



**ABRIR CAPÍTULO III**

**III.3. ANALISIS DEL TERCER GRUPO DE NOVELAS.**

III.3.1. *L'ÉDUCATION SENTIMENTALE* (1<sup>ère</sup>)  
(Gustave Flaubert, 1845)

Texto utilizado:

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*. Première version.  
Paris, Garnier-Flammarion, 1980.

### III.3.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Vida y obra de Flaubert aparecen marcadas por dos pulsiones básicas (analizadas con más detalle al estudiar su novela *Madame Bovary*). Estas dos pulsiones son: la obsesión por la escritura y el recuerdo permanente de su primer amor.

El amor de Flaubert por Elisa Schlésinger, a la que conoció en su adolescencia, permaneció en silencio largo tiempo, manteniendo ambos una actitud de reserva escrupulosamente observada. Fue un período de separación voluntaria de casi veinte años, durante el cual sólo ocasionales manifestaciones de amistad recubrieron una secreta, ardiente y duradera pasión. Es lógico que en un artista un sueño tan profundamente arraigado desemboque necesariamente en una obra.

La primera *Education sentimentale* fue escrita en varios momentos de desigual duración e intensidad entre febrero de 1843 y enero de 1845. Entre ambas fechas sobrevino el accidente de enero de 1844 cerca de Pont-l'Évêque. (Flaubert conducía un *cabriolet* y de pronto cayó al suelo como golpeado por un ataque de apoplejía). Este acontecimiento fue para Flaubert como un símbolo de su nueva condición de "écrivain grand malade". Ignoramos aún cuál pudo ser su función en el giro dado a la obra que invierte la disimetría inicial entre Jules y Henry, pero

parece que lo esencial de la novela fue redactado entre mayo de 1844 y enero de 1845.

La vida de Flaubert en esta época (1843-1845) es un ejemplo de la monotonía externa característica en la que muchas veces se desarrolla la creación de una obra de arte. Tan sólo algún pequeño viaje a París para ver a su hermana Caroline, una breve estancia de ésta en Croisset, varias visitas de George Sand... Flaubert se siente bien:

"Je n'ai jamais passé des années meilleures que les deux qui viennent de s'écouler",

escribe en 1845, precisando que se ocupa exclusivamente de literatura y de historia.

Las fuentes biográficas de la obra son conocidas: historia de "un" joven. *Henry* es Flaubert y *Jules* es Flaubert. Henry es también Maxime Du Camp, el hombre de pluma fácil, pronto al compromiso; es también Ernest Chevalier, el amigo de infancia que acudió a París para estudiar Derecho, el destinatario de las cartas sentimentales del joven Gustave confinado en Rouen. Emilie es Elisa Schlésinger, la bien amada inaccesible y eterna que Flaubert conoció a sus 15 años, pero también es Eulalie Foucaud de Langlade, quien reveló al joven Flaubert el valor del placer:

"J'ai imaginé, je me suis ressouvenu et j'ai combiné"<sup>1</sup>,

dice Flaubert sobre *L'éducation sentimentale* de 1845; Lucinda, la virgen prostituida, "cette mélodie devenue femme"<sup>2</sup> es Elisa-Maria-Caroline, hermana de Flaubert. Todas las mujeres son la misma; como dirá Flaubert en su *Novembre*<sup>3</sup>:

"Le type dont presque tous les hommes sont en quête, n'est peut-être que le souvenir d'un amour conçu dans le ciel ou dès les premiers jours de la vie; nous sommes en quête de tout ce qui s'y rapporte, la seconde femme qui vous plaît ressemble toujours à la première".

Con esta obra, Flaubert deja de ser un "poeta", un poeta que se expresaba en prosa, pero con los temas habituales de los poetas de su tiempo; por primera vez se convierte en "novelista", es decir "un artisan littéraire" que se adapta a algunas técnicas y a algunos modelos contemporáneos<sup>4</sup> para tratar el viejo tema de la "iniciación" del joven al amor. Por primera vez Flaubert deja de ser autor de confesiones autobiográficas y crea unos personajes que se oponen entre sí; por fin olvida el trasfondo monocromo, sentimental y filosófico, que acompañaba siempre su confesión, e inventa un *medio* en el que los personajes se desenvuelven; y, en lugar de limitar su relato a un solo encuentro o a una sola experiencia, imagina una *acción* que carece aún de verdadero desenlace pero que es ya un centro de interés.

### III.3.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Según los críticos,

"le livre est mal bâti parce que les matériaux sont mal triés et mal distribués"<sup>5</sup>.

---

La primera *Education sentimentale* es la historia de dos jóvenes, Henry Gosselin y Jules (sin patrónimo), nacidos en la misma ciudad de provincia; ambos comparten idénticos sueños de amor y gloria, pero para su realización emprenden vías diferentes.

Henry va a París a estudiar Derecho, pero en la pensión burguesa que sus padres le han buscado se enamora de la mujer del propietario y huye con ella a América. Desengañado e incapaz de ganarse la vida, regresa a Francia y sigue los consejos paternos; hará una bella carrera, un buen matrimonio y obtendrá la estima de todos. Jules, por el contrario, permanece confinado en su provincia como empleado en la Administración; su primer amor y sus ilusiones teatrales perecen. Su pena se transforma con los años en renuncia fecunda: como no espera nada de la vida, emplea todas sus energías en pulir sus facultades, con la esperanza de crear un día la obra ideal.

La novela se construye sobre la oposición entre dos evoluciones. Mientras dura la intriga entre Henry y Emilie Rénaud, Jules permanece desdibujado pero, cuando el amor de los primeros decae

y la narración parece concluir, Jules pasa a un primer plano sin que ningún acontecimiento tenga lugar. El libro termina con la puerta abierta a la esperanza.

La *síntesis* operada por Flaubert aparece plasmada en el momento en que se cruzan las cartas de Jules y Henry. Henry le cuenta a Jules cómo "il a possédé" a Emilie y, justo cuando cierra el sobre, recibe la carta de su amigo en la que le cuenta cómo ha perdido a Lucinde.

Según el mismo Flaubert, el libro es flojo porque

"les causes sont montrées, les résultats aussi, mais l'enchaînement de la cause à l'effet ne l'est point. Voilà le vice du livre"<sup>6</sup>.

Son frecuentes las transiciones psicológicas transcritas en sensaciones e imágenes, las modificaciones casi imperceptibles; ej.: en el viaje a América, el hastío de los amantes es seguido paso a paso.

Algunas "mise en abîme" contribuyen a destacar la unidad de la obra en relación con el título: *Education sentimentale*. Así sucede con el negro que Henry y Emilie conocen en el barco durante su viaje a América. En este episodio aparece inserto el título de la novela: "Celui-là avait fait son éducation sentimentale" (pág. 213).



Fonyi<sup>7</sup> interpreta esta anécdota con respecto al conjunto del libro, destacando algunos puntos en común:

- 1.-La independencia incondicional de la autoridad que priva al individuo de su existencia personal (Henry y Jules ante sus padres).
- 2.-Integración en un orden conforme a una ley (vida regular de Henry en la pensión de París; trabajo de Jules en una administración de provincia).
- 3.-Período de deseos anárquicos y difusos, estado de "suspension rêveuse" (pág. 66).
- 4.-Amor: Hallazgo del ser amado (Emilie, Lucinde), como fuente y centro de "desorden". Descubrimiento del vacío de Henry y Jules.
- 5.-Destrucción del ser amado y de sí mismo (olvido de Emilie por Henry; ruptura de Jules con su pasado).

Hay tres desenlaces posibles:

- 1.-Seguir la ley. Es lo que hace Henry.
- 2.-Convertirse en una masa inerte que se descompone.
- 3.-Irse hacia horizontes más amplios, hacia una patria ideal, y crear. Es la respuesta de Jules.

### III.3.1.2.1. Los personajes antes del amor.

Por primera vez Flaubert pone en escena personajes que se oponen por sus temperamentos, sus gustos y sus vidas en lugar de la confesión que es por antonomasia un retrato del autor. Sus personajes se distribuyen en parejas:

Henry	-	Jules
Emilie	-	Lucinde;

frente a ellos, los dos portugueses:

*Alvarès* y *Mendès*,

y sus relaciones en triángulos:

Henry	-	Emilie	-	M. Renaud
Jules	-	Lucinde	-	Bernardi.

Los críticos<sup>8</sup> han querido ver en Henry y Jules dos autorretratos de Flaubert, destacando y oponiendo dos aspectos bien diferentes de su personalidad. Henry es el amante triunfador, adorado, con el que Flaubert soñaba quizá y que consiguió efectivamente ser durante un momento. Jules es un Flaubert más secreto, más romántico, más introvertido, tal como era en realidad. Al principio de la novela parece que Flaubert se identifica con Henry y olvida a Jules; al final de la obra, por el contrario, Jules pasa al primer plano y Henry es representado

como un mediocre. ¿Podemos juzgar este cambio como el resultado de la evolución de Flaubert durante los dos años que empleó en la redacción de la novela?

Analícemos con más detalle a los dos actantes masculinos antes de iniciarse en el amor:

*Henry:*

"Un coeur de dix-huit ans et un diplôme de bachelier ès Lettres" (pág. 51).

Psicológicamente es más reflexivo que activo:

"il s'assit dans un fauteuil et se prit à réfléchir au lieu de déboucher ses malles..." (pág. 51).

Con tendencia a la ensoñación, a la vida tranquila, a la nostalgia:

"... souhaitait vivre (...) dans quelque petit village ignoré, assis au revers d'un coteau, à l'ombre des chênes, pour y exister et y mourir plus inconnu que le plus humble des mortels" (pág. 54).

Este ser solitario (pág. 64) que permanece trabajando en casa mientras los jóvenes de su edad se divierten (pág. 65) va poco a poco cambiando; las ilusiones, que la carta de Jules le recuerda y que siempre le entusiasmaron, le parecen "vieilles",

"puériles", "des maladies de province" (pág. 59); hasta el punto en que sólo le interesan "ses illusions propres et ses misères personnelles" (pág. 59). A partir de aquí, el ser único, que constituía con su amigo Jules, se bifurca irremediabilmente.

*Jules*, bastante desdibujado durante la primera parte de la novela, sigue encarnando los sueños comunes; en sus cartas a Henry insiste en la vida en común, se lamenta de la monotonía de su existencia y cultiva todo tipo de sentimientos románticos y nostálgicos (pág. 82).

La concepción que cada uno tiene de la mujer ideal, bien distinta, simboliza lo que serán sus amores; representan una doble concepción del amor. Henry prefiere "une femme pleine de voluptés"; Jules sueña con "l'être charmant, vapoureux, lumineux (...) rien qu'une âme (...) une mélodie devenue femme" (pág. 81).

*Emilie* y *Lucinde* son presentadas en función del tipo de amor que despiertan en ellos.

### III.3.1.2.2. Dinámica del amor.

Seguiremos dos líneas separadas por motivos prácticos; la evolución del amor en *Henry* y, posteriormente, en *Jules*.

**Henry.**

**Nacimiento del amor:**

El Henry solitario descubre paso a paso a Emilie Renaud, la mujer del propietario de la pensión burguesa en que se aloja.

Primero son *los pasos* y los movimientos de Mme. Renaud bajo su habitación los que despiertan en él "une espèce de suspension rêveuse" (pág. 66). Luego, durante la primera entrevista a solas: "elle entra dans sa chambre" (pág. 66), ambos se descubren:

Ella se fija en "les cheveux et le haut de son front" [de Henry] (pág. 67).

El mira su *mano*:

"Une main un peu grasse peut-être, et trop courte aussi, mais *lente* dans ses mouvements, garnie de fossettes au bas des doigts, chaude et potelée, rose, molle, onctueuse et douce, aristocratique, une main sensuelle" pág. 67).

Ambos se confiesan sus tendencias a la ensoñación (pág. 68) y su preferencia por la soledad. Concluyen siendo "un peu amis" (pág. 69).

Más tarde, Henry piensa en sus ojos (pág. 71), en su tono "caressant", "affectueux", "mélancolique" (págs. 72-73)... Es el nacimiento de los cuerpos (el propio y el del otro) al descubrir el amor.

Todo en ellos se convierte en atracción:

"Mme. Renaud admira l'imagination d'Henry, qui fut séduit par son âme" (pág. 78).

Henry se enamora poco a poco; encuentra olvidada sobre la chimenea "la clef" de Mme. Renaud (pág. 79)... y sueña

"qu'il se promenait avec elle sous une grande avenue de tilleuls, qu'ils se tenaient les bras entrelacés et que sa poitrine se rompait" (pág. 79).

Aparece un claro contraste entre estos sueños llenos de pureza y los sueños eróticos de los dos portugueses compañeros de pensión, Alvarès y Mendès (pág. 79).

-> Carta de Jules (pág. 83): Henry se emociona, pues ese día se aburría (!!).

**BISAGRA: Entrevista Henry-Morel, un amigo de sus padres...**

Henry por contraste con la visión del amor de Morel, descubre la naturaleza de su sentimiento:

1.-Henry nunca había amado a una mujer, pero estaba predispuesto:

"Henry espérait, il attendait, il rêvait, il souhaitait (...) époque d'illusions, où l'amour bourgeoise dans l'âme" (pág. 88).

2.-Henry empieza a interrogarse sobre sus sentimientos hacia Mme. Renaud:

"il se demanda dans la conscience s'il l'aimait réellement" (pág. 91).

Reconoce en él síntomas de amor:

"son coeur n'était pas calme (...) Une force toute nouvelle lui coulait dans les membres avec le sang (...) cette lassitude mêlée d'un doux vertige (...) Il ne travaillait plus, tout l'ennuyait, et cependant un bonheur naissant ouvrait ses ailes dans son âme" (págs. 91-92).

3.-Descubre que la ama y vive esperando los momentos en que podrá verla (pág. 92).

#### Etapa de amor-virtud.

- Paseos juntos por el jardín (pág. 93).
- Intercambios de libros y poesías (pág. 93).
- Ensoñaciones románticas comunes (naturaleza, duelos...) (pág. 93).
- Entrevistas a solas cada domingo en la habitación de Henry "à l'heure la plus mélancolique de la journée" (pág. 94).

Viven plenamente sus sentimientos sin llegar a confesarse el amor:

"Heureux tous deux (...) s'avançant dans cette béatitude comme en un chemin facile, inondé de clartés divines, parfumé de chaudes brises..." (pág. 95).

Entre el amor-pasión y el amor-virtud.

Aparecen las primeras atracciones corporales (pág. 96).

**BISAGRA:** *Primera cita en las Tuileries* (pág. 96). ella no acude: desolación de Henry: "est-ce qu'elle me tromperait déjà?" (pág. 97).

Entrevista en la habitación de Henry: *se confiesan mutuamente su amor* (págs. 99-100).

Felicidad de Henry (pág. 103). Nuevos deseos carnales en él; ella le aconseja "comme un enfant":

"Sois prudent, enfant, observe-toi; il faudra nous cacher au monde (...) réunis par le coeur au milieu de tous ces gens égoïstes ou stupides" (pág. 103).

Etapas de amor-virtud:

"Ils étaient heureux de se dire qu'ils l'étaient, heureux de se regarder longuement, de vivre côte à côte, de s'aimer en secret, de s'écrire, de se rêver" (pág. 106).

"Un chaste et pur amour; à quoi bon ces liens de la chair où se prennent les natures viles?" (pág. 107).

"Elle m'aime de l'amour des anges" (pág. 107).



**BISAGRA: BAILE: Distancia entre ellos.**

- Mme. Renaud se aleja de Henry; todo ha sido "un enfantillage", pues ella "connaissait ses devoirs" (pág. 117).
- Henry la ve como una diosa digna (pág. 120) que despierta en él el deseo:

"Il la convoitait dans son âme, coupant sa robe de bas en haut, et se la figurant nue" (pág. 122).

- Henry se siente ridículo:
  - . No sabe bailar.
  - . La fatalidad le persigue: Mme. Renaud "le tourmenta, le déchira" (pág. 130).
  - . Y Jules está lejos.

**BISAGRA: Vacaciones de Semana Santa (pág. 140)**

Ambos amigos idealizan el amor:

- Henry dice que él "ne voulait pas d'un amour charnel" (pág. 141).
- Jules ve a Lucinde "dégagée de toute la matérialité de la vie" (pág. 143).

**Amor-pasión**

De pronto, al regresar a París, Mme. Emilie se da a Henry (pág. 149):

"Hier soir elle est venue dans ma chambre (...) Je l'ai eue, enfin! (...) Un délire de volupté" (pág. 151).

Es la cumbre del amor-pasión.

Citas y entrevistas se suceden... Pasan un día solos en Saint-Germain (pág. 161)... Intercambian mechones de cabello, anillos, retratos en miniatura. Ante los demás muestran "une sorte d'amitié intellectuelle" que les hace sentirse bien juntos (pág. 162). Juegan con los sentimientos del marido: "Ils goûtèrent toutes les joies de l'adultère" (pág. 169). Incluso, Henry descubre una intimidad más allá de la atracción sensual; ante Morel:

"Je ne vous parle pas des voluptés matérielles, celles-là ne sont rien, mais c'est cette intimité complète, qui vous unit plus étroitement encore, c'est cette ardente sympathie, qui vous remplit le coeur et vous grandit si bien qu'on n'a plus ni haine ni désir" (pág. 173).

Henry es feliz; mientras, Jules se desespera ante el fracaso de su amor (pág. 157).

**BISAGRA. Vacaciones de verano** (pág. 179). Dos meses de ausencia.

**Decadencia del amor.**

- Nacen las primeras dudas sobre el amor:

"Leur passion, longtemps fermentée, commençait à s'aigrir comme les vieux vins" (pág. 182).

Emilie se hace autoritaria y Henry se siente dominado por ella; hace de madre, de padre, de amigo (pág. 182); controla todos sus actos y movimientos. Se hace celosa y Henry también (confidencias mutuas sobre sus amores anteriores):

"Une vague angoisse les tourmentait dans leur bonheur" (pág. 187).

*Viaje a América* (cap. XXII) para vivir su amor en libertad.

Henry se prometía proteger y amar más a Emilie (pág. 211), pero, en realidad, Emilie se muestra siempre fuerte y Henry, débil.

"Elle lui apparaissait consolante, fortifiante, la source de toute félicité, le principe de la vie (...) la plaça dans le sein de Dieu et se mit à l'adorer" (pág. 216).

"Il se reconnut débile et impuissant à toutes les belles choses de la vie; à la médiocrité de sa position matérielle vint se joindre la misère de son âme (...) il entrevoyait un avenir prochain de dégradation complète (...) Il doutait de lui et de tout ce qu'il avait aimé" (pág. 240).

Es la *decadencia de su amor*: "un abîme entre eux" (pág. 243).

Henry cree perder su personalidad por ella: "ensorcellement", "faiblesse", "angoisses". Ella no se queja: "Toujours calme, sereine et souriante" (pág. 241), se ocupa de todos los asuntos de la casa con "un abandon complet de tout ce qui n'était pas son

amant, un oubli profond de Dieu et des hommes, un exclusivisme complet" (pág. 242).

**BISAGRAS: Cartas:**

- Los padres de Henry les acusan de "romantiques" (pág. 231); Henry responde culpando de todo a "la fatalité" (pág. 237).
  - Jules describe a Henry su penosa situación; la indiferencia de Emilie hace comprender de pronto a Henry toda su "*étroitesse d'esprit et de sentiment*" (pág. 248).
- > Todo terminó para Henry:

"Il se résigna à la perte de sa belle passion évanouie" (pág. 244).

Empieza para él otra época de su vida: *periodo de tranquilla "amitié et habitude"* (pág. 250).

Llevan una "existence bourgeoise" (pág. 251):

"La régularité du plaisir et la satisfaction du besoin physique remplacèrent la fièvre de l'amour (...) Henry vivait presque heureux, et les jours s'écoulaient pour lui dans une monotonie pacifique" (págs. 250-251).

Tras 18 meses de ausencia, *ambos desean regresar a Francia* (pág. 252). Ante la novedad:

"L'amour assoupi se réveilla tout à coup devant le bonheur qui réapparaisait pour eux dans un avenir infallible" (pág. 252).

La acción también es relanzada; los lugares se agolpan; los acontecimientos se precipitan (págs. 254 y ss.).

Al regreso, *el amor muere*.

Henry se deja fácilmente convencer por Morel y su familia para que abandone su relación con Mme. Renaud -> *Dos años en Aix* hacen que la relación se enfríe en el aburrimiento:

"Les mêmes tendresses (...), les mêmes exclamations" (pág. 254).

Henry comienza a "aller dans le monde" (pág. 255) y Mme. Renaud regresa bajo el techo conyugal (pág. 255).

