

## EL ENFERMO DE CROISSET

Pedro Torres Curiel

(Profesor del IES Rodrigo Caro. Reseña bio-bibliográfica en números anteriores)

La enfermedad nos regaló a Flaubert, probablemente la más elocuente invitación al ejercicio de la literatura que nos ofrece la historia. Para quienes no se apellidan Cervantes o Shakespeare, Flaubert es el modelo y el ejemplo, y si la epilepsia apartó muy oportunamente al joven Gustave de las ocupaciones algo filisteas para las que parecía estar destinado -esos estudios de Derecho por los que mostraba tan escaso interés en sus años de estudiante en París-, el retiro en la casa familiar de Croisset vino a significar, al menos de momento, el mejor hospital que él hubiera sospechado. De una extrañísima manera, es gratificante imaginar que los frutos de la inspiración nacen del genio casi involuntario del artista. La gracia, la espontaneidad, el entusiasmo -que tanto temía Flaubert, en su estricto sentido de arrebatado propiciado por los dioses- aparecen así como los aliados naturales de ese genio a su pesar con el que muchos soñamos, sin duda como redención ante los esfuerzos frente al siempre precario logro artístico. Flaubert, ya lo dijimos, es el ejemplo.

Ningún otro escritor lo fue tanto sólo por su tenacidad. No es azaroso que de niño hiciera de la lectura de *El Quijote* uno de sus más frecuentes pasatiempos.



Retrato de Gustave Flaubert en 1830,  
alrededor de los nueve años

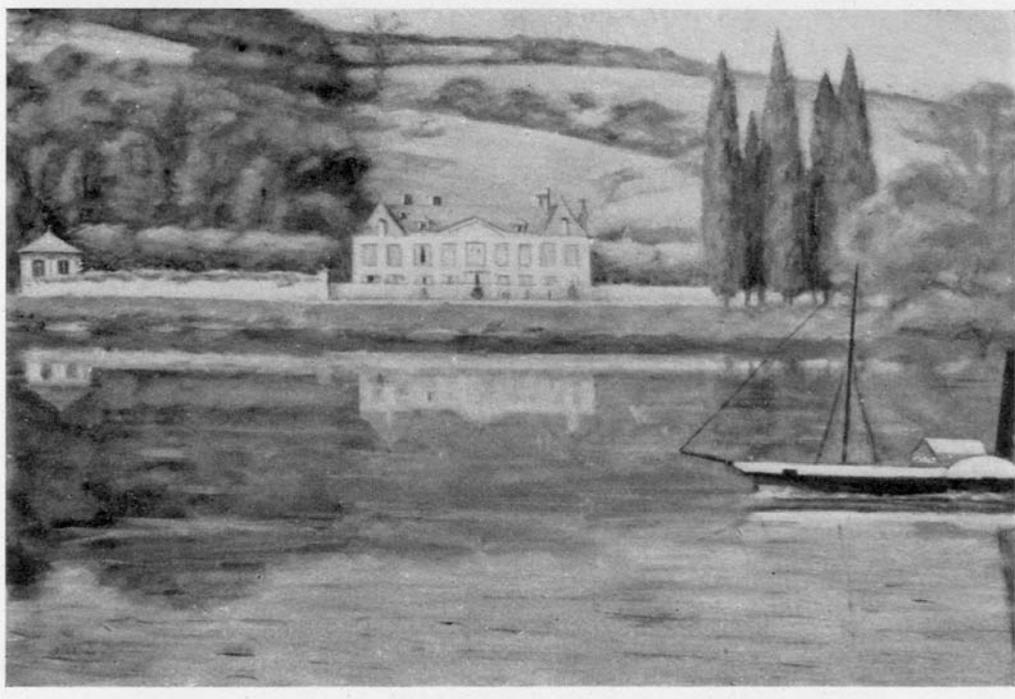
También Alonso Quijano entendió la vida como un ejercicio de fe y de voluntad, la voluntad de ser lo que se quiere, contra todo y contra todos, y si el quincuagenario hidalgo eligió los campos de la Mancha para el horizonte vital que se había soñado, el joven normando hizo de su gabinete de trabajo en Croisset, cerca de la ciudad de Ruán, el particular escenario de sus combates en favor de la vida que quería forjarse. ¿Era la suya tal vez una enfermedad sobrevenida?

