Chevalier del 31 de diciembre de 1830: “...comme il y a une dame qui vient chez Papa et qui nous conte toujours des bêtises, je les écrirai” (*Corr. I*, 1926: 1).

19 En este sentido es particularmente interesante su primer trabajo literario *Bibliomanie*.

de sus más denotados detractores, Flaubert pareció concebir una especie de epopeya de la idiotez humana que arranca de la misma literatura, tarea que la muerte dejó inacabada después de ocho largos años de trabajos forzados²⁰ en el empeño de retratar semejante lacra en la sociedad de su época. El proyecto resulta cuando menos sorprendente; sin embargo, vayamos un poco más lejos del tópico, y no cedamos ante la contemplación de los primeros árboles, que, tal vez, no nos dejen ver -y oír- el bosque tumultuoso que sin duda es *Bouvard et Pécuchet*. Metáforas a un lado, resulta cierto que uno se halla ante una de esas ideas chocantes que, quizá por serlo, despiertan una simpatía inmediata. Tal vez por ello el curioso lector pronto entiende que la propuesta flaubertiana acaricia la utopía de la arquitectura literaria total. Un proyecto desmesurado y faraónico que viene a confirmar su originalidad e independencia literaria, así como su independencia moral y política²¹. Animado por tales perspectivas, uno profundiza en el mensaje de fondo que, entre tantas voces discordantes, parece proyectar el autor de *Madame Bovary* y se percata de la tremenda lucidez de tamaña empresa: ¿puede hacerse literatura de la prostitución del deseo de saber que sienten Bouvard y Pécuchet, de su fugaz recorrido de flor en flor por el jardín del conocimiento y al mismo tiempo erigirse en crítico demoledor de semejante práctica en la realidad? Después de leer algunos fragmentos del *Ulysses* de Joyce, Virginia Woolf escribió que cualquier cosa puede ser material apropiado para la ficción, cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier cualidad del cerebro y del espíritu puede ser aprovechada. Ninguna percepción, en definitiva, está fuera de lugar. Flaubert ya intuyó este razonamiento e incluso lo llevó hasta sus últimas consecuencias. En su correspondencia escribe: “J’ai quelquefois des prurits atroces d’engueuler les humains et je le ferai à quelque jour [...], dans quelque long roman à cadre large” (*Corr. III*, 1927: 66).

En otra carta dirigida a Louis Bouilhet y fechada el 30 de setiembre de 1855 se lee

-
- 20 Son conocidas las muestras de dolor flaubertianas en lo que respecta al peligro de muerte que la escritura de este libro comporta para él. Así sus confesiones a Turgueniev: “Moi, je puis dire: Il est temps que la fin de mon livre arrive, sinon ce sera la mienne [...] je suis exténué de fatigue. Bouvard et Pécuchet m’embêtent, et il est temps que ça finisse; sinon, je finirai moi-même” (Flaubert, 1948: 220-222). El subrayado es nuestro.
- 21 Con dieciocho años, en una carta dirigida a su amigo Louis Bouilhet del 24 de febrero de 1839, Flaubert se define con exactitud: “Si jamais je prends une part active au monde, ce sera comme penseur et comme démoralisateur. Je ne ferai que dire la vérité mais elle sera horrible, cruelle et nue” (Flaubert, *Corr. I*, 1926: 41).

lo siguiente:

“Je sens contre la bêtise de mon époque des flots de haine qui m’étouffent. Il me monte de la m... à la bouche comme dans les hernies étranglées. Mais je veux la garder, la figer, la durcir, j’en veux faire une pâte dont je barbouillerai le dix-neuvième siècle, comme on dore de boue de vache les pagodes indiennes” (*Corr. IV*, 1927: 96).

Es este Flaubert desmesurado, exagerado, profundamente rabelesiano el que habla en esta ocasión. Una parte importante del Flaubert rabelesiano aparece en *Bouvard et Pécuchet*, como una nueva voz que cobra protagonismo en esta magna ópera de despropósitos, de partitura imposible y de imposible ejecución.