Henry vuelve de Aix transformado: "fort instruit et très expérimenté" (pág. 297), admirado por todos... "d'une élégance exquise"; con múltiples experiencias amorosas:

- Une dévote -> "pasión casi mística",
- Une danseuse -> pasión alegre,
- Une bas-bleue -> pasión literaria.

"Il les avait aimées réellement chacune l'une après l'autre" (pág. 298).

Siempre seguía la misma evolución en sus relaciones amorosas:

- 1) Estudiaba el carácter de cada mujer y seguía sus "penchants".
- 2) Cuando la mujer le amaba más, volvía a ser él mismo.
- 3) Poco a poco, la pasión decaía y pronto las abandonaba.

Su filosofía del amor se resume así:

"Il passait sans difficulté d'une opinion à une autre (...) de la brune à la blonde (...). Il ne croyait pas trop à la vérité de l'amour, à l'infaillibilité de la raison, à la vertu des femmes et à la probité des hommes, et cependant il pensait que son amour était profond (...) Il n'avait pas de grands espoirs, de sorte qu'il n'éprouvait jamais de grandes déceptions" (pág. 302).

"(...) Sérieux en toutes choses, il s'identifiait aux circonstances; à demi conduit par elles, il savait en profiter (...) Il ne comprenait pas les gens qui meurent d'amour" (págs. 302-303).

Su ambición aumenta; abandona el estudio de las artes... y se vuelca *por completo en la vida práctica*.

Jules.

Entretanto, ¿cuál ha sido la evolución de *Jules*?

Para Jules, la búsqueda del arte y del amor siempre van unidas.

"Quelle capricieuse rêverie mêlée d'art et d'amour" (pág. 109).

El arte aparece concretado al principio de la novela en la posibilidad de representar su obra *Le Chevalier de Calatrava*; el amor se encarna para él en *Lucinde*.

Lucinde es para él la musa inspiradora, la pureza angélica que le transmite el entusiasmo por la vida:

"Ses grands yeux aux paupières baissées et son front pensif!" (pág. 111).

"Elle inspire une étrange envie d'être riche, riche pour elle (...) c'est avec elle qu'on voudrait se sentir monter vers les étoiles, vers la lumière, vers l'éternelle extase" (pág. 111).

"Il me tombait du ciel une confiance radieuse, une joie de vivre que je n'avais jamais eue" (pág. 114).

"de suite on se sentait disposé à l'adorer, à mourir pour elle" (pág. 137).

"respect, contemplation ou terreur? l'aimait-il?" (pág. 138).

El carácter de Jules va a determinar su amor; su irrealidad le conduce a establecer con Lucinde una relación que poco tiene que ver con la que es en realidad. La ingenuidad, su defecto capital, le engaña:

"Un enfant crédule et sans défiance. Aimant à aimer, voulant rêver de beaux rêves, facile à l'enthousiasme (...) Nature nerveuse et féminine (...) La force d'expression que le ciel lui avait donnée augmentait l'intensité de ses joies ou de ses douleurs" (pág. 139).

"Il ne savait bien distinguer ce qui est de ce qui devrait être (...) il attendait sans cesse je ne sais quoi qui n'arrivait jamais" (pág. 139).

Pronto imagina su vida futura: vivir con Lucinde fuera de su ciudad natal; ella actuando, él componiendo obras teatrales; serían ricos, viajarían:

"J'aurai une vie d'amour et de poésie, une vie d'artiste" (pág. 142).

Pero su bello sueño se viene abajo: descubre el engaño de Lucinde, amante del director de la *troupe* de teatro, Bernardi. Todo su universo se derrumba:

"Ah! quel mensonge que la vie! quelle amertume rien que d'y songer! (...) Je n'ai plus ni espérance, ni projet, ni force, ni volonté" (pág. 156).

Jules llega al "désespoir réfléchi" (pág. 174). Se sumerge en la lectura de obras románticas, René, Werther, Byron... En él brotan sucesivamente todos los sentimientos románticos. Primero piensa en el suicidio, luego se deja llevar por el "ennui", por la pereza; todo le deja indiferente (pág. 177). Sus ideas de antaño, los amores de su amigo Henry, le parecen ahora ingenuos. Decide aprender hebreo... Recorre con su imaginación todas las pasiones a lo largo de la Historia: saber, acción, riquezas,



mujeres. Y se resigna a una soledad completa, a "vivre pour lui seul" (pág. 188):

"Il se retirait petit à petit du concret, du limité, du fini, pour demeurer dans l'abstrait, dans l'éternel, dans le beau (...) il avait renoncé pour toujours à la possession de tout ce qui se gagne et s'achète dans le monde, plaisirs, honneurs, argent, joies de l'amour, triomphes de l'ambition..." (págs. 194 y 196).

- El episodio del perro (cap. XXVI) simboliza la ruptura definitiva con lo patético, con toda expansión romántica (pág. 273). A partir de ese momento:

"Il s'éprit d'un immense amour pour ces quelques hommes au-dessus des plus grands, plus forts que les plus forts, chez lesquels l'infini s'est miré comme se mire le ciel dans la mer" (pág. 282).

- El reencuentro con Bernardi representa la ruptura con los últimos vínculos del "tendre et douloureux amour de sa jeunesse" (pág. 197).

Aunque durante algún tiempo frecuenta la sociedad, cada vez se repliega más en su mundo; sólo le interesa el Arte:

"Il porta dans les arts l'habitude qu'il avait contractée dans l'étude du monde et insensiblement dans l'analyse de lui-même..." (pág. 285).

Realiza el *descubrimiento de lo sublime*:

"Alors il songea que tout ce qui lui paraissait si misérable autrefois pouvait bien avoir sa beauté et son harmonie; en le synthétisant et en le ramenant à des principes absolus, il aperçut une symétrie miraculeuse (...) et le monde entier lui apparut reproduisant l'infini et reflétant la face de Dieu" (pág. 265).

El momento más interesante de la obra es quizá el encuentro *final Henry-Jules*, ya que concreta el enfrentamiento profundo de dos sentidos de la vida bien distintos; de dos soluciones opuestas a la existencia.

Ambos realizan juntos un viaje a Italia; las diferencias se ponen de manifiesto en todo, desde sus diferencias sociales (Henry vive en Rue de Rivoli y Jules en Rue Saint-Jacques), hasta sus concepciones más profundas:

- Ambos son escépticos ante la vida, pero Henry es más "naïf et actif" (pág. 309), mientras Jules es "plus radical et plus raisonné".
- En cuanto al amor; Henry ama a todas las mujeres en la práctica (pág. 309); Jules amaba demasiado a la mujer como para adorar a las mujeres (pág. 314).
- En las *relaciones humanas*; Henry amaba a la humanidad pero no se fiaba de nadie; Jules despreciaba a la humanidad pero se fiaba de los hombres.
- Ante el arte, Henry busca "des sensations ou des simples amusements d'esprit" (pág. 312); Jules "y puisait des émotions d'intelligence et y cherchait le rayonnement de cette Beauté rêvée qu'il sentait en lui-même" (pág. 312).

Lo que ahora son es el resultado de su pasado (pág. 314). En sus primeros amores estaba ya contenida su relación futura.

El primer amor de Henry le hizo "goûter les délices des autres et tous les tourments" (pág. 315). Primero fue amado y se dejó llevar por el amor; quiso aumentarlo y aumentó su dolor. Asistió a la decadencia de una pasión que él había creído eterna... Otras relaciones se sucedieron y conservó del amor la capacidad de sentir placer.

Jules, desde el principio vio contrariado su amor; amó y fue engañado. Amor y vocación quedaron en él frustrados a la vez y envueltos en poesía.

Son dos posibilidades de respuesta ante la vida:

*Henry* es "l'homme [qui] s'absorbe dans la société, en prend les idées et les passions, et disparaît dans la couleur commune" (pág. 291).

*Jules* "se replie sur lui-même, et rien n'en sort plus (...) Il vit seul, rêve seul, souffre seul (...) son âme est comme une constellation égarée que le hasard pousserait dans l'espace" (pág. 291).

Para Henry, "l'avenir est à lui" (pág. 318).

Para Jules, "la vie est obscure (...) mais elle resplendit à l'intérieur de clartés magiques (...)" (pág. 319).

Y en lo concreto:

- Henry se casa con la sobrina de un ministro y pronto será diputado (pág. 328).
- Jules viaja a Oriente (pág. 328).

Cada personaje de la novela sigue su destino en función de lo que desde siempre había sido (págs. 326-328):

"Ce qu'ils sont maintenant, ce qu'ils font, ce qu'ils rêvent est le résultat de ce qu'ils ont été, de ce qu'ils ont fait, de ce qu'ils ont rêvé. Chaque jour de la vie d'un homme est comme une chaîne, l'un se rattache à l'autre, le suivant à celui qui vient après, tous sont utiles et soudés ensemble" (pág. 314).

### III.3.1.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Los actantes existen en esta novela únicamente en función del amor que viven; de ninguna manera hubiéramos podido pensar en Henry sin conocer su relación con Mme. Renaud ni comprender a Jules sin Lucinde. La acción existe porque los personajes evolucionan en el amor.

Evitaremos repetir el análisis de los personajes que ya abordamos al estudiar la anecdótica del texto, ya que en aquel momento seguimos casi exclusivamente su comportamiento desde la mentalidad que les confería su particular concepción del amor.

Destacamos tan sólo la distinta, incluso opuesta, evolución que sigue el amor en cada personaje; mientras Henry va del amor-virtud al amor-pasión (con Emilie) y luego al amor-sensual con las sucesivas mujeres que trata, Jules supera el amor-virtud, que él vivió de modo ensoñado, para intuir un amor eterno más allá de este mundo material:

"En voulant écrire sa tristesse, elle s'en est allée; de son coeur elle a débordé sur la nature, et elle est devenue plus générale, plus universelle et plus douce" (pág. 316).

Su búsqueda de la verdad y de la belleza le libera de los condicionamientos del mundo sensible y le alza a otro superior.

En cuanto a los personajes femeninos, Emilie y Lucinde, no podemos hablar de evolución en el amor, porque nada sabemos de su interioridad. Sólo contamos con sus actos: Emilie se deja llevar por el amor-pasión y parece aceptar la rutina que se impone a la larga en su relación con Henry; ignoramos sus sentimientos cuando la relación entre ambos termina. De Lucile todavía sabemos menos; parece que nunca sintió nada por Jules, que tan sólo fue una fantasía de la necesidad de amor-puro del Jules-Romántico.

Los demás personajes que constituyen el contorno humano de los actantes son descritos minuciosamente por Flaubert; dedica páginas y páginas a describir y a narrar sus vidas sin que parezcan tener una incidencia directa en el avance de la narración propiamente dicha. Su función es de conjunto; constituyen ese mundo mediocre, en donde todo, incluso el amor, carece de horizontes. El amigo Morel, pragmático e incluso cínico en sus ideas sobre el amor; M. Renaud, el marido interesado sólo por el buen orden burgués, indiferente ante los sentimientos de su mujer (pág. 324); los jóvenes portugueses Alvarès y Mendès centrados en sus mediocres conquistas; la misma Catherine -cocinera y amante de M. Renaud... Flaubert no puede olvidar a ninguno y consagra las últimas páginas de la novela a informarnos sobre sus destinos, dejando en nuestra alma un peculiar sentimiento de lo efímero.

Resumiendo, ambas biografías, la de Jules y la de Henry, constituyen dos secuencias de la misma historia. Ambos son un solo ser. Si Flaubert ha elegido dos personajes es probablemente para insistir en la doble alternativa del individuo cuando, tras descubrir el vacío interior original, corre el riesgo de estancarse. O bien puede ponerse bajo la protección de la ley social y temporal, o bien puede superar la situación descubriendo el sentido de lo infinito, la ley artística y eterna.

#### III.3.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Las precisiones temporales no preocupan demasiado a Flaubert; así, durante las primeras entrevistas de Henry con Emilie tan pronto se dice que es "janvier" (pág. 66) como, algunos días después, es ya "décembre" (pág. 72)...

Abundan los datos aislados para situar de vez en cuando la acción en el tiempo:

"C'est bientôt le jour de l'an" (pág. 23).

La función del tiempo parece ser en la obra la de destacar los efectos que su paso produce en la psicología amorosa de los personajes. Observamos que antes de cada cambio en sus relaciones hay un período previo de separación o de ausencia: las vacaciones de Pascua preparan el paso al amor-pasión; tras ellas, Emilie se da a Henry, sin que él hubiera pensado en esta súbita decisión. Las vacaciones de verano marcan el comienzo de la decadencia del amor; tras dos meses de separación, entre ellos surgen las dudas, los celos, se ponen de manifiesto los defectos de cada uno hasta ahora casi insospechados: debilidad de carácter de Henry, autoritarismo de Emilie. El tiempo que pasan en América va lentamente simbolizando la erosión del amor. La ausencia de dos años de Henry en Aix, marca el fin definitivo de la pasión.



En el caso de Jules, el tiempo no existe. Todo transcurre siguiendo un ritmo interior. A la primera etapa de aburrimiento y de ensoñaciones sucede el breve período de entusiasmo por el amor y el arte; luego, entra en una fase de desencanto que va superando al descubrir algo más allá de sí mismo, cuando va centrándose en la búsqueda de la Belleza, de lo Ideal... poco importa el tiempo que pasa en cada etapa; parece que su dinámica trasciende la coordenada temporal, así como la espacial.

Igual sucede con el **espacio**. Tan sólo dos grandes lugares parecen destacar por su significación en la evolución del amor: *París* y *América*. París es, al igual que Aix o la provincia francesa, el ámbito de la norma establecida; América parecía en un primer momento el ámbito de la libertad para el sentimiento y, en realidad, es un ámbito de opresión en el que la decadencia es inevitable. Henry pertenece al espacio de lo establecido socialmente; cuando sale de este espacio, decae. Sin embargo, Jules, siempre recluido en su provincia, se lanza al final de la novela a *Oriente*, abriendo un horizonte de esperanza.

Los lugares menores apenas tienen importancia en la acción. Destacamos la *pensión* de París en donde transcurre buena parte de la narración:

"Une pension spéciale ad hoc et sui generis" (pág. 60).

"Les habitudes de la maison étaient patriarcales et débonnaires" (pág. 62).

En esta casa destacan dos lugares en los que la relación Henry - Emilie se desarrolla: el *jardín*, ámbito del amor-virtud naciente; la *habitación* de Henry, lugar del amor-pasión, del descubrimiento del cuerpo:

"L'établissement avait bonne apparence. C'était une grande maison, dans une rue déserte (...) Sur le derrière se trouvait une manière de jardin anglais, avec des montagnes et des vallées, des sentiers qui tournaient entre des rosiers et des acacias boules (...) une pièce d'eau (...) un bon air" (pág. 60).

Dos otros lugares pertenecientes al exterior aparecen en momentos importantes en la dinámica del amor: le jardin des Tuileries (pág. 96), en donde debe ser la primera cita -frustrada- a solas entre Henry y Mme. Renaud, y un día en *Saint-Germain*, "isolés dans leur égoïsme" (pág. 161). Ninguna descripción de la naturaleza que les rodea... están totalmente absorbidos por su pasión.

Este desinterés por el contorno material contrasta con las minuciosas descripciones que encontramos sobre *los objetos* de uso personal de los amantes: "l'eau de rose", "la pâte liquide", "la brosse à ongles", "les peignes" (págs. 230 y 231). Diríase que las cosas sustituyen a las personas, que las recuerdan en su aspecto corpóreo, que incluso puede ser una prolongación de su aspecto material.

Otro contraste surge al constatar la minuciosidad con la que Flaubert presenta el *contorno humano* en el que se mueven los actantes. Dedicar páginas y páginas a describir y narrar otras existencias secundarias e incluso absolutamente superfluas para el avance de la narración propiamente dicha. Así, los dos portugueses, Alvarès y Mendès, los conocidos de los Renaud; Aglaé, M. y Mme. Lenoir, el joven Termande, la misma Catherine - cocinera y amante de M. Renaud-, Shahutsnischbach, Morel... y el capitán Nicole, Bernardi... Flaubert no puede olvidar a ninguno y consagra las últimas páginas de la novela a informarnos sobre sus destinos.

**III.3.2. MADAME BOVARY**  
(Gustave Flaubert, 1856)

Texto utilizado:

Gustave Flaubert, *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche, 1983.

## III.3.2.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

G. Flaubert (Rouen, 1821-1880) decide escribir *Madame Bovary* en un momento especial de su evolución personal; tras haber meditado la crítica realizada por sus amigos Maxime Du Camp y Louis Bouilhet a su obra *La tentation de Saint Antoine*, se decide a tratar un tema totalmente contrario a sus gustos y tendencias literarias:

"Bovary est un tour de force; sujet, personnages, effet, etc.; tout est hors de moi".

Es una etapa decisiva en su vida y en su arte porque él mismo quiere cambiar. Su búsqueda del personaje central, Emma Bovary, significa también una búsqueda de sí mismo. Cerca de la treintena, Flaubert ha concluido su juventud afirmando que la búsqueda del amor y de la felicidad conducen necesariamente a la decepción, al fracaso fatal. Por eso decide vivir aparte, en la soledad de Croisset, para consagrarse al arte: *Madame Bovary* será él mismo y la mirada crítica sobre sí mismo. De este modo, la conocida declaración de Flaubert: "Madame Bovary, c'est moi" puede completarse con la no menos célebre de Rimbaud: "Je est un autre".

Queda así destacado el valor ambiguo de esta obra para su autor: Flaubert simpatiza con Emma y a la vez la rechaza. En la novela confluyen una aspiración que él compartió y su deseo de

denunciar los mitos y las mentiras de cierto romanticismo hacia el que él mismo se había antes inclinado.

Vida y obra de Flaubert aparecen impregnadas de dos pulsiones básicas:

1) *Su obsesión por la escritura:*

"C'est un boeuf de labour avec un carnet de notes"<sup>10</sup>.

Obsesión consciente ya desde los trece años, en que escribe a Ernest Chevalier:

"... et si je n'avais dans la tête et au bout de ma plume une reine de France au XV<sup>e</sup> siècle, je serais totalement dégoûté de la vie et il y aurait longtemps qu'une balle m'aurait délivré de cette plaisanterie qu'on appelle la vie"<sup>11</sup>.

Y dos años después:

"Or ma vie, ce ne sont pas des faits; ma vie, c'est ma pensée"<sup>12</sup>.

A través de la escritura todo en su vida cobra sentido:

"Vous ne savez peut-être pas quel plaisir est composer! Ecrire, oh! Ecrire c'est: composer! Ecrire, oh! Ecrire, c'est s'emparer du monde (...); c'est sentir sa pensée naître, grandir, vivre, se dresser debout sur son piédestal, et y rester toujours"<sup>13</sup>.

El lenguaje para Flaubert no es sólo un medio de comunicación sino también una prueba desgarradora de su propia impotencia. El medio para conocer la medida de sí mismo, su valor real:

"Cette vie obsédée au service de l'écriture, et dans la névrose de ne pas pouvoir l'atteindre"<sup>14</sup>.

Este atroz trabajo de la forma hace de él el último escritor clásico y, a la vez, el primer escritor moderno:

"parce qu'il accède à une folie. Une folie qui n'est pas de la représentation, de l'imitation, du réalisme, mais une folie de l'écriture, une folie du langage"<sup>15</sup>.

- 2) *El recuerdo de su amor de adolescencia* que influye poderosamente en su concepción del amor y, por tanto, de las relaciones humanas y de la vida.

El verano de 1836 conoce en la playa de Trouville a *Elisa Schlésinger*. Ella tiene 26 años, Flaubert 15. Amor loco y sin esperanza; su "unique passion" reflejada poéticamente en sus primera y segunda *Education sentimentale*; eterna referencia -a veces inconsciente- de la concepción del amor que impregna tanto su vida como sus obras.

En la *génesis* propiamente dicha de su obra *Madame Bovary* confluyen directamente varios factores.

Dos ideas se conjugan en su mente durante el viaje a Oriente (1849-1851): el consejo de su amigo Bouilhet que, tras la lectura de *La tentation de Saint-Antoine*, le propone que elija un tema "terre à terre" y que lo trate con naturalidad y sin divagaciones.

Y, en segundo lugar, la posibilidad que éste le propone de contar un suceso contemporáneo: la historia de un tal Delaunay.

Es la aventura de la mujer de un "officier de santé" que vivía cerca de Rouen y que, tras contraer numerosas deudas y de haber sido maltratada por sus amantes, se envenenó. Dejó una niña que Delaunay quiso educar hasta que, desesperado a su vez, también se suicidó.

Ante la segunda catarata del Nilo Flaubert descubre el nombre de su heroína: Emma Bovary.