“En términos literarios, hay en mí dos individuos diferentes: a uno le gustan los delirios, la lírica, los altos vuelos, todas las sonoridades de la frase y las exaltaciones de la idea; el otro busca e inquiere acerca de la verdad hasta donde le es posible: a este le gusta señalar los pequeños detalles tan vigorosamente como los grandes hechos, y quiere que las cosas que reproduce puedan sentirse casi tangiblemente; a este último le

gusta reír y se deleita en las animalidades del hombre”. Este es el retrato que Gustave Flaubert ofrece de sí mismo como escritor a Louise Colet, inserto en una de las innumerables cartas que le dirigió y que constituyen una parte esencial de su interesantísima correspondencia. Por encima de cualquier otro aspecto, destaca su reconocimiento de que dos tendencias se disputan su alma. Con ambas hubo de convivir y logró hacerse el escritor que hoy admiramos.

El conflicto de la personalidad de Flaubert -“entre la lírica y la anatomía” (Levin)-, tiene para algunos su origen en su decidido propósito de luchar, hasta donde las propias fuerzas se lo permitieran, contra la tendencia natural de su temperamento, marcado tanto por el hastío generalizado ante la vida, el gusto por la ensoñación y el idealismo estético, como por la neurosis y la sospecha, anidada en él desde muy joven, de la imposibilidad de aclimatarse a una vida profesional y social *burguesa*, en el horrible sentido que la palabra tenía para Flaubert. “Hasta la crisis que sufrió a los veintidós años -nos dice Arnold Hauser- [Flaubert] es un hombre atormentado por visiones, depresiones y bruscas explosiones sentimentales, un enfermo cuya excitabilidad y sensibilidad han de conducirle a la catástrofe”.

Ciertos detalles hermanan al escritor francés con su contemporáneo Dostoievsky, también hijo de médico y aquejado, como Flaubert, de una grave enfermedad; en opinión de Freud, los dos podrían haber sufrido el mismo mal. “El diagnóstico –señala Hauser-, sin que se llegase nunca a un acuerdo, ha variado desde la epilepsia a la vista cansada; René Dumesnil, un biógrafo que es también médico, se decide por la *bistero-neurastenia* (...) El término que el propio Flaubert empleaba para su enfermedad era simplemente *neurosis*”. Parece fuera de toda duda, en cualquier caso, la existencia de esa dolencia, que incluso viene marcada con una fecha decisiva. A finales de 1843, cuando Flaubert cuenta veintidós años y regresa de París para pasar las vacaciones -con pésimos resultados académicos, todo hay que decirlo-, se manifiesta con tal virulencia en forma de un ataque en plena carretera, que a partir de ese momento su vida cambia, pasando a “sustituir alegremente el Código Civil por ocupaciones más de su gusto” (Levin). Desde ese momento se convierte en el vecino



La casa de la familia Flaubert en Croisset (cuadro de Thomsen). Obsérvese a la izquierda el pabellón anexo, donde se encontraba el estudio del escritor.

recluido en Croisset que a veces alterna su vida sedentaria, dedicada exclusivamente al estudio y la literatura, como señala en una carta a Louise Colet -“dos horas para las lenguas, ocho para el estilo y por la tarde, en la cama, una hora para la lectura de un

clásico cualquiera”- con algunos viajes al extranjero o alguna estancia esporádica en París, de los cuales no es raro que termine por arrepentirse.