En la mitad inferior del cuadro de El Greco “El entierro del conde de Orgaz”, aparecen unos acompañantes del sepelio que, teatralmente afligidos, miran en diversas direcciones. Todos, excepto uno, que la tradición nos dice que es el propio autor que gira los ojos hacia el espectador, que sostiene su mirada, llena de tristeza e ironía y parece decirle: “Esto lo he hecho yo. Yo soy el responsable y por eso os miro”. Pues bien, también la mirada de Flaubert, entre dudosa y amenazante, parece increparnos desde la marea en la que flotan los saberes que sus protagonistas resquebrajan, oímos su desesperada voz, una voz que proviene del interior del laberinto de icebergs, rocas y corales inesperados entre los cuales discurre su aventura loca²². Volviendo, no obstante, a la metáfora de viaje marítimo antes aludida, al comienzo de su retiro rural, los personajes flaubertianos se abren camino en un mar de deseos, las olas del cual renacen con la misma facilidad con que se funden en la playa. Cada nuevo interrogante deja al descubierto una nueva perspectiva, y cada fracaso les impulsa hacia un nuevo horizonte de los muchos que les propone siempre el mar. En el laberíntico escenario del saber en el que se han ido adentrando, en cambio, los horizontes se estrechan progresivamente y el deambular es cada vez más un marearse en medio de ruinas circulares. Poco a poco, van realizando un aparentemente largo recorrido intelectual que les pone en contacto con una gran cantidad de disciplinas, sin que dicho contacto vaya más allá de la pura anécdota y, por supuesto, sin llegar a la misma esencia del conocimiento, al corazón del círculo. La admirable utopía propuesta por Flaubert reflexiona sobre el verdadero sentido de los libros, de la literatura, de la escritura, de la cultura, finalmente²³. Mediante la incesante búsqueda que lleva a

22 “*Il faut être fou pour avoir entrepris une pareille tâche*”, carta del 15 de julio de 1879 a Madame Roger des Genettes (*Corr. VIII*, 1954: 283), el subrayado es nuestro.

23 No en vano afirma en una carta a Turgueniev del 13 de noviembre de 1872: “Jamais les intérêts de l’esprit n’ont moins compté. Jamais la haine de toute grandeur, ce dédain du Beau, l’exécration de la littérature enfin n’a été si manifeste” (*Corr. Supl. III*, 1954: 61).

cabo la pareja protagonista, parece querer transmitirnos la profunda torpeza que supone intentar hallar sentido detrás de los libros. El verdadero sentido de los libros no está en ellos, está en nosotros mismos si, con Borges, entendemos por sentido la inminencia de una revelación que no se produce y que debemos producir nosotros mismos. De modo que no hay que buscar en esta reflexión el indicio de una evolución coherente de un pensar metafísico ni tampoco hay que ver en el libro la defensa de una doctrina que vaya a imponerse por ser única y verdadera clave del universo, puesto que quizás Flaubert, como Borgès, esté convencido de que nada tiene sentido en el destino del hombre. Tal vez sea esta incredulidad, esta desconfianza, la que le incite a crear una literatura de la literatura, de la filosofía, de la horticultura, de la fisiología, de la anatomía, de la higiene, de las ciencias políticas, del espiritismo, de la pedagogía, del estudio de las religiones y de tantas otras cosas. Porque si alguien es la auténtica *prima voce* de la novela, este alguien es, sin duda, los libros²⁴. Flaubert lleva a cabo una obra enciclopédica, en la que la discusión metafísica o los problemas artísticos constituyen el argumento del cuento mismo. Porque la astucia de nuestro autor proporciona substancia narrativa a aspectos, ángulos o fragmentos de la cultura que, en un singular *totum revolutum*, carecen de ella. ¿Acaso la enciclopedia flaubertiana no es como un laberinto en el que todos y todo está permanentemente perdido? Y aquí está la paradoja: el laberinto provoca la pérdida, el olvido, pero el laberinto también es el símbolo de la búsqueda del centro, del secreto, de la razón de la existencia o de la resolución de la propia identidad. La imagen del laberinto es binaria, por un lado puede verse como la alegoría del caos y, por otro, puede comprenderse como una construcción geométrica del intelecto. Sin embargo, no olvidemos que, de igual modo, el mundo es un laberinto cuya organización y razón de ser se nos escapa.

Bouvard y Pécuchet son dos niños que miran a través de un calidoscopio y que se maravillan con la multiplicidad de formas que los espejos reflejan hasta el infinito. Con cada nueva figura de colores se olvidan de la anterior y ya desean que llegue la siguiente. Su novela es, en consecuencia, calidoscópica. Flaubert explica que quería hacer “un livre fait de livres” donde ilustrar el drama de la creencia en los libros, donde poner de manifiesto -como ya lo había hecho con *Madame Bovary*²⁵-, la inadecuación existente entre la literatura y el mundo. Este inventario enciclopédico del fracaso pone de relieve,

24 “Je travaille comme un furieux, je lis de la médecine, de la métaphysique, de la politique, de tout. J’ai entrepris un ouvrage de grande envergure, et qui va me demander bien de temps, perspective qui me plaît”, carta a Georges Sand del 28 de octubre (*Corr. VII*, 1930: 442).