La redacción de la novela dura desde el 19 de septiembre de 1851 hasta el 30 de abril de 1856. Son cinco años encerrado en Croisset trabajando ante su mesa como un condenado, componiendo "scénarios", esbozos..., buscando la palabra exacta, la armonía de la frase, leyendo en voz alta..., muchas veces entre la duda y el desánimo; siempre intentando conjugar la precisión objetiva y la calidad literaria.



A la historia de Delamare añade, para resucitarla y hacer de ella una obra de arte, sus propios recuerdos, la historia de su relación con Louise Colet (ruptura en 1854) y sus sentimientos personales: el tema está "nourri de son intime substance"<sup>16</sup>.

De este modo, la historia real se reduce al "grossier canevas où s'exécute une somptueuse tapisserie"<sup>17</sup>, y sobre ella Flaubert realiza su recreación literaria.

En la misma elaboración del personaje central, Emma Bovary, confluyen rasgos de distintas mujeres (Mme. Pradier -mujer del escultor amigo de Flaubert-, Louise Colet, Mme. Schlésinger) idealizados por Flaubert.

Asimismo, los críticos han señalado el parentesco de *Madame Bovary* con algunos textos de Balzac, en particular con *Physiologie du mariage*, *La muse du département*, cuyas heroínas, tras haber recibido una educación bastante refinada, sufren el aburrimiento provinciano al experimentar la distancia que separa su sueño de la realidad.

En resumidas cuentas, las fuentes reales sobrepasan sin duda todas las que podemos hallar documentadas, ya que el método de escritura de Flaubert exige una abundancia inusitada de informaciones; así, para presentar a un personaje, Flaubert necesita, según la expresión de Taine, que sea "une hallucination vraie".

Una vez más, comprobamos que la originalidad de una novela no tiene nada que ver con el número de fuentes que se le pueden descubrir, sino que radica en la visión del escritor imbricada en su estilo.

### III.3.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

Por su misma naturaleza, *Madame Bovary* corría el riesgo de ser un tejido de banalidades o de tópicos. Flaubert quería crear con eso una de las novelas más originales de la literatura francesa. El estilo sería el encargado de superar la banalidad del tema. Un estilo a la vez perfecto y adecuado al objeto, con propia existencia y formando cuerpo con la acción transparente y sólida.

Flaubert persigue esa unidad formal y temática de la obra estableciendo sucesivos "scénarios", a los que siguen "esquisses" y "plans" más detallados. En 1851 intenta primero concebir bien el conjunto de su futura novela, siguiendo a Goethe: "Todo depende de la concepción"; sabiendo que toda esta minuciosa construcción debe permanecer secreta para alcanzar el "réel écrit".

Flaubert quiere escribir una obra que posea un desarrollo continuado; por eso parte al azar confiando en la inspiración del momento para conducir su intriga. Su anhelo es poder percibir la creación como una totalidad. Así, distingue tres partes en la novela, en las que una sola ruptura se produce, al principio de la segunda parte, cuando comienza la descripción de Yonville-l'Abbaye; su finalidad es únicamente señalar que el lugar cambia pero la acción continúa.

Jean Rousset<sup>18</sup> ha destacado distintos procedimientos utilizados por Flaubert para garantizar esta continuidad. Citemos algunos ejemplos: el lector no abandona un personaje A hasta introducir a otro B que atrae sobre sí la atención; lo mismo sucede eventualmente con otro personaje C. Es un cambio de perspectiva por medio de transiciones insensibles.

Otras veces, el creador puede convertirse en un testigo universal y considerar a la vez a varios personajes, dando la impresión de que los personajes son perfectamente extraños unos a otros y no pueden comunicarse ni comprenderse.

Asimismo, Flaubert presenta a veces como objeto de contemplación un ser que, a su vez, tiene por objeto de contemplación la realidad circundante; con lo cual sujeto y objeto pueden unirse. Otras veces, Flaubert enmarca la acción: *Madame Bovary* comienza con la llegada de Charles al colegio y termina con la visión del médico muerto, sentado en un banco con los ojos cerrados y un mechón de cabellos negros en la mano.

Por otro lado, aparece en la obra todo un sistema de correlaciones diversas que marcan el avance de la narración dándole una unidad orgánica. Son numerosos los contrastes<sup>19</sup>:

- Evidentes: Charles / Emma; Homais / Bournisier.
- Matizados: Léon en Yonville-l'Abbaye / en Rouen.
- Sutiles: Léon y Charles al principio se parecen.

- Inmediatos: Agonía de Emma / canción del ciego.
- Episodios semejantes y opuestos:  
Baile de Vaubyessard / baile de disfraces en Rouen.

Esta continuidad de la narración no implica, claro está, que la progresión de la historia sea regular desde el punto de vista temporal, sino que contribuye a crear una sinfonía:

"(...) un ordre. Cet ordre est formel. Des éléments sensibles et effectifs, en eux-mêmes informes, se disposent en un courant circulaire, au point médium duquel il y a, pour citer la plus belle expression de Flaubert, "un centre lumineux où l'ensemble des choses converge". Du centre à la circonférence et de la circonférence au centre, il y a des mouvements et pourtant de constants rapports"<sup>20</sup>.

Es una unidad rigurosa bajo una impresión de movimiento perpetuo: alrededor de un drama humanamente sencillo surge toda una humanidad compleja en movimiento; aparece el cuadro completo de una sociedad media en donde cada personaje representa un clan, una tendencia, una realidad que se hace o deshace. Consigue dar al "caso" un carácter universal; hacer grande lo banal.

La historia que Flaubert eligió para *Madame Bovary* es bien sencilla: Emma Rouault, la hija de un granjero acomodado de Normandía, es educada en un convento en donde clandestinamente se impregna de ensoñaciones románticas. Se casa con un médico (Charles Bovary) que carece de toda aspiración y vive en el más

furioso aburrimiento hasta descubrir los placeres del amor (relaciones con Léon Dupuis y con Rodolphe Boulanger). Desengañada del amor y arruinada por sus caprichos lujosos, se envenena.

### III.3.2.2.1. LOS PERSONAJES ANTES DEL AMOR.

La presentación de los principales personajes de la novela aparece en estrecha relación con la etapa preparatoria del amor. Se trata de una lenta preparación que permitirá pasar a la acción por medio de estratos sucesivos:

Tras la presentación de Charles, vendrá la de Emma y ambas abocarán en el matrimonio de ambos. Este es el momento en el que comienza la acción propiamente dicha de la novela, pues es cuando se toma conciencia de la influencia del amor.

#### **Emma Bovary**

En el mismo nombre del actante femenino: Emma Bovary, se resume ya la obra:

"Le prénom (Emma) est tout empreint de rêves romanesques et romantiques, tandis que le nom possède cette solidité normande et bovine, comme si le rapprochement même du nom et du prénom suffisait à définir le drame de l'héroïne"<sup>21</sup>.

El título de la novela muestra que Flaubert quiere focalizar en esta mujer impregnada de sueños novelescos todo el interés, pero, a la vez, al darnos su nombre social: Madame Bovary, nos

indica que Emma desaparece bajo la sociedad más fuerte que ella y sus sueños. Así queda resumida la tensión sueño - realidad que dirige la evolución del amor en la obra.

Flaubert concibe su personaje según su teoría sobre las mujeres:

"Elles sont toutes amoureuses d'Adonis. C'est l'éternel époux qu'elles demandent. Ascétiques ou libidineuses, elles rêvent l'amour, le grand amour"<sup>22</sup>.

Flaubert ofrece numerosos retratos de Emma desde distintos puntos de vista. El de Charles (lo analizaremos más adelante), casi exclusivo al principio de la novela, es sustituido por el de otros personajes. La novela en tercera persona permite esta superposición de miradas.

Analicemos algunos:

- El punto de vista de *Léon*:

"Le feu l'éclairait en entier, pénétrant d'une lumière crue la trame de sa robe, les pores égaux de sa peau blanche et même les paupières de ses yeux qu'elle clignait de temps à autre. Une grande couleur rouge passait sur elle" (*Madame Bovary*, pág. 113).

- El de *Rodolphe*:

"Il revoyait Emma dans la salle, habillée comme il l'avait vue, et il la déshabillait" (pág. 164).



- Incluso el del joven Justin que observa estupefacto cómo Félicité plancha los

"jupons de basin, les fichus, les collerettes, et les pantalons à coulisse" (pág. 221).

(Vacío que sugiere la ausencia del cuerpo).

Bajo su mirada asustada se despliega el cabello de Emma:

"qui descendait jusqu'aux jarrets en déroulant ses anneaux noirs" (pág. 249).

- En boca del *novelista*:

"Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque (...) Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres (...)" (pág. 227).

- Bajo su propia mirada:

Tras su primera experiencia amorosa se mira en el espejo y se ve transformada por el deseo que suscita y que experimenta:

"En s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil éperdu sur sa personne la transfigurait" (pág. 196).

Una constante aparece en todas estas miradas, el deseo que Emma despierta espontáneamente en los hombres atraídos por sus rasgos físicos (ausencia de rasgos psíquicos o espirituales). Deseo que se convierte en un pretexto para su propio deseo.

Otras opiniones sobre ella:

- La de su padre (le père Rouault):

"... sa fille, qui ne lui servait guère dans la maison. Il l'excusait intérieurement, trouvant qu'elle avait trop d'esprit pour la culture" (pág. 56).

- Mme. Bovary madre atribuye sus "vapeurs" a un montón de ideas que se mete en la cabeza al leer "de mauvais livres".
- Y *Monsieur Homais*, el farmacéutico:

"C'est une femme de grands moyens et qui ne serait pas déplacée dans une sous-préfecture" (pág. 141).

En realidad, ven en Emma algo que altera sus costumbres; un gusto por lo excepcional que ellos desconocen, no comprenden y, por tanto, desprecian.

La personalidad de Emma se fragua durante su educación en el convento. Vagas ensoñaciones, sensualidades dulzonas de la

religión, lecturas novelescas le proponen con un trasfondo de piedad algunas imágenes de "messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux" (pág. 71), grandes damas y amores magníficos. Pero rechaza los misterios de la fe y la disciplina del convento (pág. 73) y:

"Tout ce qui ne contribuait pas à la consommation immédiate de son coeur, étant de tempérament plus sentimental qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages" (pág. 70).

Contenta al regresar a la casa paterna, pronto se cansará del campo y añorará el convento (pág. 73).

Resumiendo, sus años de educación son:

a) la *primera experiencia del entusiasmo y de la decepción*:

"elle se considérait comme fort désillusionnée, n'ayant plus rien à apprendre, ne devant plus rien sentir" (pág. 73).

b) De ellos conserva su *necesidad de poetización* ante el duro choque con la realidad (en su matrimonio...).

Iremos descubriendo su personalidad paulatinamente al ir siguiendo su evolución a través del amor.

**Charles Bovary.**

Es uno de los personajes más interesantes de la obra, por su doble función estética y dramática, pero no por el peso de su personalidad concreta.

Por su *función estética* sirve para repeler a todos: a Emma, a Léon, a Rodolphe; de nuevo a Léon, a Homais e, incluso, al médico Canivet.

Su *función dramática* es doble. Por un lado, su historia enmarca la de Emma: los tres primeros capítulos están dedicados a su presentación y los tres últimos se centran en su reacción apasionada ante la muerte de Emma. Antes de que Emma exista y cuando ya ha dejado de existir, él es el centro de atención.

Por otra parte, Charles facilita su propia fatalidad: insistiendo para que su mujer acceda a montar a caballo en compañía de Rodolphe, feliz al saber que ella consiente en recibir lecciones semanales de piano en Rouen; suplicándole que acepte la procuración que le arruinará...

Es, a primera vista, un ser pasivo, siempre presente en el trasfondo de la acción, pues sirve de punto de referencia a Emma para valorar la orientación de sus relaciones con los demás hombres.

Charles aparece caracterizado por dos objetos en los que se simboliza el rasgo principal de su personalidad: *la mediocridad*:

- Su "*casquette*":

"dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile" (pág. 36).

"Charles était là. Il avait sa casquette enfoncée sur ses sourcils, et ses deux grosses lèvres tremblottaient, ce qui ajoutait à son visage quelque chose de stupide" (pág. 135).

- Sus *botas*:

"Il portait toujours de fortes bottes, qui avaient au cou-de-pied deux plis épais obliquant vers les chevilles, tandis que le reste de l'empeigne se continuait en ligne droite, tendu comme pour un pied de bois" (pág. 76),

en oposición a las "*longues bottes molles*" de Rodolphe (pág. 191).

Su vida es anodina, ya que él no es nunca el protagonista. Otros deciden por él o le dejan a su aire, desde su infancia vagabunda (pág. 39), a sus años anónimos en el colegio: "enfermé entre ces hauts murs" (pág. 67), e incluso durante su primer matrimonio, preparado por su madre, con la viuda Mme. Dubuc:

"(...) imaginant qu'il serait plus libre et pourrait disposer de sa personne et de son argent. Mais sa femme fut le maître" (pág. 43).

Era necesario este primer matrimonio con una mujer quince años mayor que él, delgada y seca, para que pudiera sentirse atraído por una verdadera mujer caprichosa y apasionada.

En la relación con Emma siempre será sumiso, dispuesto a todo cuanto ella propone y adelantándose a complacerla. Va descubriendo poco a poco sus encantos (su cuerpo, sus posturas, sus trajes..., pág. 54). Charles es feliz con Emma:

"un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route... la continuité du bonheur" (págs. 66-67).

Sin embargo, profundos abismos les separan:

"et, ils se regardèrent silencieusement, presque ébahis de se voir, tant ils étaient par leur conscience éloignés l'un de l'autre" (pág. 218).

Tras el episodio del "pied-bot", en el que la ineptia de Charles queda definitivamente probada:

"(...) la répulsion du mari (...) jamais Charles ne lui paraissait aussi désagréable, avoir les doigts aussi carrés, l'esprit aussi lourd, les façons si communes..." (pág. 220).

Tan sólo una vez Emma siente la *superioridad* de su marido, cuando ve acercarse el momento en el que ella tendrá que confesarle la ruina a la que le ha arrastrado (pág. 339). El la perdonará...

Parece curiosamente que, a pesar de las apariencias, es el destino de Charles el que dirige el de Emma. En toda su vida sólo pronuncia una palabra profunda: "C'est la faute de la fatalité" (pág. 381).

El es muchas veces el instrumento de esta fatalidad, el actor pasivo, mudo, inocente y hasta desgraciado del que nadie desconfía porque es inofensivo y bueno, pero en quien parece estar la causa del infortunio y de la desesperación.

Hay en el personaje de Charles *una doble tensión*, según Béatrice Didier<sup>23</sup>. Por un lado encarna la banalidad y, por otro, hay en él pulsiones más o menos conscientes que le otorgan una densidad mayor y nos hacen respetarle dentro de su aparente vulgaridad.

Pero es quizá el hombre que más amó a Emma, como reflejan románticamente las últimas páginas del libro: cuando el recuerdo de Emma le excita y le corrompe, cuando reúne las pruebas de sus adulterios, su insensato amor triunfa sobre los celos retrospec-

tivos. Entonces, este hombre "farouche et qui pleurait tout haut en marchant", y normalmente tan pusilánime y grotesco, es capaz de perdonar a Rodolphe, maravillado ante el rostro que ella amó, y muere invadido por su pasión:

"Il tenait dans ses mains une longue mèche de cheveux noirs" (pág. 382).

Es la *pasión pura*, sin orgullo ni respeto humano ni conciencia. Se convierte en el ser que Emma hubiera podido amar:

"Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, il adopta ses prédilections, ses idées; il s'acheta des bottes vernies, il prit l'usage des cravates blanches, il mettait du cosmétique à ses moustaches..." (pág 375).



### III.3.2.2.2. Dinámica del amor.

Los distintos episodios que constituyen *Madame Bovary* se articulan sobre un armazón estructural que va trazando una *línea descendente* en función de la evolución del amor en la protagonista Emma Bovary.

La dinámica del amor tiene en Emma tres referentes: Charles, Léon y Rodolphe; con cada uno de ellos el amor tomará uno u otro cariz; desde el amor expectante hasta el amor casi platónico, para desembocar en el amor-pasión y, luego, en la frustración amorosa con ráfagas pseudo-místicas.

Esta es la dinámica de la obra:

#### I. Evolución del "amor-expectante": Relación Emma - Charles Bovary.

Emma cree amar a Charles porque en un primer momento representa para ella "*lo otro*", pero pronto comprende que "*lo distinto*" no es *nada*.

Tras la alegría de la boda campesina, descrita minuciosamente por Flaubert, viene la vida sencilla y rutinaria que *decepciona los sueños de Emma*:

"L'anxiété d'un état nouveau (...) avait suffi à lui faire croire qu'elle possédait enfin cette passion merveilleuse..." (pág. 73).

El matrimonio no es lo que esperaba:

"Elle ne pouvait s'imaginer à présent que le calme où elle vivait fût le bonheur qu'elle avait rêvé" (pág. 73).

Emma vive en una constante exasperación ante las costumbres, los gestos y la misma presencia de Charles:

"à mesure que se serrait davantage l'intimité de leur vie, un détachement intérieur se faisait qui la déliait de lui" (pág. 74).

Charles es lo más opuesto a la idea que Emma tiene de un hombre:

"La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue (...) Il ne savait ni nager, ni faire des armes, ni tirer le pistolet (...), il n'enseignait rien, celui-là, ne savait rien, ne souhaitait rien" (págs. 74-75).

Emma intenta despertarse el amor hacia Charles ("se donner de l'amour"), recitándole y cantándole a la luz de la luna rimas apasionadas, pero

"elle se trouvait ensuite aussi calme qu'auparavant, et Charles n'en paraissait plus amoureux ni plus remué" (pág. 77).

El aburrimiento se apodera, como una "araignée silencieuse", de su vida monótona. Ningún movimiento en el amor, luego, ninguna novedad en los personajes y sus relaciones. Hasta que se produce al fin un atisbo de lo extraordinario en su vida:

**BISAGRA:** El baile de Vaubyessard "chez le marquis d'Andervilliers".

Al bailar con un "Viconte", Emma vuelve a creer que el mundo encantado con el que tanto ha soñado existe. Ya no puede soportar su humilde existencia:

"Son voyage à la Vaubyessard avait fait un trou dans sa vie" (pág. 89)

ni a su marido:

"Quel pauvre homme! Quel pauvre homme! disait-elle tout bas, en se mordant les lèvres" (pág. 95).

Se refugia en los sueños de ese otro mundo refinado que tanto contrasta con

"tout ce qui l'entourait immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l'existence" (pág. 92).

Y vive, desde ese momento, *esperando un acontecimiento* (pág. 95) que termine con "l'amertume de son existence" (pág. 98).

Ya no oculta su "mépris pour rien ni pour personne" (pág. 99).

#### Consecuencias:

##### 1) *Enfermedad nerviosa o crisis romántica:*

"elle but du vinaigre pour se faire maigrir, contracta une petite toux sèche et perdit complètement l'appétit" (pág. 100).

2) Charles, creyendo malsano el aire de la región para Emma, decide *trasladarse* a un pueblo mayor, *Yonville-l'Abbaye*, a donde Emma llega encinta.

#### II. Evolución del amor platónico: Relación Emma - Léon Dupuis.

- En el albergue "*Le Lion d'or*", Emma conoce a *Léon Dupuis*, un "clerc de notaire" que *se aburre* tremendamente en Yonville:

"Comme je m'ennuie!" (pág. 129).

Proceso del amor:

Primer encuentro (en el albergue "Le Lion d'or").

Aparecen manifiestas las primeras afinidades:

- Gusto común por los viajes (pág. 114),
- por los paseos al aire libre y la naturaleza (pág. 115),
- por la música (pág. 116),
- por la lectura (pág. 117).

Todas ellas son inclinaciones románticas que aluden al gusto por la contemplación, por la soledad... la pureza:

"La contemplation vous élève l'âme et donne des idées d'infini, d'idéal" (pág. 115).

Y

"c'est ainsi, l'un près de l'autre (...) qu'ils entrèrent dans une de ces vagues conversations où le hasard des phrases, vous ramène toujours au centre d'une sympathie commune" (pág. 118).

Efectos de esta primera entrevista en ambos:

- *Léon* queda deslumbrado porque "jamais, jusqu'alors, il n'avait causé pendant deux heures de suite avec une dame" (pág. 120).
- *Emma*: nada sabemos aún, sus sentimientos permanecen aún ocultos.

## Segundo encuentro.

En *el campo* (pág. 125), cuando Emma va a visitar a su hija "en nourrice".

Episodio salpicado de pequeños descubrimientos mutuos.