En ese extremo de su enfermedad y en la voluntad que se forjó de superarla radica, según Arnold Hauser, el hecho relevante que explica su obra literaria. Este vincula su desequilibrio nervioso a la naturaleza exaltada y romántica de su carácter; y la terapia que se administra para hacer frente a sus dolencias, con la disciplina férrea que como escritor se impone. La lucha de Flaubert contra el espíritu del Romanticismo, en su opinión, es un intento desesperado por parte del escritor de mantener a salvo su propio equilibrio; de hecho, “toda su vida y toda su creación consisten en una oscilación entre dos polos, entre sus inclinaciones románticas y su autodisciplina”. Y continúa: “Su vida en el arte y para el arte, la regularidad e intransigencia de su método de trabajo, la inhumanidad de su *l'art pour l'art* y la impersonalidad de su estilo, en una palabra, toda su teoría y su práctica del arte no son otra cosa que un desesperado esfuerzo por salvarse de una ruina segura”, que no resulta difícil identificar con la locura o el suicidio, tan románticos por otra parte.

El tratamiento del Romanticismo como una enfermedad del espíritu otorga carta de naturaleza, sin duda, a la obra de Flaubert. *Madame Bovary* (1856) es la más aguda y perspicaz disección que del romanticismo superfluo, del romanticismo para consumo popular, se haya escrito jamás. Para llevar a cabo tal informe clínico, casi una autopsia realizada al lírico cadáver del sentimentalismo decimonónico, Flaubert hubo de remover y hurgar en las cenizas que de su desafortunado romanticismo de los días juveniles permanecían aún candentes, como mínimo, en su memoria, de tal modo que su famosa afirmación “Madame Bovary c’est moi” parece rigurosamente cierta. El anatomista gana la partida al lírico, de la misma manera que ocurriera años antes con la primera redacción, y ocurrirá años después con la edición definitiva, de *La educación sentimental* (1869). Pero sin la existencia de esa derrota no existe Flaubert como escritor.

Es Anatole France quien en una comparación muy expresiva asocia la figura de Flaubert a la de San Cristóbal, transportando animosamente la literatura francesa desde la orilla romántica a la orilla realista de la corriente. Como señala Levin, “la disputa entre sus dos yos -o, más precisamente, la adaptación del temperamento a la disciplina- le cualificaba especialmente para esta misión”. Y para llevarla a cabo Flaubert recurre a un ejemplo de la tradición literaria que él admiraba como a ninguno. Era a *El Quijote* a quien él atribuía sus orígenes artísticos. “Todos mis orígenes se encuentran en el libro que conocía de memoria antes de saber leer, *Don Quijote*”, escribe a Louise Colet desde Croisset el 30 de mayo de 1852, en plena redacción de *Madame Bovary*. Y es que en el momento de enfrentarse a su trabajosa composición, en la que consumió cinco duros años de esfuerzos, el modelo cervantino le sirvió de instrumento de análisis para penetrar en el alma de la enfermedad romántica, cuya patología pretendía describir. Sus contemporáneos fueron conscientes de tal antecedente, que Emile Montégut sintetiza de modo ejemplar: “De la misma manera que Cervantes asestó el golpe mortal a la manía caballerescas con las mismas armas de la caballería, así, con los mismos recursos de la escuela romántica, Gustave Flaubert ha demolido el falso ideal que ésta había traído al mundo”, proclama en un artículo de 1876 (cit. por H. Levin)

Son muchos los paralelismos que pueden establecerse entre don Quijote y Emma Bovary, partiendo de la base de que Cervantes ceba su ironía en el heroísmo como elemento fundamental de la aventura caballerescas, mientras Flaubert intenta

hacer lo propio con la pasión en el marco del relato romántico. Acción y emoción constituyen el campo en el que se desenvuelven ambos personajes y sobre el que planea la mirada oblicua de cada escritor. La educación sentimental y literaria de Emma Bovary tiene también, por lo demás, su *Amadís*, su *Felixmarte de Hircania* o su *Palmerín de Inglaterra*, que Flaubert hace explícitos en el capítulo 6 de la Primera Parte, tras haber cerrado el anterior con estas significativas palabras que reflejan el grado de decepción matrimonial del que Emma empieza a ser consciente: “se preguntaba intrigada qué es lo que había que entender concretamente en la vida por palabras como *dicha*, *pasión* y *ebriedad*, que le habían parecido tan maravillosas en los libros”.