25 En esta obra analizó la inadecuación de los libros y la realidad en el personaje de Emma, quién soñó y leyó la realidad con ojos de heroína literaria y no pudo soportar el desengaño del despertar.

precisamente, el fracaso de la cultura enciclopédica y el drama estriba en la sospecha, no certificada pero tampoco desmentida, de que la búsqueda de la totalidad del saber plasmada en este libro de libros no oculta un espejo sino, más bien, un pozo sin fondo. Flaubert crea un calidoscopio de voces narrativas que, por encima del “ils” que encontramos a lo largo de toda la narración -esta impersonal tercera persona plural que neutraliza el registro individual en la voz anónima de la lengua narrativa del autor-, traza una irónica historia de los hombres y del mundo, marcada por la omnipresente recurrencia de la copia. Esta novela ambiciosa, hostil, gigantesca y ridícula resulta tan sugerente como lo quiera la imaginación del lector. Y es éste quien, como “sufridor de la historia”, escruta el modelo para encontrar soluciones esperanzadoras en él, para hallar el camino por donde seguir adelante. Se agarra a la narración como si ésta fuera una serie de cuadros de exposición, un mosaico compuesto por fragmentos de conversación cultural. Y, sin prejuicio alguno, el forjador de la novela realista que es Flaubert ofrece, en último término, un último libro que es un *collage* literario, un *pastiche* multicolor, un híbrido que, no obstante, se halla circularmente unido con su primera creación, *Bibliomanie*. Todos los novelistas saben que su arte progresa cuando no tiene objetivo (Barnes, 1989). Flaubert sí sabía de su progreso²⁶, un progreso, sin embargo, cuanto menos relativo, dado que, en el fondo, se aproxima al sinsentido, a la sinrazón, a la locura o a la estupidez.

El anhelo de conocimiento total, el deseo fáustico que sienten los dos *bonhommes* flaubertianos no es concebible si no es desde la asunción de la incapacidad de la inteligencia humana. El *Fausto* de Goethe se inicia como la tragedia del conocimiento, la tragedia del pensamiento humano atrapado entre el deseo de absoluto y la consciencia de unos límites humanos que se oponen a ello. Parte de la tragedia fáustica consiste en el hecho que Fausto incurre en una culpa trágica; Fausto peca de *hybris* aspirando a una plenitud que no le corresponde desde su condición de mortal. Sin embargo, Fausto es un investigador infatigable que pretende descifrar el misterio del ser y es salvado por su grandeza. Fausto siente deseo de Verdad y, al mismo tiempo, siente dolor porque sabe que no la puede alcanzar; ignora, pero se sabe ignorante; duda, pero sufre en ese dudar. Dicho de otro modo, Fausto se salva porque él es aquél que aspira en todo momento a la superación personal, él es aquél que se esfuerza, que se opone a todo y a todos, que se extravía. Con todo, es en ese extraviarse donde halla su salvación. Bouvard y Pécuchet también tienen afán de saber pero, a diferencia de Fausto, su drama proviene de no ser conscientes de los límites de su condición. Pretenden dedicarse al estudio y a la aplicación

26 En una de sus cartas y refiriéndose a *Bouvard et Pécuchet* confiesa Flaubert que resulta demasiado cierto, estéticamente hablando, que le falta la falsedad de la perspectiva. A fuerza de haberse planteado la estructura, ésta termina por desaparecer.

de los conocimientos aprendidos en la realidad cotidiana y, cuando fracasan, renuncian a todo para dedicarse a otra cosa. Y es porque renuncian una y otra vez que el suyo es el libro de la búsqueda inalcanzada, un libro a partes iguales del deseo y del cansancio. El absoluto se ve minado por el fracaso, por la mediocridad, por la estupidez humana. Las criaturas flaubertianas no pueden salvarse como Fausto, porque hallan gozo en el abandono de sus esperanzas, en el rechazo de sus ideales, en la *aurea mediocritas* de la *bêtise*, calidad que se les desarrolla para ser capaces de discernirla e incapaces de soportarla en los que les rodean, pero que de ningún modo reconocen en ellos mismos:

“Il y a à parier que toute idée publique, toute convention reçue est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre”, Chamfort, *Maximes*.