- Léon, sorprendido al "voir cette belle dame en robe de rakin, tout au milieu de cette misère" (pág. 126).
- Emma, durante el paseo de regreso, descubre el aspecto físico bien cuidado de Léon:

"Son regard (...) rencontra l'épaule du jeune homme, dont la redingote avait un collet de velours noir. Ses cheveux châtons tombaient dessus, plats et bien peignés. Elle remarqua ses ongles..." (pág. 128).

## Incomunicación

Surgen multitud de sentimientos comunes no comunicados:

"Tandis qu'ils s'efforçaient à trouver des phrases banales, ils sentaient une même lanqueur les envahir tous les deux; c'était comme un murmure de l'âme, profond, continu, qui dominait celui des voix" (pág. 129).

Pero no aciertan a comunicarse sus sentimientos:

- Léon ve a Emma como un ser especial entre todos los habitantes de Yonville pero, a la vez:

"Il sentait entre elle et lui comme de vagues abîmes" (pág. 130).

- *Emma* espía, tras su ventana, cada día el paso de *Léon* por la calle.

#### Intentos de comunicación indirecta.

Se comunican indirectamente por:

- 1) Veladas en casa del farmacéutico: *Emma* y *Léon* hojean juntos revistas de moda, o leen versos que *Léon*

"déclamait d'une voix traînante et qu'il faisait expirer soigneusement aux passages d'amour" (pág. 135).

Cuando todos se adormecían:

"ils se parlaient à voix basse, et la conversation qu'ils avaient leur semblait plus douce, parce qu'elle n'était pas entendue" (pág. 133).

- 2) Afición a las plantas:

"Ils s'apercevaient soignant leurs fleurs à leur fenêtre" (pág. 133).

- 3) Rumores en el pueblo sobre su relación:

- una alfombra, regalo de *Emma* a *Léon*...
- frecuentes alabanzas que él hacía de ella ante todos.

- 4) Actitudes.

- *Léon* busca cómo declararle su amor:

"toujours hésitant entre la crainte de lui déplaire et la honte d'être si pusillanime, il en pleurait de découragement et de désirs" (pág. 134).

- *Emma* ni siquiera se plantea el amor, que ella concibe como algo que llega súbitamente,

"avec de grands éclats et des fulgurations" (pág. 134).

Realiza constantes comparaciones entre Charles y Léon:

- *Charles*: "son dos même irritant à voir" (pág. 135).

- *Léon*: "Elle le trouvait charmant" (pág. 136).

*Emma* comprende que Léon la ama:

"Toutes les preuves à la fois s'en étalèrent, son coeur bondit (...) l'âme remplie d'un enchantement nouveau" (pág. 137).

#### Triunfo de la INCOMUNICACION:

Su actitud: retoma los modales de una "bonne mère de famille" (pág. 140).

Léon la ve *definitivamente* inaccesible:

"Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna" (pág. 140).

Y comienza a *adorarla*:

"Elle se dégagea, pour lui, des qualités charnelles dont il n'osait rien à obtenir; et elle alla, dans son coeur, montant toujours et s'en détachant, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole" (pág. 141).



Pero en *Emma* aparece la dualidad:

- 1) "Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'al-longea (...) Elle était si triste et si calme, si douce à la fois et si réservée, que l'on se sentait près d'elle pris par un charme glacial" (pág. 141);
- pero, 2) "Elle était pleine de convoitises, de rage, de haine (...) Elle était amoureuse de Léon, et elle recherchait la solitude, afin de pouvoir plus à l'aise se déléter en son image" (pág. 141).

Le ahoga la mediocridad de Charles y de su casa. Siente la tentación de huir con Léon "pour essayer une destinée nouvelle" (pág. 142); intenta hablar con el cura de Yonville (cap. VI, 2ª parte)...

Léon "était las d'aimer sans résultat" (pág. 151) y decide ir a París a terminar "son Droit".

*Su adiós es el silencio definitivo:*

"Il tendit la main (...) Léon la sentit entre ses doigts, et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume humide (...) leurs yeux se rencontrèrent encore, et il disparut" (pág. 153).

Emma queda *desamparada*:

"Elle avait une mélancolie morne, un désespoir engourdi (...) Il était parti, le seul charme de sa vie, le seul espoir possible d'une félicité" (pág. 157).

-> El amor no puede desarrollarse, de momento.

### III. Evolución del amor-pasión: Relación Emma - Rodolphe Boulanger.

La situación interior de Emma tras su frustrada relación con Léon orienta su futura relación amorosa con Rodolphe.

Emma *se arrepiente infinitamente* de haber dejado escapar la oportunidad de felicidad que la relación con Léon le ofrecía: todo fue tan lento, tan prudente:

"Comment n'avait-elle pas saisi ce bonheur-là, quand il se présentait! (...) Elle se maudit de n'avoir pas aimé Léon" (págs. 157-158).

La relación con Rodolphe aparece bajo esta influencia: *Emma* no quiere dejar escapar esta nueva ocasión de amar y todo se precipita... Sus ansias de amor empujan y precipitan los acontecimientos.

#### 1.- Nacimiento del amor.

Rodolphe toma la iniciativa en el "amor" (nada sabemos de los sentimientos de Emma). Como buen experto en seducciones amorosas que es:

a) *analiza la situación* (sus motivaciones aparecen evidentes).

1. Es sensible al atractivo de Mme. Bovary, que contrasta con la "bêtise" de su marido:

"Elle est fort gentille! (...) De belles dents, les yeux noirs, le pied coquet, et de la tournure comme une Parisienne" (pág. 164)s.

2. Capta el ansia de amor que en ella bulle:

"Pauvre petite femme! Ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine" (pág. 164).

3. Entrevé la facilidad de su conquista:

"Avec trois mots de galanterie, cela vous adorerait, j'en suis sûr!" (pág. 164).

4. El atractivo de una relación amorosa con ella:

"Ce sera tendre! charmant!..." (pág. 164).

5. Tiene claros sus objetivos: Juzga la relación como una aventura pasajera:

"Mais comment s'en débarrasser ensuite?" (pág. 164).

b) *Establece su plan de ataque:*

"Où se rencontrer? Par quel moyen? (...) Ah! parbleu! voilà les comices bientôt; elle y sera, je la verrai" (pág. 165).

**BISAGRA:** *Les Comices agricoles de la Seine-Inférieure* (2ª parte, cap. II) -> nacimiento propiamente dicho del amor.

Rodolphe se las ingenia para tener el **primer encuentro** a solas con Emma: conversaciones preparatorias (sobre la mediocridad provinciana que ahoga toda ilusión; sobre la soledad de la vida de Rodolphe) (pág. 173).

- Escena en el balcón de la "salle de délibérations" del ayuntamiento -> Emma y Rodolphe están *en público y en privado a la vez* (pág. 175).

Su conversación aparece entrecortada primero y entrelazada después con el discurso del Conseiller de Préfecture.

Rodolphe se presenta como el tipo del apasionado siempre insatisfecho e incomprendido:

"Ne savez-vous pas qu'il y a des âmes sans cesse tourmentées? Il leur faut tour à tour le rêve et l'action, les passions les plus pures, les jouissances les plus furieuses..." (pág. 177),

que cree en la felicidad del amor:

"Il [le bonheur] se rencontre un jour (...) Vous sentez le besoin de faire à cette personne la confidence de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout!" (pág. 177).

Defiende la *pasión* frente al *deber*:

"Ne sont-elles [les passions] pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin?" (pág. 178).

Y predice el triunfo de ésta sobre las leyes morales:

"N'importe, tôt ou tard dans six mois, dix ans, elles se réuniront, s'aimeront, parce que la fatalité l'exige et qu'elles seront nées l'une pour l'autre" (pág. 180).

El "amor" despierta en Emma a través de *asociaciones* con situaciones anteriores en las que sintió un clima interior que le llevaba al amor:

"Elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure" (pág. 180).

La asocia con el "Viconte" del baile de Vaubyessard y con su relación con Léon. Entonces:

"une mollesse la saisit (...) La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois" (pág. 181).

Y el efecto esperado: ella le abandona su *mano* (pág. 183).  
Todo está decidido:

"Ils se regardaient. Un désir suprême faisait frissonner leurs lèvres sèches; et mollement, sans effort, leurs doigts se confondirent" (pág. 183).

## 2. Desarrollo del amor.

"Six semaines s'écoulèrent" (pág. 189).

### 1) Reencuentro Rodolphe - Emma (solos, pero por breves momentos).

Rodolphe recurre a galanterías y a *expansiones románticas* para despertar la pasión en Emma:

"Je pense à vous continuellement!... Votre souvenir me désespère! (...) je ne sais quelle force encore m'a poussé vers vous! Car on ne lutte pas contre le ciel, on ne résiste point au sourire des anges! on se laisse entraîner par ce qui est beau, charmant, adorable! (...) Toutes les nuits je me relevais, j'arrivais jusqu'ici, je regardais votre maison..." (pág. 190).

Para, definitivamente, declararle su amor:

"Je vous aime, voilà tout" (pág. 190).

**Efecto:** Nueva enfermedad nerviosa de Emma. Excusa para sus paseos a caballo.

### 2) Encuentro a solas Emma - Rodolphe en plena naturaleza con motivo de su primer paseo a caballo.

Desde los primeros minutos Emma siente la seducción de Rodolphe:

- la atracción de su elegancia:

"il avait mis de longues bottes molles (...) Emma fut charmée de sa tournure" (pág. 191).

- el acompañamiento de la naturaleza:

Primero un ambiente confuso, vago: "brouillard", "vapeurs", "nuées", "brume"... Luego, se va aclarando: "Le ciel était devenu bleu" (pág. 193), hasta la escena de amor cerca del estanque (págs. 194-195).

*Todo cambia a partir de este momento para Emma:*

"quelque chose était survenu de plus considérable que si les montagnes se fussent déplacées" (pág. 195).

#### **CULMINACION del AMOR-PASION:**

*Breve momento de equilibrio: Precaria felicidad de Emma.*

Su sueño sentimental se confunde con la realidad. Satisface su deseo y cree realizar sus quimeras.

Al constatar: "*J'ai un amant!*" (pág. 186) renace, pues cree vislumbrar lo que ella considera amor:

"Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire (...) Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus (...) en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (...) l'amour, si long-

temps contenu (...) elle le savourait sans remords, sans inquiétudes, sans trouble" (págs. 196-197).

Emma se hace audaz (escapadas a La Huchette), jovial:

"elle arrivait (...) exhalant de toute sa personne un frais parfum de sève, de verdure, et de grand air" (pág. 198).

Se suceden las entrevistas en el cenador de los Bovary (pág. 202).

### 3. Decadencia del amor-pasión.

Los primeros temores asoman:

- *Emma* siente que Rodolphe "était indispensable à sa vie" (pág. 199), que "il la subjuguait" (pág. 204), y teme perderlo.
- *Rodolphe* empieza a cansarse del *sentimentalismo* de Emma (pág. 203), y este amor "sans libertinage" (pág. 204), lleno de candor, que había sido para él una novedad empieza a despertarle *indiferencia* (pág. 204).

Seis meses después, la *monotonía* se cierne sobre ellos:

"ils se trouvaient, l'un vis-à-vis de l'autre, comme deux mariés qui entretiennent tranquillement une flamme domestique" (pág. 204).



Como siempre que algo va sucumbiendo, Emma realiza un balance de su vida:

"[les illusions] Elle en avait dépensé à toutes les aventures de son âme, par toutes les conditions successives, dans la virginité, dans le mariage et dans l'amour; les perdant ainsi continuellement le long de sa vie" (pág. 206).

En consecuencia, Emma se muestra fría y casi desdeñosa con Rodolphe. Intenta amar a Charles. El episodio del "pied-bot", que termina en el más rotundo fracaso médico de Charles, aniquila en ella todo resto de esperanza; constata la palmaria mediocridad de su marido (cap. XI, 2ª parte).

Todo en él le irrita ya:

"Sa figure, son costume, ce qu'il ne disait pas, sa personne entière, son existence enfin. Elle se repentait, comme un crime, de sa vertu passée (...) Elle se délectait dans toutes les ironies mauvaises de l'adultère triomphant" (pág. 219).

Se vuelve de nuevo hacia Rodolphe: "Ils recommencèrent à s'aimer" (pág. 220).

Pero Emma se hace *tiránica* y "trop envahissante" (pág. 223), perdiendo así su encanto ante Rodolphe, que la ve como una mujer más entre "l'éternelle monotonie de la passion" (pág. 224).

Emma se hace *más atrevida* "comme pour narguer le monde" (pág. 225). Según Mme. Bovary - madre:

"C'est une insolente! une évaporée! pire, peut-être!" (pág. 225).

Decide algo nuevo que rompa con todo: *Huirá con Rodolphe*. Ante este nuevo aliciente Emma "se montra plus docile" y su belleza aumenta,

"cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès (...) Charles (...) la trouvait délicieuse et tout irrésistible" (págs. 227-228).

Pero *Rodolphe* la ve "s'évanouir dans l'ombre comme un fantôme" (pág. 232). Ante la posibilidad de huir con ella, estableciendo así un vínculo más firme, prefiere olvidarla:

"c'était une jolie maitresse!" (pág. 223).

"Maîtresse" resume toda su relación con Emma; sitúa su amor al mismo nivel que el de las otras mujeres que amó: "Quel tas de blagues!" (pág. 235).

Le parece que Emma queda "reculée dans un passé lointain" (pág. 234). Y en su carta de ruptura definitiva, todo queda

reducido a "un dévouement profond" (pág. 236) y responsabiliza de todo a "la fatalité" (pág. 236).

#### Consecuencias de la ruptura para Emma:

- Cuarenta y tres días con fiebre cerebral (pág. 242).

Dura y larga convalecencia en la que atraviesa una etapa *pseudomística*:

"Une autre vie commençait (...); il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur (...) Il existait (...) un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittence ni fin, et qui s'accroîtrait éternellement" (pág. 247).

Cae en la extravagancia: compra rosarios, amuletos, relicarios, libros religiosos, hace caridades excesivas...

Se cree una gran dama que debe expiar sus culpas en medio de una sociedad incapaz de comprender la profundidad de sus sentimientos (pág. 248).

#### **BISAGRA: Teatro en Rouen.**

- Emma disfruta del lujo ambiental (pág. 255).
- Se identifica con los amores encarnados en los actores (pág. 257).

#### IV. Segundo encuentro con Léon: Amor-pasión.

"Après trois années d'absence" (pág. 267), este encuentro fortuito con Léon Dupuis les hace retomar la relación allí donde quedó detenida al despedirse un día: *se dan la mano* (pág. 260), como la última vez que se vieron... Y renace con este saludo

"Tout ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre" (pág. 261).

En Léon "sa passion se réveille" (pág. 267). Enardecido por su estancia en París, decide comportarse de otro modo y *tomar la iniciativa*; decide:

"qu'il fallait se résoudre enfin à la vouloir posséder" (pág. 267).

##### 1. Desarrollo del amor.

Medita su *plan* para conquistarla. (En realidad, vuelve a ser Emma quien marcará las pautas en esta segunda fase de la relación):

##### 1) Lamentaciones de Léon sobre:

- "La misère des affections terrestres et l'éternel isolement où le coeur reste enseveli" (pág. 268).

- Aburrimiento eterno.
- Inutilidad de su existencia.
- Su amor silencioso por ella (pág. 270):

"quelle force incompréhensible qui captivait ma vie"  
(pág. 271).

- 2) "Le passé, l'avenir, les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase" (pág. 272).
- 3) *Léon* propone "recommencer" (pág. 272).  
*Emma* propone "l'amitié fraternelle" (pág. 272).

Pero el deseo nace en ellos: *Escena en la catedral* -> Lucha de la virtud que va a sucumbir (págs. 275 y ss.): entrega en el "fiacre": "*Cela se fait à Paris*" (págs. 279 y ss.).

Momento culminante del amor:

- *Tres días en Rouen: Luna de miel*. Expansiones en la naturaleza (único momento de amor en lugar abierto).
- *Los jueves en Rouen* (con la excusa de aprender música):

"Ils étaient complètement perdus en la possession d'eux-mêmes (...) comme deux éternels jeunes époux"  
(pág. 301).

*Léon* está orgulloso de su "*vraie maîtresse*" (pág. 301):

- "femme du monde"
- "femme mariée".

## 2. Decadencia del amor.

Pero, poco a poco, *Emma* se hace *extravagante*, "irritable, gourmande, voluptueuse" (pág. 311) y tremendamente *tiránica*:

"Elle devenait sa maîtresse plutôt qu'elle n'était la sienne" (pág. 313).

Quiere influir en todo: en su forma de vestir (pág. 313), controlar sus amistades (pág. 319)...

*Emma* va viendo a *Léon* como es:

"incapable d'héroïsme, faible, banal, plus mou qu'une femme, avare d'ailleurs, pusillanime" (pág. 317).

*Léon* experimenta cierto temor "la discernant si expérimentée" (pág. 318), y quiere rebelarse contra "l'absorption, chaque jour plus grande, de sa personnalité" (pág. 318).

*Emma* realiza un nuevo *balance* de su vida (pág. 319); constata que nunca ha sido feliz; todo le parece insuficiente. Su modelo:

"un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements..." (pág. 319),

no existe en la realidad, pues todo acaba por hastiar...

- Emma se aísla de todo, incluso de su casa y de su hija (pág. 324).
- Léon se cansa de ella.

No son capaces de alejarse el uno del otro (pág. 325): el "bal masqué" (págs. 326 y ss.) -parodia del baile de Vaubyessard- resume el hastío de Emma, que necesita escaparse:

"comme un oiseau, aller se rajeunir quelque part, bien loin, dans les espaces immaculés" (pág. 327).

Es entonces cuando las *dificultades económicas extremas* precipitan el desenlace de la novela.

**BISAGRA:** *Amenaza de embargo inminente* de los bienes de Bovary (págs. 330 y ss.).

#### V. Intento frustrado de revivir el amor con Rodolphe.

Emma llega a conectar con su amor de antaño en presencia de Rodolphe, llegando casi a olvidar sus penurias económicas:

"son pauvre coeur comprimé s'y dilatait amoureuusement (...) comme autrefois" (pág. 343).

Se repiten algunas escenas de hace tres años en un intento de retomar la relación:

"Ils restèrent quelque temps les doigts entrelacés, comme le premier jour aux Comices!" (pág. 344).

Fracaso (pág. 346). Emma, desesperada, "ne souffrait que de son coeur" (pág. 347) -> se envenena.

#### Consecuencias:

- Antes de morir, Emma reconoce los valores de Charles:

"Tu es bon toi! (...) Elle avouait pour lui plus d'amour que jamais" (pág. 351).

- Se siente liberada:

"Elle avait fini avec toutes les trahisons, les bassesses et les innombrables convoitises qui la torturaient" (pág. 352).

Nuevos "élancements mystiques" (pág. 357), y sobre el crucifijo:

"elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné" (pág. 357).



### III.3.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

Comenzaremos por *Emma*.

Al analizar la dinámica de la obra ya vimos las distintas fases por las que pasa la concepción del amor en *Emma*: del amor-platónico al amor-pasión y de éste a la frustración amorosa entrelazada con ráfagas pseudomísticas. Lo interesante ahora es destacar los cambios que en la personalidad de *Emma* se operan en función de esta evolución que experimenta en el amor.

Al principio de la obra, apenas si tiene una personalidad definida cara al exterior. Vive con sus ensoñaciones románticas, intentando hacerlas posibles en su realidad concreta; intenta en vano la transformación de su marido Charles: le recita versos, le canta a la luz de la luna para despertar en él la pasión (pág. 77). Poco a poco el aburrimiento le invade y, tras el baile de Vaubyessard, siente una repulsión incontrolable frente a la mediocridad de su marido y se despreocupa de cuanto la rodea:

"Elle laissait maintenant tout aller dans son ménage" (pág. 98).

Se hace caprichosa (pág. 99) y manifiesta sin ningún pudor su desprecio por las cosas o por las personas (pág. 99). Y, lógicamente, este estado psíquico repercute en ella físicamente:

"Elle pâlisait et avait des battements de coeur (...). C'était une maladie nerveuse" (pág. 100).

Como nunca, necesita dar un cauce a su anhelo de amor-romántico. La ocasión se le presenta con *Léon*. Tienen los mismos gustos románticos; él la adora como a un ser suprahumano (pág. 140). Ella no cree al principio que estos sentimientos tranquilos vayan en la línea del amor que debe ser apasionado, pero luego nace en ella el deseo:

"La vue de cette personne troublait la volupté de cette méditation" (pág. 141)

"Les appétits de la chair, les convoitises d'argent et les mélancolies de la passion, tout se confondit dans sa pensée" (pág. 142).