*Pablo y Virginia*, de Jacques-Henri Benardín de Saint-Pierre, es la primera referencia de ese canon sentimental sobre el que Flaubert recorta los perfiles de su protagonista, de la misma manera que Cervantes había recurrido al noble Amadís para resaltar la figura de don Quijote. La novelita, popularísima desde que se editó en 1788, combinaba un rousseauianismo primitivista con cierto exotismo -su acción transcurre en la isla tropical Mauricio- para narrar una relación amorosa tan intensa como pura y trágica, truncada por los males de la civilización. A partir de esa lectura y de la de *El genio del cristianismo*, de Chateaubriand, citada por Flaubert después, Emma Bovary se convertirá en esa enferma de literatura que comparte dolencia con el anónimo hidalgo de la Mancha, cuya pasión lectora terminará por destruirle. El proceso es lento. Pero en el caso de Emma se inicia en la adolescencia. Ya en el convento donde realiza sus estudios, una señorita prestaba a las discípulas a escondidas novelas que traía en los bolsillos de su delantal. “No trataban más que de amores, de amantes y amadas, de damiselas perseguidas que desfallecían en pabellones solitarios, de postillones muertos en los relevos y de caballos reventados a la vuelta de la página, de bosques umbríos, penas del corazón, juramentos, sollozos, lágrimas y besos, de barquillas a la luz de la luna y ruiseñores cantando en la floresta, de caballeros valientes como leones, mansos como corderos y virtuosos hasta lo nunca visto, siempre correctamente vestidos y con la lágrima pronta”. Esta larga enumeración de elementos del relato romántico cumple la misma función novelística en *Madame Bovary* que aquellas frases imposibles del *Don Quijote* en las que el cerebro del hidalgo se perdía –“la razón de la sinrazón que a mi razón se face, etc.”-, y se suma inmediatamente a la determinación de los gustos literarios de Emma: “Durante seis meses, cuando tenía quince años, Emma se puso las manos perdidas con el polvo procedente de las viejas bibliotecas”. De las novelas de Walter Scott, Emma pasa a la lectura de la poesía de Lamartine gracias a la cual “escuchó arpas sobre los lagos, todos los cantos de los cisnes moribundos, la caída de las hojas, el ascenso al cielo de las vírgenes puras y la voz del Padre Eterno flotando sobre los valles”.

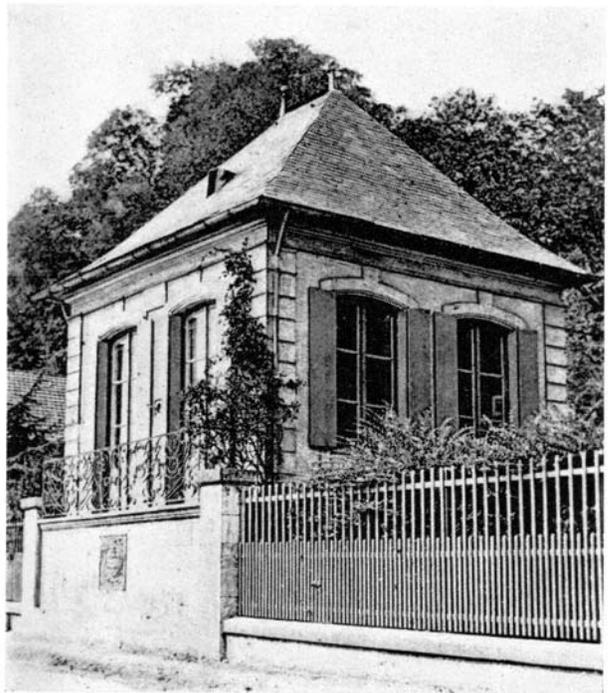


Louise Colet, amante y asidua destinataria de las cartas de Gustave Flaubert en el periodo de redacción de *Madame Bovary*