Sin duda, el *quid* de la cuestión yace en la exacta significación del concepto *bêtise*. En los diálogos platónicos, Hippias y Sócrates intentan discernir en qué consiste un concepto tan inefable como el de “belleza”. Nuestra tarea debería ser un poco la misma: existe un camino por recorrer y un significado por configurar. *Bêtise*, es un vocablo que, como argumenta Jonathan Culler, más que concepto es un “archiconcepto” (Culler, 1981: 48). Un término cuyo significado parece estar en permanente relación a la vez con sus opuestos que con sus iguales. Esta falta de circunscripción a un determinado campo semántico, la eterna duda barthesiana de saber si por ser capaces de discernir la *bêtise* en otros se trata de personajes inteligentes más que de necios; de toda esta multiplicidad de matices nace el tremendo juego artístico que posee la palabra. A niveles distintos, podemos hablar de los diversos roles de *bêtise*. En un primer nivel, el que parece haber inspirado el *Dictionnaire*, *bêtise* sería una idea recibida, un tópico, es decir, una porción de lenguaje y de conocimiento solidificado a lo largo de generaciones en favor de una información extendida y no cuestionada, excepto por aquellos que apliquen en este ámbito la inteligencia. Ésta parece ser la primera motivación flaubertiana. Sin embargo, esta cruzada imposible contra la sociedad de su tiempo también puede ser maquinada desde la misma simpleza, desde el interior del tópico, desde la propia *bêtise*. Si esto es así, una nueva disyuntiva aparece ante nuestro camino: ¿estaba nuestro autor encarnando la cualidad que tanto detestaba para hacérsela más visible a sus contemporáneos? Tal vez en este último nivel el concepto puede conllevar un aspecto positivo y, por consiguiente, después de haber reducido todo el mundo a la estupidez²⁷ tal vez sí pueda darse la posibilidad de llegar a una aproximación a la estupidez que no sea estúpida. En cualquier

27 “Je trouve tout le monde idiot” le comenta a Georges Sand (*Corr. VII*, 1930: 441).

caso el enciclopedismo de *Bouvard et Pécuchet*, este deseo de alcanzar la comprensión total y manifestarla a través de una pluralidad de voces, lleva implícito el peligro de quedar apresado en la misma sinrazón. Sinrazón temática, sinrazón textual que poco a poco sólo pueden desembocar en silencio. El conocido deseo de Flaubert de desaparecer totalmente de su obra está en relación inversa con la capacidad de identificación que siente el autor para con sus criaturas, así si es célebre la frase “Madame Bovary c’est moi”, tampoco debe de pasarnos desapercibida la siguiente: “Bouvard et Pécuchet m’emplissent à un tel point que je suis devenu eux!”. De modo que los personajes de la obra, casi al unísono con su autor podrían tomar prestado el verso a Guillén y decir: “Con la luz, con el aire, con los seres / Vivir es convivir en compañía./ Placer, dolor: yo soy porque tú eres”.

Bouvard y Pécuchet se traicionan porque olvidan la razón que los había hecho salir de Ítaca. Al final del viaje por los diversos campos del saber uno se percató de que el periplo ha sido largo, con aventuras pero sin conocimiento. Aventuras triviales, proyectos tan fallidos como olvidados, grises amores..., en puridad, como ya observó Queneau, Madame Bordin y Mélie son las Calypso que no les apartaran de la única Ítaca para ellos alcanzable: la copia. Así que, una vez fondeada la isla, perdidos por los caminos del agua, después de haber acabado con aspiraciones e ilusiones, la pareja de infelices se dedica -con un entusiasmo lleno de sabiduría- a cultivar las perlas de la estupidez humana: se dedican a copiar lo que hubiera conformado el segundo volumen de la obra, el famoso *Dictionnaire*, un compendio de tópicos que proporcionan un saber degradado, trillado y vulgar que sitúa en la esfera de la mediocridad tanto a quienes lo crean como a quienes se lo creen. Su paseo por el “conocimiento” los ha conducido, de nuevo, al punto de partida. No ha habido acción, no ha habido viaje: la odisea ha sido irrisoria y el retorno estéril. La ironía ha actuado como un exceso de conciencia que nos permite entrever que Flaubert, con *Bouvard et Pécuchet* y la desfiguración de las más variadas voces, estaba profetizando sobre el silencio de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- BARNES, J. (1989) *A History of World in 10 ^{1/2} Chapters*, trad. cat., Barcelona, Proa, 1997.
- BAJTIN, M. (1975) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BORGES, J.L. (1964) “Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*”, *Otras inquisiciones*,

Madrid, Alianza Emecé, 1976¹¹.

BORGES, J.L. (1975) *Prólogos*, Buenos Aires, Torres Agüero.

CULLER, J. (1981) "Une marge" in Dominique-Gilbert Laporte (ed.), *Bouvard et Pécuchet centenaires*, Paris, La Bibliothèque d'Ornicar?

FLAUBERT, G. (1926-1954) *Oeuvres Complètes de Gustave Flaubert. Correspondance*, Paris, Éditions Louis Conard, libraire-éditeur, 13 vol.

FLAUBERT, G. (1948) *Lettres inédites à Tourgueneff*, Paris, Éditions du Rocher.