Físicamente también cambia:

"Emma maigrit, ses joues pâlirent, sa figure s'allongea" (pág. 141).

Cuando *Léon* abandona *Yonville*, *Emma* experimenta "une mélancolie morne, un désespoir engourdi" (pág. 157); el único aliciente de su vida ha desaparecido con él. Las extravagancias vuelven: quiere aprender italiano, historia, filosofía...

De vez en cuando tiene desfallecimientos e incluso escupe sangre... (pág. 159).

El encuentro con *Rodolphe* da un giro total a su vida. Por primera vez parece que alguien se interesa por ella, por lo que siente (*Rodolphe* sabe captar el aburrimiento que Emma experimenta en *Yonville*) y parece comprenderla. Por fin alguien le habla con ternura:

"C'était la première fois qu'Emma s'entendait dire ces choses; et son orgueil, comme quelqu'un qui se délasse dans une étuve, s'étirait mollement et tout entier à la chaleur de ce langage" (pág. 190).

Al tomar conciencia de que tiene un amante (pág. 196), toda ilusión renace en ella ante la vida:

"Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire" (pág. 196).

Se incluye entre las heroínas de las novelas que ha leído.

Su salud física mejora considerablemente: "bonne mine" (pág. 195). Su aspecto también cambia: "Ses regards devinrent plus hardis, ses discours plus libres" (pág. 225). Está más bella que nunca por la ilusión de huir para siempre con *Rodolphe* (p. 228):

"Charles, comme aux premiers temps de son mariage, la trouvait délicieuse et tout irrésistible".

Cuanto más aumenta la ternura por Rodolphe, más crece la repulsión hacia su marido (pág. 220).

Recibe un duro golpe al ser engañada y abandonada por Rodolphe. Tiene una larga convalecencia con *crisis* pseudomística (pág. 247).

El segundo encuentro con Léon quiere comenzar bajo la forma de "une amitié fraternelle" (pág. 272), pero Emma ya no puede tolerar el perder ninguna oportunidad para vivir su deseo de pasión. De nuevo recupera la ilusión por la vida, de nuevo su actitud dominante ahoga el amor... Se aísla de todo lo que no concierne a su relación con Léon, incluso de su casa y de su hija (pág. 324).

Su último intento de recuperar el amor de Rodolphe también fracasa. Es ya el límite. Todo se derrumba en su vida; sus sueños de felicidad y de grandeza son irrealizables: la ruina económica, los sucesivos fracasos en el amor, le hacen insoportable la vida. Se suicida. En su lecho descubre el amor sencillo de su marido Charles; todos sus deseos han desaparecido y sólo oye "l'intermittente lamentation de ce pauvre coeur, douce et indistincte, comme le dernier écho d'une symphonie qui s'éloigne" (pág. 352).

En Charles se aprecia una clara, aunque desapercibida, evolución en su carácter. Desde los primeros días de su matrimonio, llenos de una dicha sencilla e insospechada para él:

"Il était donc heureux et sans souci de rien au monde. Un repas en tête-à-tête, une promenade le soir sur la grande route, un geste de sa main sur ses bandeaux..." (pág. 66),

hasta la paciente resignación ante la frialdad y los desprecios de Emma durante su existencia común, él conserva viva la admiración y el amor hacia su mujer. Preocupado continuamente por sus crisis nerviosas, es incapaz de sospechar la verdadera causa de sus sucesivas mejorías y recaídas. Sufre sin comprender, impotente para satisfacer a una mujer que considera tan superior a él.

La muerte de Emma, con la ruina económica en que le deja sumido, el descubrimiento de sus infidelidades a través de las cartas, no consiguen acabar con su amor; por el contrario, hará todo lo posible por cambiar, por aproximarse a ser como Emma le hubiera querido (pág. 375). Justifica sus errores creyendo que "tous les hommes, à coup sûr, l'avaient convoitée" (pág. 375) y muere de amor-pasión por ella.

Léon es primero el prototipo del joven inexperto que conserva la pureza primitiva, el gusto por la naturaleza, por la comunica-

ción sincera de alma a alma, que respeta a la mujer amada. Tímido, no es capaz de confesar su amor a Emma; prefiere dejar interrumpida su relación:

"Ce pauvre amour si calme et si long, si discret, si tendre..." (pág. 261).

En el segundo encuentro Léon es un hombre que ya ha conocido las leyes de la sociedad, y su ingenuidad primera ya no existe, ni su romanticismo. Sabe que lo principal es no desaprovechar las ocasiones que se le presentan para gozar. Se siente orgulloso de poseer una verdadera amante. Nunca llega a sentir verdadero amor por Emma. Su evolución es la propia de todo joven de la época que sale de su provincia para conocer la vida en la gran ciudad; se hace uno más; la vulgaridad le absorbe.

**Rodolphe Boulanger.**

Prototipo del seductor, cuya "elegancia" frente a la vulgaridad de Charles y a la timidez de Léon personifica para Emma su sueño. Rodolphe es la revancha contra sus sufrimientos.

Algunos retratos rápidos:

"Il vivait en garçon, et passait pour avoir au moins quinze mille livres de rentes" (pág. 161).

"Il avait trente-quatre ans; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes, et s'y connaissant bien" (pág. 164).

Así como Charles aparece al principio y al final de la historia de Emma, Rodolphe está en el centro:

Charles - Léon - Rodolphe - Léon - Charles

Posiblemente, Flaubert haya intentado parodiar con este personaje el mito de Don Juan. Es el egoísta que se deja emocionar por un acceso de sensibilidad, pero que por biotipo y por experiencia en la vida tiene una "supériorité critique". No comprende "le trouble" que Emma introduce en el amor; es también

relativamente simple. Utiliza los trucos más banales del conquistador para triunfar sobre la ingenuidad de Emma.

Léon y Rodolphe reaccionan de igual modo ante la muerte de Emma: duermen tranquilamente:

"Rodolphe (...) dormait tranquillement dans son château; et Léon, là-bas, dormait aussi" (pág. 372).

Gusto amargo ante el amor burlado que contrasta con otra estampa de amor-puro aún, el amor callado del adolescente Justin:

"Il y en avait un autre qui, à cette heure-là, ne dormait pas. Sur la fosse, entre les sapins, un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine, brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense plus doux que la lune et plus insondable que la nuit" (pág. 372).

La evolución de los personajes a través del amor termina, de este modo, con una bocanada de esperanza que luego se prolongará en otra escena, la de Charles sentado muerto de dolor con un mechón de cabellos de Emma en la mano.



### III.3.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Flaubert reproduce la realidad del contorno ante el lector de tal modo que llega a parecer más de lo que es, adquiriendo en algunos momentos una profundidad y una significación inusitadas. Sus descripciones detalladas dan a los objetos o al medio un carácter único salpicado de contrastes y semejanzas, de relaciones diversas que constituyen un conjunto coherente y forman la simbólica interna de la obra.

Flaubert establece entre los personajes y el contorno espacial en que se mueven relaciones variables según el estado de ánimo del momento o según el punto de vista del personaje que los interpreta (el castillo de Rodolphe, el jardín de Bovary -según Emma, Charles, Homais...)

Flaubert acentúa el *simbolismo de los objetos*, especial en *Madame Bovary*.

- El ramo ("bouquet") de su primer matrimonio que Charles arroja al desván, y el otro "bouquet" de su boda que Emma quemará.
- Otros anuncian un futuro:
  - . La estatua del cura que se rompe (pág. 122).
  - . Emma siente caer sobre sí el frío del enyesado de su nueva casa en Yonville (pág. 118).
- Otros precisan y orientan sueños: la pitillera del vizconde; el odio: cuchillo de Charles; su amargura (que le parece a Emma servida en su plato).

- Otros muestran la monotonía exasperante: campana de la iglesia; "le pilon" de Hippolyte...

Emma hace particularmente significativos los lugares, sobre todo los desconocidos, como anunciadores de una nueva fase de su vida; para ella lo nuevo no puede suceder en lugares conocidos:

"C'était la quatrième fois qu'elle couchait dans un endroit inconnu. La première avait été le jour de son entrée au couvent, la seconde celle de son amitié à Tostes, la troisième à la Vaubyessard, la quatrième était celle-ci" (en Yonville, pág. 119).

Los lugares en que transcurre la acción en *Madame Bovary* aparecen ordenados jerárquicamente según su función en la evolución del amor. Primero, la granja *Les Bertaux y Tostes* (págs. 65-66), cuya descripción es neutra como corresponde al desconocimiento total que aún tenemos de los sentimientos de Emma.

En segundo lugar, *Yonville-l'Abbaye* (págs. 100-103).

Inspirado en varios "bourgs" normandos. Lugar inventado según las necesidades de la novela. Tan pronto es presentado como un "gros bourg", cuando Emma lo prefiere a Tostes, como se convierte en un "pauvre village", cuando Emma se muere allí de aburrimien-

to. Su descripción es a la vez ocasión para presentar al contorno social que lo habita.

Es el lugar en que convergen lo rural y lo urbano. Lo urbano representado también por la proximidad de *Rouen* y el trasfondo de *París*; lugares a los que acuden algunos personajes de vez en cuando para aportar "novedades" (ver *Léon*).

Podemos ordenar así la relación de unos lugares con otros, para distinguir la apertura progresiva del espacio material:

París (pág. 279)  
 Rouen  
 Yonville-l'Abbaye  
 Tostes  
 "Les Bertaux"  
 (granja Rouault  
 -padre Emma).



Además de estos "lugares mayores", aparecen otros lugares que llamaremos "*lugares de encuentro*" cuya función es relanzar la dinámica del amor cuando aparece detenida:

- 1) *Boda en el campo* (cap. IV) - reflejo del realismo épico de Flaubert. Simboliza el inicio de la vida de casada de Emma.

- 2) *El castillo del marqués d'Andervilliers* (págs. 80 y ss.). Simboliza el despertar de sus deseos de amor y lujo.
- 3) *El albergue del "Lion d'or"* (cap. 2, II parte). Inaugura su nueva vida en Yonville en donde empiezan sus aventuras amorosas; su relación con Léon.
- 4) *Los comicios* (cap. 8, II parte). Inicia tras ellos su relación con Rodolphe.
- 5) *Teatro* (cap. 15, II parte). En él tiene lugar su segundo encuentro con Léon.

Los lugares cerrados facilitan el secreto de sus relaciones amorosas:

- *La habitación en el hotel de la Croix Rouge de Rouen, en donde Emma está sola antes de su entrevista con Léon:*

"La chambre semblait petite, tout exprès pour resserrer davantage leur solitude" (pág. 269).

- *La habitación en donde se refugian sus amores con Léon (pág. 301):*

"Comme ils aimaient cette bonne chambre pleine de gaieté malgré sa splendeur fanée!"

"Et ils vivaient là, volets fermés, portes closes, avec des fleurs par terre et des sirops à la glace" (pág. 291).

- *La catedral de Rouen, e incluso la capilla de la Virgen, refugio de su virtud para Emma. Al dejar la protección de sus muros sucumbe: "le fiacre" (pág. 280).*
- *Otros lugares a los que Emma se retira cada vez que quiere proteger su intimidad:*

- . *Su propia habitación*, refugio de sus ensoñaciones frente a la presencia de su marido (págs. 196, 304).
- . El *grenier* (pág. 238), en donde lee la carta que le anuncia la ruptura definitiva de su relación con Rodolphe. Es una *altura opresora*, a pesar de dominar todo desde ahí:

"Les ardoises laissaient tomber d'aplomb une chaleur lourde, qui lui serrait les tempes et l'étouffait (...) la pleine campagne s'étalait à perte de vue. En bas, sous elle, la place du village était vide" (pág. 238).

- . El *cenador* ("la tonnelle", pág. 202): refugio de sus amores clandestinos con Rodolphe.

Podemos integrar que el amor de Rodolphe es un *amor al aire libre* (paseos a caballo, jardín de los Bovary), mientras que el de Léon es un *amor de apartamento*. Tanto en el caso de Rodolphe como en el de Léon, el inicio de la relación amorosa tiene por escenario el campo: paseo a caballo (192 ss.) con Rodolphe; los tres días de luna de miel con Léon en Rouen (pág. 291):

"Le soir, ils prenaient une barque couverte et allaient dîner dans une île..."

La evolución en el espacio corresponde a una evolución psicológica y hay estrechamiento del espacio en la medida en que el amor de Emma se repliega en sí mismo siendo más tiránico<sup>24</sup>.

Georges Poulet<sup>25</sup> destaca el carácter circular de la realidad en Flaubert, especialmente en el pasaje en que Emma pasea a sus lebreles y se siente encerrada en los muros de Tostes (pág. 78); en el baile del marqués de Adervilliers, Emma ve:

"Tout tourner autour d'eux, les lampes, les meubles, les lambris, et le parquet, comme un disque sur un pivot" (pág. 86).

Son giros físicos que prefiguran los giros mentales que van a describir a continuación los pensamientos de Emma.

Lo mismo sucede cuando Emma se siente definitivamente abandonada por Rodolphe:

"Il lui sembla tout à coup que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient..." (pág. 347).

Por contraste, aparece en la novela el *simbolismo de las ventanas* que facilitan a Emma enormemente la *ensoñación*. Son muchas las veces en que ésta abre una ventana para escapar a "l'ignoble ici-bas".

Incluso en el baile, auténtico sueño despierta, quiere soñar aún más:

"Emma mit un châle sur ses épaules, ouvrit la fenêtre et s'accouda" (pág. 87).

Cuando Léon se separa de ella por primera vez:

"Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin, et elle regardait les nuages" (pág. 154).

Desde la ventana ve también aparecer por primera vez a Rodolphe (pág. 161). Según Béatrice Didier<sup>26</sup>:

"La fenêtre permet le vague rêve d'un futur indéterminé ou facilite une communication avec un dehors chargé de promesses, par opposition au renfermement de la maison où le rêve s'étiolle".

El estudio de las costumbres provincianas que Flaubert se propone con su obra *Madame Bovary* le lleva a crear un contorno humano de gran riqueza en el que aparecen vivamente representados los personajes propios de una ciudad de provincia de la época. Presentamos una breve síntesis, intentando destacar aquellos rasgos que en cada comparsa pueden facilitar o impedir de algún modo el avance de la narración, pues favorecen u obstaculizan el amor.

**M. Homais y M. Bournisien. El farmacéutico y el cura.**

**M. Homais** no es indispensable en la acción de la novela, pero su presencia enriquece notablemente el relato.

Según el mismo Flaubert, Homais viene de *homo* ("hombre"); es la encarnación máxima de la estupidez humana. Carece de toda capacidad de cuestionarse. Es o hace de farmacéutico, médico, periodista, padre de familia... es el burgués ejemplar. En él Flaubert parodia el lenguaje voltairiano, progresista y anticlerical (pág. 110) que la burguesía del siglo XIX había hecho suyo para asentarse cómodamente en el "Progreso". Su evolución en la novela es ascensional; mientras Emma se suicida y Charles muere de abatimiento, él recibe la "Croix d'honneur".

Su función dramática en la obra es clave. Es el motor de casi todos los acontecimientos fatales en cada bifurcación narrativa:

- Anuncia los comicios, en los que Rodolphe seduce a Emma.
- Sugiere la operación del pie cojo, que es un fracaso para Charles.
- Aconseja a Charles que lleve a Emma al teatro, en donde ésta vuelve a encontrarse con Léon.
- Indica el lugar en donde se guarda el arsénico, facilitando el suicidio de Emma.

#### **M. Bournisien.**

En el terreno espiritual manifiesta la misma influencia que Homais en el terreno científico. Mientras Homais es el activo, representante del Progreso, Bournisien es el pasivo, representante de las ideas tradicionales.



Ambos están cerrados en sus soliloquios (véase escena final ante Emma muerta, págs. 313 y ss). Ya antes, Bournisien había sido incapaz de escuchar a Emma cuando acude a él en busca de consejo. Con respecto a Emma, el cura Bournisien simboliza la imposibilidad de comunicación que ésta experimenta con los habitantes de Yonville (pág. 147).

Otro personaje con un papel funesto en la acción: **M. Lheureux**. Muestra cómo en el universo burgués todo se paga: la pasión cuesta cara. La ruina moral y financiera aparecen inexorablemente unidas.

Sus apariciones son siempre intempestivas:

- Cuando Emma es consciente de su amor por Léon (pág. 137).
- Tras el primer regalo de Emma a Rodolphe trae su primera factura.
- Tres días después de verla en Rouen del brazo de Léon acude a pedirle dinero (pág. 307).

Por otro lado, citaremos a *las comparsas propiamente dichas* que sirven a la significación global de la obra; afirman el orden establecido, las costumbres comunes, imponen a la heroína su presencia, sus actos, sus palabras, constituyendo el mundo que ésta detesta. Todos se reúnen para criticar de un modo u otro lo

que les sorprende: la originalidad de Emma, la pasión excesiva de Charles.

Todos los personajes de *Madame Bovary* son mediocres, pero la mediocridad es diversa en ellos y aparece expresada en sus diferentes matices, incluso en el diálogo; así, sus ideas se traducen casi automáticamente en lugares comunes, en "idées reçues", incluso en los momentos de crisis, debido al peso de la costumbre. De ahí que todos tengan una dimensión de realidad.

Algunos de ellos:

- *Le père Rouault*: su función es dar una pincelada conmovedora a la novela:
  - . la tristeza y nostalgia de su juventud y matrimonio al casarse su hija Emma (págs. 63-64);
  - . su dolor mudo ante la muerte de Emma contrasta con el parloteo indiferente de Homais.
- *Mme. Bovary mère*, celosa de Emma que la priva del cariño exclusivo de su hijo Charles (pág. 76).
- *M. Bovary père*, de turbulenta vida.
- *El doctor Larivière*, aparece como un dios superior ante la inferioridad de Charles, pero no actúa, sólo da su veredicto.
- *Justin*: recuerdo de la ternura amorosa de la adolescencia (pág. 120).

Siempre rondando la casa de los Bovary "pour la voir" (págs. 132, 192). Emma ignora este amor sincero y silencioso que está a su lado cuando se siente abandonada por todos y frustrada en el amor (pág. 372).

Algunos personajes son apenas evocados, ej., en Tostes, el organista de Barbarie; otros aparecen a intervalos irregulares, ej., el Ciego; otros se destacan súbitamente, ej., el notario Guillaumin; otros son casi objetos simbólicos, ej., el anciano duque de la Vaubyessard; o reflejos significativos, ej., Félicité; a veces representan la obsesión, ej., Binet y su torno, Hippolyte...

Constituyen todos un cuadro sociológico de la vida provinciana francesa durante la época de la Monarquía de Julio:

- Nobles del Antiguo Régimen - burgueses - terratenientes - el notario.
- Representantes de la ciencia: médico y farmacéutico.
- Representantes de la tradición moral: el cura.
- Representantes de la circulación del dinero: el usurero.
- Campesinos y personal doméstico: la mère Rolet, Catherine Leroux y la misma hija de Emma, Berthe, que irá a trabajar a una fábrica (proletariado).

Emma no consigue integrarse en ningún grupo social:

"Paysanne d'origine, aristocrate de désir, petite bourgeoise dans sa vie"<sup>27</sup>.

En *Madame Bovary*, la concepción del **tiempo** tiene mucho que ver con la visión monótona que Emma tiene de la vida y de la relación con los demás. Es un *tiempo continuo*, constituido por la duración

repetitiva de todas las horas. En general y a lo largo de la narración el *pasado* se une al *presente* y éste al *futuro*, llegando a constituir una trama uniforme, como dice G. Poulet:

"Le temps est un vide à l'intérieur duquel existe un seul moment toujours pareil, n'apportant rien"<sup>28</sup>.

Efectivamente, Flaubert no da demasiada importancia a la cronología de los hechos que narra. Sitúa la novela en el reinado de Louis-Philippe (restauración de la monarquía de Julio), pero no da referencias históricas precisas. Más que en detallar los años, se fija en el momento del año, en la estación, p. ej. (págs. 245, 323), y en su valor novelesco; así, *los jueves* Emma acude a Rouen para ver a Léon (pág. 298).

El tiempo pasa más o menos deprisa según los acontecimientos. Algunos períodos de la vida de Emma son rápidamente resumidos y, de pronto, se destaca un episodio cuya duración real es breve pero cuyo significado es grande. Estos momentos en que la monotonía queda rota coinciden con los momentos en que Emma vuelve a vibrar ante la vida. Entonces vuelve a adquirir la noción del tiempo, porque el amor es posible para ella.