El contrapunto a la pasión devoradora por la letra impresa que consume a don Quijote lo encontrará Cervantes en el cura de la aldea, convertido gracias a su inigualable ironía nada menos que en ese mago encantador Frestón, capaz de hacer desaparecer en un instante toda la biblioteca del hidalgo. Él es quien actúa como censor y crítico para tratar de paliar los estragos que la literatura puede hacer en ciertas mentes proclives a los desórdenes de la fantasía. Emma tendrá un enemigo ciertamente menos poderoso en su suegra, la madre de Charles, una de cuyas preocupaciones será la de alejar a su nuera de las fuentes de una dolencia de la que nadie parece darse cuenta; por ello pretende anular la suscripción de Emma a una biblioteca ambulante y acusa al bibliotecario de envenenador. Tras el abandono de Rodolphe y la consiguiente enfermedad de Emma en la segunda parte de la novela, es ella quien, alarmada al ver el grado de deterioro en la administración de la casa, vuelve a encontrar una de las razones de la situación en que “Charles no había dado oídos a sus consejos de prohibirle a Emma leer novelas”.

Aspecto esencial de la obra de Flaubert es su concepto de la novela como forma y la defensa consiguiente que de la literatura hizo como arte. “No me parece que la primera condición del Arte sea reflejar la verdad -escribe en una carta de 1876 a la princesa Mathilde-. Aspirar a la Belleza es lo principal, y alcanzarla si se puede”. Serían incontables las referencias que pudieran extraerse de su correspondencia a este respecto. El escritor para Flaubert debe ser ante todo un artista, por tanto un hombre a la búsqueda de una belleza siempre esquiva. Sus reproches a escritores contemporáneos como Zola o anteriores a él, como Balzac o Stendhal, van siempre en el mismo sentido. Olvidan o han olvidado la principal condición de la obra artística.

Esto no debe confundirse con un simple esteticismo. “Escribir bien -responde en una carta a George Sand, citando al eminente Buffon- es a la vez sentir bien, pensar bien y decir bien”; y añade comentando la afirmación del naturalista: “El último término depende por lo tanto de los otros dos, puesto que hay que sentir con fuerza para pensar, y pensar para expresar”. Para Flaubert el estilo lo es todo: “No hay temas viles o hermosos -afirma en carta dirigida a Louise Colet en enero de 1852-, y podría establecerse casi como axioma, poniéndose en el punto de vista del Arte puro, que en realidad no hay ninguno, pues únicamente el estilo es la manera absoluta de ver las cosas”. La



El pabellón de Croisset, estudio del escritor

búsqueda de la Belleza a través del estilo se convierte para Flaubert en un método que escapa a todo intento esteticista, para hallar en la palabra exacta la verdad. Así lo

asegura en la carta a George Sand citada anteriormente: “Esta preocupación por la belleza externa que usted me reprocha, para mí es un método. Cuando descubro una mala asonancia o una repetición en una de mis frases estoy seguro de que me he enredado en algo falso. A fuerza de buscar, encuentro la expresión justa, que era la única y que al mismo tiempo es la armoniosa. La palabra nunca falta cuando se posee la idea”. La búsqueda de la palabra exacta, *le mot juste*, convierte a Flaubert, en opinión de algunos autores, en auténtico «mártir del estilo». Su perfeccionismo está lleno de sufrimiento, autoexigencia y esfuerzo, y otorga a su imagen de escritor una personalidad tan singular como extravagante. “Para Flaubert –comenta Somerset Maugham–, el objeto de su vida era escribir: ningún monje en su celda sacrificó los placeres del mundo por su amor a Dios con tan resuelta decisión como Flaubert sacrificó la plenitud y la variedad de la vida por su ambición de crear una obra de arte”. Continúa-mente, a lo largo de su correspondencia, se hace eco de ese martirio que supone, de hecho, estar convencido de que sólo hay una manera de decir con exactitud lo que se pretende expresar, y miles de otras inexactas. Como botón de muestra de su lucha, sirvan estos dos ejemplos: “¡La cabeza me da vueltas de aburrimiento, desánimo, fatiga! -se sincera en carta a Louise Colet-. He pasado cuatro horas sin poder escribir una frase. Hoy no he escrito ni una línea, o más bien, ¡he garabateado cien! ¡Qué trabajo más atroz! ¡Qué hastío! ¡Oh! ¡El Arte! ¡El Arte! ¿Qué es, pues, esta quimera llena de rabia que nos muerde el corazón, y por qué? ¡Es una locura tomarse tanto trabajo!” Y a la misma destinataria, meses antes: “¿Sabes cuántas páginas habré escrito dentro de ocho días, y desde que regresé de París? Veinte. ¡Veinte páginas en un mes y trabajando siete horas diarias por lo menos! ¿Y la finalidad de todo esto? ¿El resultado? Amarguras, humillaciones, nada que me sostenga, si no es la ferocidad de una ilusión indomable. Pero envejeczo, y la vida es corta”.