### III.3.3. CONCLUSIONES.

*L'éducation sentimentale* y *Madame Bovary* recrean algunos de los temas básicos de las novelas del grupo II, pero desde unas perspectivas claramente distintas, por lo que la narración aboca a conclusiones diferentes. Así, *L'éducation sentimentale* y *Madame Bovary* se inscriben también dentro de las *novelas de educación*. Los personajes-actantes existen únicamente en función del amor que viven. Henry no existiría sin su relación con Mme. Renaud, ni Jules sin Lucinde (al menos durante la primera parte de la obra), ni Emma separada de Léon, de Rodolphe e incluso de Charles. En ambas novelas la acción tiene mucho en común; los personajes se inician en la vida al ir abriéndose al amor. Asimismo, la trayectoria de sus vidas tiene mucho que ver con la concepción amorosa que han hecho suya.

Henry en *L'éducation sentimentale* y Léon en *Madame Bovary* siguen evoluciones semejantes; desde el amor-platónico pasan al amor-pasión y, una vez absorbidos por los valores mediocres de la sociedad en que se mueven, abocan en el mero amor-sensual, impregnado de intereses. Ambos eligieron, casi inconscientemente algunas veces, el contemporizar con las ideas en boga, y siguieron la evolución de cualquier contemporáneo suyo.

**Jules**, por el contrario, se rebela contra el orden establecido; viendo frustrado su amor-virtud, se sumerge en una profunda crisis existencial en la que descubre otro amor más puro y eterno que le lleva a la búsqueda a ultranza de la Verdad y de la Belleza.

**Emma** se sitúa a medio camino entre las dos respuestas anteriores. Se debate entre su tendencia al amor-ideal y su necesidad de materializaciones concretas; entre lo que podemos llamar el *erotismo* y el *misticismo* (o mejor, *pseudomisticismo*, como veremos).

Inquieta por naturaleza, Emma es incapaz de implicarse en algo con constancia; quiere aprender italiano, historia, filosofía, pero no consigue hacerlo; ni siquiera persevera en sus deberes de madre o de esposa. Nada le interesa realmente y por eso se sume en la más angustiosa monotonía. Sólo se siente viva en sus ensoñaciones amorosas o en sus amores reales (Léon, Rodolphe). Sus inclinaciones místicas resurgen como un consuelo, el único posible, a su frustración amorosa.

Esa tremenda necesidad que obsesiona a Emma de ser amada, de ser estimada por otro, de salir de su aislamiento, le impide conocer objetivamente la realidad y la conduce al *materialismo amoroso* en lugar de incluirla entre las heroínas del amor sublime de sus sueños.

Rodolphe tiene algo del cinismo del *amigo Morel* de *L'éducation sentimentale*. Escépticos ante el amor, sólo buscan satisfacciones inmediatas; en modo alguno comprenden las idealizaciones de Emma o del joven Henry.

M. Renaud vive en la inconsciencia como Charles; pero, mientras en el primero predomina la indiferencia ante todo lo que no sean sus intereses burgueses, Charles vive en una pasividad gozosa fruto de la admiración que siente por Emma. Nada le impide ser fiel a su amor sencillo, ni las infidelidades al fin descubiertas de Emma, ni la ruina económica que le deja en herencia.

Podemos ordenar los personajes de estas novelas en virtud de la idealidad que alcanzan en el amor:

	Léon	Henry		Emilie
Jules - Emma - <		-		<
	Henry	(Morel)		Lucinde

[Charles -/- M. Renaud]

Llegamos a dos conclusiones:

Por un lado, en este grupo de novelas, la mujer carece del protagonismo que le caracteriza en los otros dos grupos.

Parece que en *L'éducation sentimentale* los personajes femeninos (Emilie y Lucinde) carecen de identidad propia; diríase que no tienen apenas protagonismo en la evolución del amor, sino que siguen la línea trazada por los hombres. Aunque Emilie toma la iniciativa al comienzo de la relación con Henry, aunque ella da el paso hacia el amor-pasión y mantiene el vínculo afectivo en América, queda anulada, olvidada, cuando Henry está ya preparado para entrar en la vida social... De Lucile casi lo ignoramos todo; ella no realiza nada por su propia iniciativa, sino que es la capacidad idealizadora de Jules la que la transforma convirtiéndola en la fuerza para descubrirse a sí mismo.

¿Y *Emma Bovary*? Emma sí parece la protagonista de su vida, porque a través de ella conocemos a los demás personajes; sin embargo, es también la víctima. La complejidad de ese amor que busca obsesivamente la desborda.

Por otro lado, en las dos novelas hay una gran proliferación de personajes secundarios que no inciden de modo directo ni en la acción ni en la evolución de los actantes, ni en el amor, a no ser por el trasfondo de mediocridad que crean. En efecto, son fieles representantes de un mundo mediocre en donde todo es alicorto, porque se imponen los intereses materiales; en donde hasta el amor queda materializado por los intereses que subyacen.



Desde el punto de vista de la morfología del amor, *L'éducation sentimentale* desarrolla el viejo tema del aprendizaje de la vida por el joven a través del amor; así lo anuncia el título mismo de la obra. Para ello, Flaubert recurre a datos biográficos (su gran amor de adolescencia por Elisa Schelésinger, principalmente) que inserta en un determinado contorno social. Pero, ante todo, la novela presenta las dos respuestas que el joven puede dar a la vida cuando, tras una desilusión radical, experimenta el vacío interior propio de la misma condición humana: o seguir las leyes sociales olvidando los ideales primeros o salir de ellas yendo hacia horizontes más amplios buscando siempre lo Ideal:

"Deux choses arrivent: ou l'homme s'absorbe dans la société, prend les idées et les passions, et disparaît alors dans la couleur commune; ou bien il se replie sur lui-même, en lui-même, et rien n'en sort plus" (pág. 291).

Henry y Jules, los dos actantes amigos, encarnan respectivamente cada una de estas posturas. En realidad, se trata de un personaje con dos caras.

El amor-pasión o el amor-ensoñado llevan a los personajes al *descubrimiento del vacío*. Jules, abandonado, quiere arrojarse al agua arrastrando en su caída a una joven mendiga; luego, imaginará a Lucinde ahogada en el mismo lugar: matar y matarse. Henry, aunque más lentamente, llega a la misma situación con su amor antes de incluirse en la vida social: en América asiste a la

erosión paulatina de su amor por Emilie (págs. 243-252); el amor-pasión surge en "l'anonymat de la chair"<sup>29</sup>. Jules consigue al final elevarse desde la *muerte* al *ideal*; desde la temática del desorden y del vacío hacia lo ideal, superando la existencia individual.

Parece difícil encontrar un principio interno de composición en una obra narrativa tan diversa en la que coexisten escenas de novela alegre, de novela epistolar, una educación sentimental y una educación de artista; pero, tras esta aparente alteración de la "unidad óptica" de la novela, en el centro del libro aparece siempre la evolución de una dicotomía:

amor-pasión ----- amor-virtud.

El primero lleva a la rutina y al hastío; el segundo abre a perspectivas inusitadas que elevan a la Belleza.

Esta dicotomía constituye ese famoso "centre lumineux où l'ensemble des choses converge", según G. Flaubert:

"Le roman flaubertien apparaît comme une composition, comme un ordre. Cet ordre est formel. Des éléments sensibles et affectifs, en eux-mêmes informes, se disposent en un courant circulaire, au point médium duquel il y a, pour citer la plus belle expression de Flaubert, "un centre lumineux où l'ensemble des choses converge". Du centre à la circonférence et de la circonférence au centre, il y a des mouvements et pourtant de constants rapports"<sup>30</sup>.

En la segunda *Education sentimentale*, el amor de Frédéric Moreau por Mme. Arnoux da claramente a la novela su significación y estructura; en la primera *Education sentimentale*, la variedad desordenada del universo se ordena incansablemente alrededor del objeto central, simbolizado en esta dicotomía: amor-pasión, amor-virtud; la mujer permanece incluida en ella y como determinada por ella (en especial Emilie).

Gustave Flaubert ha desarrollado progresivamente en *Madame Bovary* una idea que será central en varias de sus obras: el amor insaciable, sensual y "místico".

A partir de un doble tema literario banalizado por los escritores de la generación anterior: el adulterio, y de un estudio de las costumbres provincianas, realiza un minucioso estudio de la evolución psicológica de una mujer -Emma- que, incapaz de soportar la mediocridad de cuanto le rodea, lucha desesperadamente por huir de la rutina mediante el amor.

Las grandes líneas del desarrollo del amor en Emma pueden resumirse así:

1. *Crisis romántica*, al constatar la mediocridad de su relación con Charles con el mundo encantado que intuye en el baile de Vaubyessard. Esto le prepara para el amor.
2. *Amor platónico* con León, que toma la forma de adoración (pág. 141). León no se atreve a declararle sus sentimientos y la relación queda interrumpida.

3. *Amor-pasión.* Tras una serie de crisis, Emma comprende que fue demasiado prudente en su relación con Léon. No quiere dejar escapar una nueva ocasión de amor con Rodolphe, que encarna para ella la pasión.

La relación cae en la monotonía. Emma llega a un exceso de sentimentalismo, luego se hace tiránica; para Rodolphe es una simple "maîtresse".

4. *Breve etapa pseudomística.*- intuye otro amor, el amor a Dios.

5. *Amor-pasión con Léon.*

"L'amitié fraternelle" que Emma proponía no fue posible. Para Léon ella es "une vraie maîtresse" (pág. 301).

Otra vez, Emma se hace tiránica con su amante y se produce la ruptura. Un nuevo intento de retomar la relación con Rodolphe termina en el fracaso. Desesperada, se envenena.

Nuevos "élancements mystiques" (pág. 357).

Este esquema refleja los vaivenes de Emma en la *búsqueda de su felicidad*. La narración avanza gracias a las distintas concepciones de la relación amorosa que Emma asume. El paso de una a otra relanza la acción cuando ésta parece haber caído en la monotonía; así, tras la interrupción de su relación con Léon, Emma se sume en una crisis que sólo superará al conocer a Rodolphe; igual sucede al romper con él; la acción se detiene mientras Emma se refugia en una pseudomística, para retomarse con motivo de su reencuentro con Léon y para decaer definitivamente (suicidio) ante el doble fracaso de su amor con él y con Rodolphe.

*Fracaso en la búsqueda de la felicidad por el amor* es la expresión que resume todo el avance de la narración y, con ella,

el fracaso de la mujer que quiere liberarse mediante la búsqueda de sí misma, del lugar que puede ocupar en el mundo de las relaciones con el otro.

El simbolismo del espacio aparece *subvertido* en estas dos novelas. Hasta ahora París representó la hipocresía y la corrupción frente a la sinceridad y sencillez de la provincia. En *L'éducation sentimentale* tanto Aix como París son espacios opresores en donde reina la norma establecida... Son muy escasas las descripciones de jardines o de espacios abiertos en donde aflora la intimidad. Incluso América, posible espacio de lo ideal, descubre su falsedad. En *Madame Bovary*, Emma no cesa de soñar con París como la única liberación de la mediocridad provinciana; para nada existe ya la paz, la contemplación y el amor que la vida rural había supuesto en otros momentos. Pero sospechamos el error de esta ensoñación al visitar Rouen. La ciudad se reduce casi por completo al apartamento de Léon, es decir, a un amor cerrado en sí mismo.

La escasez de descripciones de la naturaleza contrasta con la exagerada atención por los pequeños objetos. Aquí se expresa el simbolismo interno de la obra. La descripción de la habitación de Emilie, las observaciones de Emma sobre sus amantes parecen una prolongación del aspecto material del amor corpóreo.

Los lugares son vistos a través del estado interior de los personajes (la indiferencia primera de Emma ante Tostes, o de Henry en América). Por eso, el campo o los jardines que aparecen en los primeros momentos del amor van estrechándose cuando la relación deja la evolución ascendente, hasta reducirse a la habitación.

En *L'éducation sentimentale* y en *Madame Bovary* sólo existe el ritmo interior. Los personajes están más allá de la coordenada espacio-temporal porque nunca les interesó lo externo, no porque, superados un medio y un tiempo concretos, se alzaran a otra dimensión más universal.

Flaubert presenta, sobre todo en *Madame Bovary*, un buen cuadro sociológico de la vida provinciana durante la época de la Monarquía de Julio de Louis-Philippe, pero Emma aparece desintegrada de todo grupo social. En ella pasado, presente y futuro se funden dando lugar al mismo vacío.

Otra diferencia con respecto a los dos grupos de novelas anteriores: mientras en aquéllas los amantes superaban el espacio y el tiempo en virtud de la plenitud de su amor, Emma es consciente del tiempo y de su contorno justamente cuando se enamora.

Podríamos concluir que hay un proceso lógico. El amor lleva de la *inmanencia* (mundo de las ensoñaciones) a interesarse por el *medio real* y de éste a buscar lo *ideal posible en lo real*. Dependiendo del nivel psicológico en que se encuentren los personajes entrarán en una u otra dimensión.

## NOTAS

1. Lettre à Louise Colet, 15 août 1846. *Correspondance*, t. I., pág. 254. Cit. par Antonia FONYI, *Préface-lecture de la Première Education Sentimentale*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
2. G. Flaubert, *L'éducation sentimentale, Première version*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
3. G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, t. XII. París, Conard, pág. 236.
4. Vid. Maurice BARDÈCHE, *L'oeuvre de Flaubert*. París, Les sept conteurs, 1974, págs. 89-90.
5. FONYI, A. *op. cit.*, pág. 19.
6. G. Flaubert, *Oeuvres complètes*, t. II, pág. 392. Cit. por FONYI, *op. cit.*, pág. 20.
7. FONYI, *Op. cit.*, págs. 25 y ss.
8. Entre ellos Maurice BARDÈCHE, *op. cit.*, pág. 96.
9. *Correspondance*, t. II, pág. 140.
10. MONTHERLANT, Henry de. "Préface" a *Madame Bovary* de Flaubert. París, Librairie Générale Française, coll. Livre de poche, 1983.
11. *Flaubert aujourd'hui*. (Entretiens avec Roland Barthes et Philippe Sollers). Art.: "L'écriture Flaubert", par Philippe Verault. *Magazine littéraire*, janvier 1976, n° 108, pág. 7.
12. FLAUBERT, *Mémoires d'un fou*, vol. 1, pág. 230. Cit. por Ph. VERAULT, *art. cit.*, pág. 8.
13. *Un parfum à sentir*. Flaubert, I, pág. 67, cit. por Ph. VERAULT, *art. cit.*, pág. 8.
14. *Ibidem*, pág. 7.
15. *Flaubert aujourd'hui*. Art.: "La crise de la vérité". Entretiens avec Roland BARTHES par Jean-Jacques Brochier. *Magazine littéraire*, janvier 1976, n° 108, pág. 27.
16. COLLING, Alfred. *Gustave Flaubert*. París, Librairie Arthème-Fayard, 1941, pág. 152.



17. DIGEON, G. *Flaubert*. París, Hatier, coll. *Connaissance des Lettres*, 1970, pág. 61.
18. ROUSSET, Jean. *Forme et signification*. París, J. Corti, 1981.
19. Vid. DIGEON, *op. cit.*, pág. 70
20. POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *La nouvelle revue française*, 1<sup>er</sup> juillet 1955, n<sup>o</sup> 31, pág. 52.
21. DIDIER, Béatrice. "Commentaires" a *Madame Bovary* de Flaubert. París, Librairie Française Générale, coll. *Le livre de poche*, 1983, pág. 13.
22. Carta 18 feb. 1859 a Mlle. Leroyer de Chantepie, cit. por DIGEON, *op. cit.*, pág. 71.
23. DIDIER, Béatrice. *op. cit.*, pág.
24. Según Mme. GUTHOT-MERSCH, *La genèse de Madame Bovary*. París, Corti, 1966; reprint Slatkine, 1980, pág. 459.
25. POULET, G. *op. cit.*
26. DIDIER, B. *op. cit.*, pág. 19.
27. DUCHET, Claude. "Roman et objets, l'exemple de Madame Bovary", *Europe*, sept. 1969.
28. POULET, G. *op. cit.*, pág. 39.
29. Jean-Pierre Richard, "La création de la forme chez Flaubert", in *Littérature et sensation*. París, Le Seuil, 1954, pág. 131.
30. Georges Poulet, "La pensée circulaire de Flaubert", in *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> juillet 1955, n<sup>o</sup> 31, pág. 52.

**III.4. ANALISIS DEL CUARTO GRUPO DE NOVELAS**

**III.4.1. RAPHAEL**  
(Alphonse de Lamartine, 1847)

Texto utilizado:

Alphonse de Lamartine, *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.

Lamartine pone en prosa muchos de los temas que le habían inspirado bellísimas poesías; fruto de este trabajo son *Graziella* y *Raphaël*.

Por otro lado está la influencia de la época. Después del siglo XVIII se extiende entre los escritores la costumbre de narrar sus recuerdos. En estas "autobiografías", la verdad es casi siempre voluntariamente alterada por sus autores. Lamartine nos cuenta su juventud tal como la ve a distancia, cuando ya el tiempo ha hecho olvidar los detalles superfluos, cuando está en una edad en que la juventud lejana aparece con una singular seducción. Sobre esta nostalgia, Lamartine lo *idealiza todo*.

En su *Cours familier de littérature* sobre *Le lys dans la Vallée de Balzac*, Lamartine dice:

"Cela me ressemble quand, voulant associer l'hypocrisie du monde au délire de la passion, j'écrivis ce livre à moitié vrai, à moitié faux, intitulé *Raphaël*. Le public se sentit trompé et m'abandonna. Je l'avais mérité: la passion est belle, mais c'est à condition d'être sincère. Ou renoncez à peindre l'amour, ou sacrifiez à la vertu"<sup>3</sup>.

Efectivamente, Lamartine poetiza en *Raphaël* su amor hacia Mme. Charles. Los trabajos de la crítica han desentrañado la figura de *Julie* y, a juzgar por estas investigaciones extraídas de la propia obra de Lamartine, *Julie* es aquella misma *Elvire* en quien nuestro autor encontró un amor sobrehumano y que, atravesando

### III.4.1.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Los datos genéticos de Lamartine y los de su obra *Raphaël* se entrelazan asombrosamente.

Alphonse de Lamartine (Mâcon, 21. oct. 1790) es siempre por su nacimiento y por su estilo de vida un "gentilhomme". Durante su infancia en Milly aparecen los rasgos que marcarán profundamente su carácter; allí tiene lugar su educación en contacto cotidiano con la naturaleza y con los campesinos, la enseñanza religiosa feneliana de su madre y su instrucción profana confiada al abad Dumont. Nace en el momento en que la historia da un tremendo vuelco; poco después de la toma de la Bastilla; le toca vivir la Restauración de los Borbones y, llevado de sus antecedentes familiares y de su odio a Napoleón, ingresa en la milicia para servir a la familia reinante (1817). Con gran popularidad como poeta, participó en la Revolución de Julio de 1830.

Se presenta tradicionalmente a Lamartine como un hombre en el principio de su crepúsculo tras su derrota política de 1848 en las elecciones presidenciales. Pero la realidad no es tan sencilla ni en política ni en literatura. En 1849 obtiene un mandato parlamentario y completa su acción política haciéndose periodista. Como escritor está también en plena actividad.

Desde 1843, por necesidades pecuniarias, Lamartine había comenzado sus *Confidences*. En 1847 empieza su *Histoire de la Constituante*, pero a sus 57 años se siente rejuvenecer hasta la adolescencia y retoma sus *Confidences* y escribe "dans la nuit, un petit livre intitulé *Raphaël ou Pages d'amour*"<sup>1</sup>. El 5 de diciembre, el libro está casi terminado.

¿Cómo explicar este giro en la obra hasta ahora realista de Lamartine?

Menéndez Pelayo resume así el carácter de Lamartine:

"Lamartine no pertenece a ninguna escuela, no es un literato de oficio: no es artista en el sentido restringido de la palabra; no concede atención, sino muy secundariamente, a todas las cuestiones de procedimientos y de factura; es un hombre a quien el dolor y la contemplación mística hicieron poeta..."

Y continúa M. Pelayo:

"Se presenta pura y sencillamente como hombre que ama, que padece, que cree, que espera. Estéticamente, Lamartine era platónico fervoroso, es decir enamorado de la belleza espiritual y suprasensible, incapaz de ver en el mundo lo malo, lo discordante ni lo feo..."<sup>2</sup>.

No cabe duda de que la crítica ya ha desmitificado enormemente esta imagen que durante largo tiempo se tuvo de Lamartine, sin embargo hay algo especial en su psicología que le invita a idealizar cuanto ha vivido. Así, en los últimos años de su vida,

durante algunos meses la vida de Lamartine, le consagró como poeta.

La realidad parece ser muy semejante a la historia novelada en *Raphaël*.