La defensa de la impersonalidad como perspectiva de la narración, por otra parte, identifica a Flaubert, a pesar de ser en ello un pionero, con los escritores de su generación. En su caso, este rasgo se avenía extraordinariamente bien con sus inclinaciones científicas, con su perfil de anatomista, e incluso hay que considerarlo como un capítulo más de su lucha contra el entusiasmo, el predominio de lo subjetivo y el sentimentalismo románticos. En la tendencia hacia el objetivismo y la imparcialidad desapasionada, común a los escritores del medio siglo, se percibe el cambio de rumbo colectivo que aleja la literatura del Romanticismo. Muertas las utopías tras la revolución de 1848, y en franca bancarrota cualquier forma de idealismo, atenerse a los hechos, y únicamente a los hechos, parece el mejor modo de situarse ante el mundo. Flaubert pudo ser considerado por sus contemporáneos, tras la publicación de *Madame Bovary*, un modelo, el mejor sin duda, de lo que su propio discípulo Maupassant prefirió llamar «impasibilidad». En marzo de 1857, Flaubert escribe a una admiradora que le pregunta acerca del fundamento real de su *Madame Bovary*: “Esa ilusión (si existe) procede, por el contrario, de la «impersonalidad» de la obra. Uno de mis principios es que no hay que escribir sobre uno mismo. El artista debe estar en su obra como Dios en la creación; invisible y todopoderoso, presentado en todas partes, pero sin que se vea. / Y además, ¡el Arte ha de elevarse por encima de las impresiones personales y de la sensibilidad nerviosa! ¡Ha llegado el momento de concederle, por medio de un método implacable, la precisión de las ciencias físicas!”.

Gracias a su sobrina y a algunos de sus amigos hoy podemos hacernos una idea de cómo era su particular laboratorio, aquel reducto de Croisset por el que

pasaron Edmund y Jules Goncourt, Maupassant, George Sand o Turguéniev, pues nada de él nos ha quedado. Por ejemplo, de las cinco ventanas con que contaba, dos se abrían en un lateral del edificio y ofrecían una vista generosa sobre el Sena. Resulta conmovedora la anécdota que relata cómo los navegantes que arribaban al puerto de Ruán o salían de él hacia el mar durante la noche se servían de las luces de su gabinete, encendidas hasta altas horas de la madrugada, como referencia familiar para la navegación del río. En todas las descripciones que sus allegados nos dejaron, se refleja el carácter de refugio idílico, con sus vistas panorámicas, sus estanterías atestadas de libros, el busto de Caroline, su querida hermana ya difunta, y los recuerdos que el joven Gustave había guardado con celo de sus exóticos viajes al Oriente.

Pero Croisset no fue sólo el paraíso, lejos de esa vida horriblemente burguesa de la que siempre quiso huir Flaubert. También, y sobre todo, fue su infierno, su voluntario infierno, y de ello como es natural poca cosa nos dicen sus amigos. Obsesionado por la conquista de una Belleza inalcanzable, perfecta, los tormentos de su creación han quedado registrados en su literatura epistolar. Por ella sabemos de sus noches de angustia, agotadoras, a la búsqueda de esa palabra exacta que, sumada a las restantes, cifraría la sinfonía verbal que se afanaba en componer. Y a menudo refiere en sus cartas el aullido interminable con que una y otra vez recitaba sus páginas en alta voz, recluso en su habitación de trabajo, de madrugada, rodeado de jarras de agua con que refrescar su encendida garganta, en la persecución implacable de una perfección inexistente a la que, como un nuevo Sísifo, parecía estar condenado.