Julie Françoise Bouchaud des Hérettes nace en París en 1784. Su infancia transcurre en Santo Domingo. En 1791 la familia se traslada a París, donde lleva una vida desgraciada al lado de un padre malvado y brutal, hasta casarse con M. Charles, físico célebre y hombre de edad (57 años).

Esta "pobre Julie" enferma, alma exquisita a la que la sombra de una muerte próxima rodea de un encanto misterioso y sobrenatural, tras un viaje llega al balneario de Aix, en Savoie, en donde en septiembre de 1816, Lamartine la encuentra.

Son unos días de verdadera pasión amorosa que el invierno detiene. En París se vuelven a ver; durante cuatro meses se ven cada día o se escriben llenos de entusiasmo. Se citan en Aix en septiembre de 1817, pero la enfermedad le impide a ella acudir y, solo y desolado, al borde del lago de Bourget, Lamartine escribe la inmortal elegía del *Lac*. Una última carta de Julie, grandiosa y noble, le declara no querer vivir más que para ofrecer al poeta el sacrificio de su amor. El 18 de diciembre Julie muere y el poeta desde Milly no puede asistir a su fin. La

muerte de Julie fue para él un desquiciamiento de todo su ser y dejó una huella imborrable en su vida.

Se ha discutido mucho sobre la naturaleza del amor entre Lamartine y Mme. Charles. Como presume Jean de Cognets:

"Il n'est guère douteux que dans le premier enivrement de leur amour partagé, à Aix, l'amant et l'amante ne se soient donné l'un à l'autre les témoignages les plus complets de leur tendresse et de leur sensibilité" (expresión utilizada por Mme. Charles en una carta)'.<sup>4</sup>

Es posible que ambos amantes, por voluntad de Lamartine más que de Mme. Charles, se prometieran preservarse en adelante de toda relación carnal en su pasión espiritualizada y fueran fieles a esta resolución.

De lo que no cabe duda es de que la influencia de Julie sobre Lamartine fue real y profunda: le liberó de los amores fáciles y de la holganza; le hizo comprender y sentir la dulzura y claridad de la religión; le dio confianza en sus fuerzas; se casó para obedecerle y serle más fiel; le introdujo en el mundo de la diplomacia y, de su amor transfigurado por la muerte, brota la inspiración poética que caracteriza a Lamartine: la verdadera poesía que nace del sentimiento real.



### III.4.1.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

#### III.4.1.2.1. Los personajes antes del amor.

##### Raphaël.

Durante toda la novela se conserva la *incógnita sobre su verdadera identidad*:

"Le vrai nom de l'ami qui écrit ces pages n'était pas Raphaël" (*Raphaël*, pág. 43).

Sus amigos le llaman "Raphaël" por semejanza con el retrato del mismo nombre de Florencia y por su singular carácter: su alma era

"une transparence de beauté matérielle ou idéale éparse dans les oeuvres de Dieu et des hommes" (pág. 43).

Tampoco conocemos claramente quién es ese amigo que nos cuenta la historia de Raphaël con el mismo detalle de quien la hubiera vivido. Parece como si tras esas tres figuras -el narrador, el amigo y Raphaël- se emboscara una sola persona: el mismo Lamartine.

Esta novela nos presenta con bastante claridad la prosopografía del actante masculino Raphaël, cuya apariencia física es minuciosamente detallada ya en el primer capítulo durante tres descripciones sucesivas: Raphaël adolescente (16 años), Raphaël joven (22 años), Raphaël adulto. A la vez son tres estampas representativas de su carácter.

En el Raphaël adolescente aparecen unos rasgos físicos que se repiten en los otros dos retratos y que apuntan a su cualidad más sobresaliente: su *sensibilidad* especial. Se repiten los términos: "mélancolique", "rêveuse", "délicatesse", "légère"...

- Al contemplar el retrato, "on s'attriste sans savoir de quoi" (pág. 46).

En el Raphaël joven destaca la "langueur pensive ou souffrante" (pág. 22). En el Raphaël de los 34 años: "pâleur", "blancheur", "langueur"... "La beauté de la mort" (págs. 52-53).

Todo se reduce a *una sensibilidad exagerada*, sin objeto definido, que se plasma en "ce sentiment de nostalgie qu'on appelle le mal du pays (...) le mal du ciel!" (pág. 43), que procede de "cette *passion du beau*". Amaba la virtud sobre todo porque era bella. Capacidad sin orientar debido a sus orígenes humildes y oscuros que le "retenait malgré lui dans l'oisiveté" y le hacía *desgraciado*.

Efectivamente, su condición social le condiciona en parte:

"sa famille était pauvre (...) son père avait déposé l'épée par la charrue (...) Sa mère avait été élevée dans le luxe et dans les élégances d'une capitale" (pág. 46).

Su educación se hace:

"par la nature au milieu des enfants des montagnes (...) [mes] études faciles et passionnées" (pág. 106).

Cuando la acción propiamente dicha de la novela comienza, Raphaël tiene 24 años (pág. 106); es el prototipo romántico por excelencia: "Jeune et doux de physionomie" (pág. 104), pero "seul et si triste" (pág. 105), por:

- "mon désœuvrement forcé" (pág. 106): "Mon ardeur par l'état militaire trompée par la paix".
- "mauvaises amitiés à Paris".
- "les mélancolies... le désir de mourir... le désenchantement de tout... la langueur physique, résultat de la lassitude de l'âme... la précoce sénilité de l'âme... le détachement de la terre d'un homme mûr et fatigué de jours" (pág. 106).
- "découragé pour jamais aimer" (pág. 105):

"Je songeais encore moins à aimer. Je jouissais au contraire avec un âpre et faux orgueil d'avoir étouffé pour jamais cette puériorité dans mon coeur et de me suffire à moi seul pour souffrir ou pour sentir ici-bas. Quant au bonheur, je n'y croyais plus" (pág. 70).

"Je méprisais profondément l'amour" (pág. 78).

Julie.

Del aspecto físico de Julie conocemos: sus "cheveux noirs"; "la hauteur et la gracieuse flexibilité de sa taille" (pág. 227); "sa grâce et sa beauté" (pág. 70); "candeur", "sincérité", "limpidité" (pág. 109).

Los rasgos de su semblante desvelan su carácter:

"Ses yeux étaient couleur de mer claire ou de lapis veiné de brun, fendus en losange (...) le regard de ces yeux semblait venir d'une distance que je n'ai jamais mesurée depuis dans aucun oeil humain (...) Le nez grec se nouait par une ligne presque sans inflexion à un front élevé et rétréci comme le front pressé par une forte pensée; les lèvres étaient un peu minces, légèrement déprimées aux deux coins de la bouche par un pli habituel de tristesse; les dents de nacre plutôt que d'ivoire comme celles des filles des rivages humides de la mer et des îles; le visage d'un ovale (...); la physionomie d'une pensée plutôt que d'un être humain. Et pardessus cette rêverie générale de l'expression, une lanqueur indécise, entre celle de la souffrance et celle de la passion" (págs. 74-75).

Es vista en general como

"une femme étrangère retenue aux bains par une lanqueur qu'on craignait de voir dégénérer en consommation lente" (pág. 69).

Para Raphaël es "cette beauté surnaturelle" (pág. 85),  
"l'immortelle vérité"...

Ella se define como:

"L'ombre de la jeunesse, l'ombre de la beauté,  
l'ombre de l'amour (...) une vaine apparence, une  
illusion, un songe" (págs. 108-109).

Su vida le *predispone para el amor*. Tiene gran semejanza con  
Virginie: son del mismo país: "dans une île du tropique" (pág.  
110), criolla: "un abandon naturel un peu sauvage incapable de  
rien feindre ou de rien cacher".

- Huérfana desde los 6 años. Educada "dans toute la splendeur  
et le luxe et dans toutes les amitiés d'élite de ces maisons  
sombres où l'Etat recueille les filles des citoyens morts  
pour le pays" (pág. 111).
- "talents précoces" - "beauté", pero "triste".
- A los 17 años: matrimonio con un hombre "célèbre et âgé" (pág.  
112) que será siempre "un père sous le titre d'un époux" (pág.  
114).
- Una sola experiencia amorosa, defraudada: "n'était chez lui  
qu'un délire des sens (...) Je repris mon âme et je me refer-  
mai plus que jamais dans la monotonie de mon froid bonheur"  
(pág. 117).
- Estudios en la biblioteca de su marido, paseos solitarios con  
él, veladas con amigos mayores: "Jeunesse noyée sous cette  
neige de cheveux blancs", "sans un ami ou une amie de mon âge"  
(pág. 118).

- De ahí su enfermedad: "languueur", "menacée de spasmes au coeur" (pág. 119).

-> Viajes a Italia y Suiza (pág. 120).

-> Reposo en Aix como último remedio (pág. 120).

Ambos, Julie y Raphaël, tienen en común esa "languueur" que les hace sentirse al margen de todo en la vida, pero que, de modo inconsciente, les hace estar *preparados para descubrir un amor fuera de lo vulgar*:

"L'histoire de votre vie en changeant le sexe et les circonstances est l'histoire de ma propre vie" (pág. 107).

El entorno humano es secundario en Raphaël, ya que existe por parte de los dos actantes una clara voluntad de aislamiento total:

"J'étais résolu (...) à me séquestrer de toute société qui pouvait m'en distraire, et à m'envelopper de silence, de solitude et de froideur, au milieu du monde que je rencontrerais là; mon isolement d'esprit était un linceul à travers lequel je ne voulais plus voir les hommes; mais seulement la nature et Dieu" (pág. 67).

Todos los personajes secundarios desempeñan en ésta obra un papel positivo en función del avance del amor. Destacamos:

a) *Dos confidentes del amor:*

- Louis de<sup>\*\*\*</sup>: amigo de Raphaël y semejante psicológicamente a él:

"Son âme et la mienne se comprenaient par leur désenchantement (...) Louis était en ce moment le seul être dont le contact ne me fût pas douloureux" (pág. 68).

- . También él es víctima de un amor imposible por su pobreza: su amada muere ciega "de découragement et de solitude" (pág. 207).
- . Poeta, identifica sus anhelos con los de Julie y Raphaël: "Trois jeunes destinées (...) identifiées" (pág. 160).

Su función en la narración es la de acompañar a Raphaël en los momentos más difíciles:

- 1) Durante la primera separación de los amantes (cap. XLV).
  - 2) Prepara y facilita todo para el segundo encuentro de los amantes en Aix. El hace llegar la carta fatídica a Raphaël anunciándole la muerte de Julie. El le recoge y anima tras el desastre, y quién sabe si no es este "amigo" el mismo que visita durante el prólogo del libro a Raphaël moribundo y que nos cuenta después la historia de su vida.
- Le jeune comte de V<sup>\*\*\*</sup>: comparte con Raphaël su pequeño apartamento en París; conoce todo sobre su amor a Julie y sus cartas

"étaient attendries de respect et presque de piété pour cette apparition mélancolique (Julie) suspendue entre la mort et la vie" (pág. 223).

Ambos amigos carecen de medios económicos para ayudar a Raphaël en sus intentos de permanecer al lado de Julie.

b) *Los familiares:*

## - El marido de Julie:

- . "un père sous le titre d'un époux" (pág. 113).
- . "Des traits purs et majestueux qui inspiraient le respect du temps sous les dégoûts de la vieillesse, un visage enfin où le génie et la bonté, ces deux beautés de l'âge, attireraient même l'oeil et l'affection des enfants" (pág. 115).
- . Un problema en él: no cree en la inmortalidad (pág. 255).

Raphaël es para él como "un second fils" (pág. 251) al que muestra todos los saberes acumulados por él; Raphaël termina también adorando a "ce sage et charmant vieillard" (pág. 255).

En su carta final, ante la bella imagen de Julie muerta, confiesa a Raphaël: "J'ai besoin de croire à l'immortalité (...) [a Raphaël] Je vous ai aimé par elle. A cause d'elle aimez-moi!" (pág. 323).

## - La madre de Raphaël.

Desde el prólogo sabemos que siente una especial predilección por Raphaël y sus esfuerzos por hacer de él un ser extraordinario son inusitados. Sufre al ver su "jeunesse inoccupée se consumer dans l'oisiveté" (pág. 220); pero ignora lo principal del corazón de Raphaël.



Le da todo cuanto puede para que él sea feliz, incluso vende el anillo recuerdo de su madre (pág. 221), los pocos árboles centenarios de su exiguo jardín (XCIV).

- Otros personajes: constituyen el trasfondo humano de la acción; aparecen esporádicamente.
  - . El niño y el perro de París (pág. 234) acompañan la soledad de Raphaël.
  - . El Docteur Alain, que se interesa por el amor de Raphaël (pág. 293).
  - . Fanchette, pobre criada que cobija a Raphaël en Aix (pág. 309).
  - . El anciano matrimonio de la pensión de Aix (pág. 69).
  - . M. de Bonald y los otros sabios contemporáneos de las tertulias de Julie (pág. 229).
  - . Los pescadores y barqueros del lago...

### III.4.2.2. DINÁMICA DEL AMOR.

#### 1) Nacimiento del amor.

##### A) Descubrimiento de Julie por Raphaël.

- *Primer sentimiento de compasión al saberla "triste", "malade", "comme moi" (pág. 70) -> autocompasión.*
- *Primera imagen: a través de la ventana abierta durante la noche (págs. 71-72): "profil pur, pâle, transparent"...*
  - . ninguna emoción especial.
- *Primera emoción: al escuchar su voz:*

"(...) cette voix m'avait ému. Cette voix restait comme un écho prolongé dans mon oreille (...) C'était un tintinement plus qu'une voix" (pág. 72).
- *Contemplación secreta en el jardín:*

"Une statue de la mort, mais de la mort qui attire et qui enlève l'âme au sentiment des angoisses humaines, et qui l'emporte dans les régions de la lumière et de l'amour sous les rayons de l'heureuse et éternelle vie" (págs. 73-74).

  - . Tras esta visión: "Je rentrerai dans ma chambre tout tremblant" (pág. 75).

##### B) Trato distante: Raphaël enamorado.

Entre ellos sólo se entrecruza un saludo -en él respetuoso y grave, en ella "avec une mélancolique distraction" (pág. 75)-, un *trato distante*. Sin embargo, en Raphaël el amor crece *inconscientemente*:

- Se encuentra "triste et désorienté" si no la ha visto durante el día (pág. 76).
- Acecha sus más mínimos movimientos en la habitación próxima a la suya (pág. 77):

"En un mot, j'avais en secret toutes les pensées, tous les empressements, tous les raffinements de la passion, avant de me douter encore que j'aimais" (pág. 77).

- Todo esfuerzo por alejarla es en vano:

"Je m'obstinais à croire que chaque détail m'était indifférent. J'éprouvais un peu plus d'attendrissement de coeur pour cette ravissante beauté de femme tombée dans sa fleur par une maladie" (pág. 81).

**BISAGRA: Tormenta en el lago (cap. XI).**

## 2. Desarrollo del amor: Ascensión hacia el amor-virtud.

A) *Comunicación unipersonal: contemplación idolátrica de Julie por Raphaël.*

- Desmayo de Julie -> Raphaël la ve transfigurada: "beauté surnaturelle" - "divinement transfigurée" - "céleste figure" (pág. 85).
- En la choza del pescador del "rocher d'Haute-Combe":
  - . "Suspendu entre la mort et l'amour, j'étais incapable de comprendre si l'angélique figure endormie sous mes yeux était une éternelle douleur ou une éternelle adoration" (pág. 88).
  - . Julie descubre los sentimientos de Raphaël: "l'ardeur de ma compassion" (pág. 91).

B) *Comunicación personal recíproca: Plenitud del amor-virtud.*

- Ella le considera "un frère" (pág. 90).
- El: "un esclave, une ombre vivante de vos pas" (pág. 91).

- La comunicación que entre ellos se establece es *muda*; tan sólo se realiza por la expresión del rostro.

- . Ella: "Etonnement, langueur, ivresse, repos, mélancolie et joie, timidité et abandon, grâce et retenue" (pág. 92).
- . El: "Ma physionomie aussi révélait sans doute un ami (...) l'émotion, l'enthousiasme presque religieux (...) l'inquiétude, l'émotion, la joie, la surprise (...) une transparence de tendresse" (pág. 93).

La emoción contenida llega a tal punto que Raphaël debe llamar a otras personas (pág. 93).

- Raphaël llega a la plenitud del amor-virtud:

Se identifica plenamente con la naturaleza:

"Déchargé d'un immense fardeau (...) mon propre coeur. En le donnant, il me semblait, pour la première fois, avoir conquis la plénitude de la vie" (pág. 96).

Raphaël experimenta la eternidad de su amor y desde esta seguridad todo su ser se convierte en un *himno vivo*: "criant, chantant, priant, invoquant, remerciant, adorant, débordant en effusions sans paroles" (pág. 100); busca a Dios para asociarlo por el "hymne de ma reconnaissance à l'extase de ma félicité!". Traspasa los límites de lo material:

"ce corps qui n'éprouvait plus sa matérialité, qui ne croyait plus ni au temps, ni à l'espace, ni à la mort" (pág. 101).

- Los silencios marcan el avance de la relación amorosa (caps. XVI y XVII):

Ambos experimentan al reencontrarse una profunda timidez:

"L'étrangeté de notre situation nous embarrassait tellement l'un et l'autre que nous restâmes longtemps sans trouver rien à nous dire" (pág. 102).

"(...) Le silence entre nous durait toujours. (...) Nous continuâmes à rester muets, et ce silence augmentait notre rougeur. A la fin, nos regards baissés s'étant relevés au même moment et rencontrés dans le foyer l'un de l'autre, je vis tant d'abîmes de sensibilité dans le sien, elle vit sans doute tant d'élan contenu, tant d'innocence et tant de profondeur dans le mien, que nous ne pûmes plus les détacher" (pág. 103).

Su relación queda orientada: "frère" y "soeur" (pág. 103). Julie, más realista, advierte:

"Ne voyez pas en moi une illusion divinisée de votre coeur: (...) je suis une pauvre femme qui se meurt dans le découragement et dans la solitude de son agonie" (pág. 105).

"(...) Je ne veux pas que vous vous attachiez à une vaine apparence, à une illusion, à un songe" (pág. 109).

Ante la posibilidad de orientar su relación hacia el amor-pasión, Julie expone su concepción del amor:

"C'est le plus suprême et le plus complet bonheur que l'âme d'un être vivant puisse aspirer de l'âme, des yeux, de la voix d'un autre être qui lui ressemble, qui lui manquait et qui se complète en le rencontrant! (...) cette aspiration mutuelle des pensées par les pensées, des sentiments par les sentiments, de l'âme par l'âme qui les confond en une seule et indivisible existence..." (pág. 126).

Es el amor sobre el goce de los sentidos, orientado hacia "l'immatérialité et l'éternité de notre amour". Nada les impide ser uno del otro, pero Julie asegura que, al poseerla, ella moriría (pág. 130).

De ahí el mutuo juramento de "l'éternelle innocence" de su amor, simbolizado en la pared que separa sus dos habitaciones, símbolo de "notre volonté et notre serment" (pág. 137) de amor puro.

- **DECLARACION MUTUA del amor:**

"Je vous aime! (...) Nous nous aimons! Disons-le, éternellement, et que toute la nature le redise éternellement avec nous!..." (pág. 127).

Ambos se transforman:

- El: "Un homme nouveau était né en moi" (pág. 108).
- Ella: "(...) Ah! je voudrais vivre maintenant des siècles" (pág. 121). -> Su salud se restablece.

Es una resurrección para los dos a "une nouvelle vie" (pág. 138) que se plasma en lo sucesivo en su identificación total con la naturaleza.

- Va realizándose *una purificación por el amor* (pág. 145) durante estas seis semanas.

De la *pureza* de sentimientos a la *adoración* de la amada y de la realidad toda a través de ella, hasta la *cumbre del amor*.- Evolución del amor en Raphaël:

"Ces six semaines furent pour moi un baptême de feu, il transfigura mon âme, il la purifia de toutes les souillures dont elle s'était tachée jusque-là. L'amour fut le flambeau qui en m'embrasant m'éclaira à la fois la nature, ce monde, moi-même et le ciel" (pág. 145).

"Combien de fois je me mis à genoux devant elle, le front collé dans l'herbe, dans l'attitude et dans le sentiment de l'adoration. Combien de fois je la priai, comme on prie un être d'une autre nature (...) que je devinsse elle ou qu'elle devînt moi, et que Dieu même en nous rappelant devant lui ne pût plus reconnaître ni séparer ce que le miracle de l'amour aurait transformé et confondu!..." (pág. 146).

"Enfin, je voyais, je sentais, j'adorais tout, et Dieu lui-même, à travers cette divinité de mon

amour! (...) Cet état doit ressembler à l'état d'âme à la fois anéantie et vivante en Dieu" (pág. 149).  
"Dieu et elle se confondaient si complètement dans mon âme que l'adoration où je vivais d'elle devenait aussi une perpétuelle adoration de l'Être divin qui l'avait créée" (pág. 150).

"La passion et l'adoration s'y mêlaient par égales parts et changeaient mille fois par minute dans mes pensées l'amour en culte et le culte en amour!" (pág. 148).

"Les vils désirs de la passion sensuelle s'étaient anéantis dans la pleine possession de l'âme de l'un par l'autre" (pág. 149).

Es la *cumbre del amor*:

"L'enthousiasme dans la possession de la beauté parfaite et la volupté dans la suprême adoration" (pág. 148).

C) *Felicidad del amor-virtud enturbiada por el sentido de lo efímero: Tentación de suicidio.*

- Algunos presentimientos enturbian su felicidad y les recuerdan que todo es efímero:

1) El invierno trae consigo el momento de la separación.

2) Otras razones:

. "L'avenir douteux ou sinistre" (pág. 170).

. La diferencia de edad entre ellos -> la belleza de Julie se marchitará antes y él podrá amar a otra (pág. 170).

- Nace el deseo de *morir* juntos para detener la felicidad en su momento álgido: Intento de suicidio:

"Oh! oui, mourons, car la terre n'a rien de plus à nous donner, le ciel rien de plus à nous promettre!" (pág. 169).

**BISAGRA:**

**CARTAS** que anuncian la inminente separación (cap. XXXVI).

- Despedida de la naturaleza:

"Le temps n'a de puissance que sur les heures, aucune sur les âmes" (pág. 181).

- Visita "aux Charmettes", residencia de dos enamorados especiales: Rousseau y Mme. de Warens (caps. XLII, XLIII, XLIV):

. Inquietudes de Julie por su amor. Raphaël la tranquiliza:

"Vous ai-je donc par un seul mot, par un seul regard, par un seul soupir montré qu'il manque quelque chose à mon amère mais complète félicité?" (pág. 194).

. Separación: *Viaje* -> Raphaël la sigue en secreto para custodiarla. Ella cree verle durante un desmayo (pág. 202). (Semejanza con el episodio entre Julie y Saint-Preux en *La Nouvelle Héloïse*).

### 3. Hacia el amor sagrado.

A) *Amor sagrado de Raphaël por Julie.*

a) Separación de dos meses.

Las cartas son el medio para comunicarse; el símbolo de su presencia: Raphaël:

"Je les apprenais par coeur. Je m'en redisais à moi-même les passages les plus passionnés et les plus pénétrants. J'y mettais sa voix, son accent, son geste, son regard. Je lui répondais. Je parvenais à produire ainsi en moi une telle illusion de la réalité de sa présence" (pág. 209).

Estas cartas:



"N'étaient pas seulement des cris d'amour, elles étaient le plus souvent des invocations, des contemplations, des rêves racontés d'avenir, des perspectives sur le ciel, des consolations, des prières" (pág. 215).

Su afecto por excelencia es la purificación del amor hasta divinizarlo:

"Ce sentiment s'élevait dans mon âme à la hauteur et à la pureté de l'amour divin" Upág. 215).

"Elle m'avait rendu le sentiment de la piété. Je composais pour elle ces prières enflammées et calmes qui montent au ciel comme une flamme" (pág. 216).

b) París:

El Comte de V<sup>\*\*\*</sup>. "Convaincu de la nature surnaturelle et sainte de notre attachement, V<sup>\*\*\*</sup> considérait notre amour comme une vertu" (pág. 224).

Reencuentro: El *silencio* entre ellos resume toda la naturaleza de su amor:

"Prosternation pleine d'adoration en moi, pleine de bonheur contenu en elle; attitude qui disait assez: "Ils s'adorent, mais il y a un fantôme de mort entre eux; et en s'enivrant des regards l'un de l'autre, ils ne se serreront jamais dans leurs bras!" (pág. 228).

"Nous sommes un seul être sous deux natures qui nous trompent (...) Il n'y a pas "moi", il n'y a pas "vous", il y a "nous"! (pág. 264).

B) *Julie descubre a Dios por el amor: triunfo en ella del amor sagrado.*

El amor-uni3n se manifiesta en la completa identificaci3n con la naturaleza y en el descubrimiento de la presencia de Dios en el ser amado:

"Ce jour, cette heure, ce ciel, ce site, cette paix, ce silence, cette solitude avec vous! Cette complète assimilation de nos deux âmes qui n'ont plus besoin de se parler pour s'entendre et qui respirent pour deux dans un seul souffle, c'est trop!" (pág. 287).

"Il y a un Dieu; il y a un éternel amour dont le nôtre n'est qu'une goutte. Nous irons la confondre ensemble dans l'océan divin où nous l'avons puisée! (...) Ce n'est plus vous que j'aime! ce n'est plus moi que vous aimez! C'est Dieu que nous adorons désormais l'un et l'autre! (...) Dieu! c'est toi! Dieu, c'est moi pour toi! Dieu c'est nous!" (pág. 289).

Es el *triunfo* definitivo del *amor-sagrado*:

"Elle y rentrait avec la foi et le sentiment de Dieu trouvés enfin dans son coeur. Et moi avec la joie de lui savoir au coeur cette lumineuse source intérieure de consolation, d'espérance et de paix!" (pág. 289).

C) *Felicidad suprema del amor-uni3n: Deseo de muerte ante lo efimero de ella.*

Despierta en ellos el *deseo de muerte* para conservarla en su culminaci3n, lejos de las vulgares vinculaciones:

Ella: "Oh! je voudrais mourir, mourir vite, mourir jeune et encore aimée (...) que l'amour me tue!" (pág. 267).

El: "(...) non une femme qu'on peut presser et flétrir dans les bras mortels, mais une incarnation impalpable et sacrée de l'immatérielle beauté" (p. 268).



### III.4.1.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

La evolución de los personajes en *Raphaël* es bien clara. Julie y Raphaël son dos almas gemelas. Sus vidas fueron esencialmente iguales hasta el momento de conocerse; la misma "languueur" y "tristesse" les hace aislarse de la vida corriente que llevan los demás jóvenes de su edad (pág. 107). Ambos han desarrollado en la soledad una sensibilidad especial hacia lo puro y lo natural y eso les prepara, sin ellos saberlo aún, para descubrir el amor desde su primer encuentro.

La compasión, la admiración, la idolatría incluso, surgen en Raphaël. La confianza, el descanso, en Julie. Desde aquella tormenta en el lago, la evolución de su amor sigue una línea ascendente e ininterrumpida. Ambos nacen a una vida nueva (págs. 106 y 121) en la que el amor-virtud les hace descubrir y fundirse con la belleza de la naturaleza, les acerca a un Dios distinto:

"Je ne crois qu'au Dieu invisible qui a écrit son symbole dans la nature, sa loi dans nos sentiments, sa morale dans notre raison. La raison, le sentiment et la conscience sont nos seules révélations" (pág. 129).

Es un camino de purificación por el amor que les devuelve, además de la salud física, el amor a la vida, y despierta en sus almas ansias de plenitud.

#### III.4.1.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y AMOR.

Así como el tiempo carece de función en esta novela, el espacio desempeña un papel esencial.

Distinguimos entre el contorno material, los lugares propiamente dichos, y el contorno humano o conjunto de personajes secundarios que en uno u otro grado influyen con su acción en la evolución de la relación amorosa.

En *Raphaël*, el contorno material desempeña un papel crucial durante toda la obra; llegándose en los momentos álgidos del amor a una fusión casi total entre el alma de los personajes y la naturaleza vegetal. De este modo, los primeros capítulos están dedicados por completo a realzar la función que en la anecdótica de la novela va a tener la naturaleza:

- El primer capítulo de la novela está consagrado exclusivamente a destacar la íntima relación que existe entre el *alma* y la *naturaleza*:

"La nature semble faire partie de l'âme et l'âme de la nature (...) On ne peut bien comprendre un sentiment que dans les lieux où il fut conçu" (págs. 61-62).

- Siguen abundantes datos geográficos para situar detalladamente la acción del relato. Destaca en esta descripción el aislamiento en el que se encuentra el lugar central de la acción:

. "de profondes vallées",

- . "une grande vallée (...) se creuse son lit de verdure",
  - . "le lac (...) est profondément encaissé du côté de la France, du côté de la Savoie, au contraire, il s'insinue sans obstacle",
  - . "sur les eaux profondes sous les falaises de la montagne" (págs. 62-64).
- La estación del año también contribuye: el otoño:
- "Ces verts engouffrés dans les gorges de ces montagnes et froissés par ces rochers, ces eaux et ces arbres, avaient des murmures sonores, tristes, mélodieux, puissant ou imperceptibles, qui semblaient parcourir en quelques minutes toute la gamme des joies, des forces ou des mélancolies de la nature (...) L'âme en était remuée jusqu'au fond" (p. 66).
- Identificación completa entre la naturaleza y el estado psicológico de Raphaël:
- "Un tel pays, une telle saison, une telle nature, une telle jeunesse et une telle langueur de toutes choses autour de moi était une merveilleuse consonance avec ma propre langueur" (pág. 67).
- Y, por fin, la "Maison d'Aix":
- . "isolée et tranquille, dans le haut de la ville d'Aix (...) ne se rattachait à la ville que par un étroit sentier" (pág. 68),
  - . "(...) presque toutes les chambres étaient vides" (pág. 69).

Los lugares naturales aparecen bien jerarquizados en relación con su papel en el desarrollo del amor.

1) *El lago*. Todo en la novela se orienta a él:

"Une longue avenue de peupliers séculaires (...) rattache la ville [Aix] au lac",

"On aperçoit de loin, à travers les échappées de vue, sous ces noyers et sous ces vignes, le lac bleu qui étincelle ou qui pâlit selon les nuages et les heures du jour" (pág. 65).

Las escenas culminantes del amor tienen el lago como escenario; por su acción casi mágica es *por excelencia el elemento favorecedor del amor*. En él se realiza el encuentro personal de los amantes (pág. 82). Y la *tempestad sobre el lago* es el "déclencheur" del amor.

En él los amantes sienten la necesidad de eternizar su amor deteniendo el tiempo:

- Cap. XXXIV: sobre el lago.
- Cap. XXXV: "Le bien être surnaturel que nous éprouvions dans cette atmosphère lumineuse et chaude l'un près de l'autre, séparés de la terre par ces abîmes d'eau, nous inondait encore par moments d'un tel sentiment de volupté d'être, d'une telle plénitude de joie intérieure, d'un tel débordement de paix dans l'amour..." (pág. 165).

Felicidad que aparece enturbiada por el sentimiento de lo que va a acabar. Incluso llegan a querer detener el tiempo con la *muerte* bajo las aguas:

"Tout est préparé pour un évanouissement divin de nos deux vies autour de nous! Le soleil qui se couche. Ces montagnes qui se mirent pour la dernière fois dans ce lac. Des vagues pures, limpides, profondes, muettes qui nous préparent une couche de sable" (pág. 169).

Sobre el lago surgen las reflexiones sobre el amor:

"Je m'assis sur le mur tapissé de lierre d'une immense et haute terrasse démantelée qui dominait alors le lac, les jambes pendantes sur l'abîme, les yeux errants sur l'immensité lumineuse des eaux..." (pág. 97).

Allí Raphaël llega a fundirse con la naturaleza:

"Il me semblait nager moi-même dans le pur éther et m'abîmer dans l'universel océan. Mais la joie intérieure dans laquelle je nageais était mille fois plus infinie, plus lumineuse et plus incommensurable que l'atmosphère avec laquelle je me confondais ainsi" (pág. 97).

En esos momentos de fusión con la naturaleza del lago, Raphaël pierde la noción del tiempo (pág. 98). Al calmarse sus sentimientos, el lago también aparece tranquilo:

"La soirée était aussi calme et aussi tiède que la veille avait été orageuse et glaciale sur l'eau" (pág. 122).



Tras la primera separación, el recuerdo de los amantes queda imborrablemente vinculado al lago y a su entorno. En boca de Julie:

"Ce ciel, cette rive, ce lac, ces montagnes ont été la scène de ma seule vie ici-bas. Jurez-moi de confondre tellement dans votre mémoire, ce ciel, cette rive, ce lac, ces montagnes avec mon souvenir, que l'image de ce lieu sacré soit désormais inséparable en vous de ma propre image; que cette nature dans vos yeux, et moi dans votre coeur nous ne soyons qu'un!..." (pág. 180).

Al morir Julie, el lago se agita al unísono del alma de Raphaël:

"Les lames du lac (...) frappaient des coups si caverneux, jetaient des voix si humaines, que je m'arrêtais plusieurs fois tout essoufflé et que je me retournais, comme si on m'eût appelé par mon nom" (pág. 326).

Diez años después el lago sigue siendo para Raphaël el recuerdo inmortal de su amor:

"Je crois voir l'âme heureuse de celle qui m'apparut un jour dans ces lieux (...) chanter dans cet hymne de vie qui ruisselle avec ces cascades de ces glaciers dans ces lacs, et faire couler sur cette vallée et sur ceux qui s'y souviennent d'elle comme une bénédiction qu'on voit par les yeux, qu'on entend par l'oreille et qu'on sent dans le coeur!" (pág. 327).

En el lago los amantes se sitúan en virtud del amor más allá del tiempo. Es un oasis en el que todo queda remansado y como detenido; en él se simboliza lo absoluto y lo eterno del verdadero amor.

- 2) *La cabaña de los pescadores*: primero, santuario del amor; luego, tumba (págs. 312-325):

"une salle étroite, obscure, enfumée" (pág. 86),

queda transfigurada por el amor. Al final de la novela vuelve a ser un lugar desierto y frío, presagiando la muerte de Julie.

- 3) *L'abbaye d'Haute-Combe*:

"tombeau des princes de la maison de Savoie, s'élève sur un contrefort de granit au nord, et jette l'ombre de ses vastes cloîtres sur les eaux du lac. Abrité tout le jour du soleil par la muraille du mont du Chat, cet édifice rappelle, par l'obscurité qui l'environne, la nuit éternelle (...). Seulement le soir, un rayon de soleil couchant la frappe et se réverbère un moment sur ses murs comme pour montrer le port de la vie aux hommes, à la fin du jour" (pág. 64).

Es el lugar de la primera expansión espontánea del amor de Raphaël:

"j'allais parcourir seul les ruines de l'antique abbaye" (pág. 94).

Todo el cap. XIX presenta el contraste entre las ruinas solitarias y

"l'architecture vivante" de la naturaleza (pág. 95).

La naturaleza hace revivir las ruinas revistiéndolo todo de su fuerza, como el amor hace renacer a los amantes a una nueva vida.

- 4) *Habitación de Julie*: lugar que complementa a los anteriores. Espacio cerrado que permite la continuación de la intimidad que la naturaleza hacía surgir en los amantes:

"Les longues soirées auprès des cendres chaudes de sa cheminée nous rapprochaient davantage. Elles nous rendaient plus exclusivement présents encore l'un à l'autre, elles empêchaient nos regards et nos âmes de s'évaporer dans la splendeur de la nature extérieure" (pág. 143).

Contrasta con la habitación de Raphaël:

"Je m'y sentais comme dans un cachot sans air et sans jour" (pág. 158).

Hay otros lugares intermedios entre la naturaleza pura y la ciudad (París): los jardines de París y "Les Charmettes".

5) *Naturaleza en París: jardines.*

Con la primavera despierta en los amantes la llamada de la naturaleza:

"Les Tuileries (...) ces collines semblaient sortir comme des îles de solitude et de fraîcheur de cet océan de craie" (págs. 277-278).

Hasta ahora les bastaba con estar juntos en la pequeña sala, pero con el buen tiempo vuelve el recuerdo de los momentos vividos solos en plena naturaleza; brotan entonces los proyectos de pasear por los bosques de Fontainebleau, de Vincennes, de Saint-Germain, de Versailles, para reencontrar por semejanza su naturaleza de Aix (pág. 279). Y de esos paseos vegetales Julie volvía "ivre de jour" (pág. 282) y Raphaël "épuisé de bonheur".

Se retoman las bellas descripciones naturales (cap. LXXXV).

Entre estos lugares destaca, sobre todo, "le sommet le plus élevé et le plus habituellement solitaire du *parc Saint-Cloud*:

"(...) Encaissé par les trois langues de forêt qui s'avancent en triangles entre les allées, noyé sous les longues ombres des arbres qui l'entourent, il

ressemble au bassin arrondi d'un lac dont les herbes et les feuillages seraient les flots" (pp. 283-284).

Allí conectan con sus mejores momentos de identificación con la naturaleza:

"Il y avait une telle consonance en notre jeunesse et cette jeunesse de l'année et du jour..." (pág. 286).

Vuelven a descubrir a Dios por el amor.

El *Jardin de Mousseau* representa la soledad total:

"parc enceint de hautes murailles de Mousseau" (pág. 295),

"(...) ce magnifique désert planté de bocages, entrecoupé de prairies, arrosé d'eaux courantes, ou d'étangs dormants, poétisé de monuments, de colonnes, de ruines (...) les rayons, les insectes, les oiseaux et nous!" (pág. 295).

Pero nada puede detener los terribles presagios de la separación (pág. 297).

#### 6) *Les Charmettes*.

Paseo a solas por el retiro campestre de Rousseau y Mme. de Warens, leyendo las *Confessions*. En él se produce un brote del amor-pasión:

"Ce lieu nous attirait et nous repoussait à la fois comme un lieu où l'amour avait été révélé, et comme un lieu où il avait été profané aussi" (pág. 188).

Julie quisiera ser como Mme. de Warens:

"Elle a pu se sacrifier elle-même à ce qu'elle aimait!" (pág. 194).

Raphaël exalta

"son âme inviolable et immortelle, au lieu de ses charmes périssables" (pág. 194).

Conclusión: "Ce lieu n'est pas bon pour nous!" (pág. 195).

7) *Casa padres de Raphaël en el campo* (pág. 206).

Esta naturaleza no vinculada a Julie calma el sufrimiento de Raphaël ante la separación, pero en el fondo le deja indiferente. Prefiere incluso encerrarse en su habitación para aislarse:

"Je m'enfermais au verrou pour dévorer à loisir les pages sans être interrompu" (pág. 211).

Sólo se ocupa del

"angle du petit jardin qui entourait des deux côtés la maison paternelle" (pág. 304),

y cuyos árboles servirán, una vez vendidos, para obtener el dinero necesario para su nuevo viaje a Aix.

8) El espacio opresor por excelencia es *París*, en tanto que ciudad (cap. LIX, pág. 223). En París aparecen sucesivos espacios cerrados, todos ellos opresores:

- *Casa de Julie*: el lugar es ignorado; sólo interesa en él la posibilidad de estar con el ser amado.
- *Habitación de Raphaël*: lugar de su "réclusion claustrale" (pág. 233). En donde su amigo le acogía "comme un mendiant de l'amour" (pág. 231).

Todo le recuerda sus días en Aix:

"Il y avait, dans l'horizon de cette vaste cour, des retentissements de voitures, des silences, et quelques beaux rayons de soleil d'hiver luttant contre le brouillard rampant des rues de Paris. Ces bruits et ces silences me rappelaient un peu les jeux de la lumière, les bruits de vent et les brumes transparentes de mes montagnes" (pág. 233).

Se impone la imagen de la prisión:

"J'en frappais les murs pour qu'en s'écroulant ils me rendissent la lumière, la nature et l'amour dont ils me privaient" (pág. 282).

Concluyendo, observamos dos lugares que se oponen claramente por su relación con el amor: la naturaleza (Aix) y la ciudad

(París). Entre ellos aparecen otros lugares de paso que al aproximarse a una u otra órbita son más o menos favorables al progreso del amor.

	Parc Saint-Cloud
5. <i>Jardines de París</i> <	
	J. de Mousseau
6. <i>Les Charmettes</i>	
7. <i>Casa padres</i>	

#### Orbita de Aix

1. El Lago
2. Cabaña de pescadores
3. L'Abbaye d'Haute-Combe
4. Chambre de Julie, en la pensión de Aix.

#### Orbita de París

1. Casa de Julie
2. Habitación de Raphaël
3. Calles, ciudad.

Constatamos que el amor siempre avanza y se purifica al estar en contacto con la naturaleza (ya sea en Aix o en los jardines y parques de los alrededores de París); evoluciona del amor-virtud al amor-divinizado, triunfando sobre los brotes de amor-pasión; en cambio, en París-ciudad la relación amorosa no avanza, tan sólo se mantiene estable.



**III.4.2. INDIANA**  
(George Sand, 1832)

Texto utilizado:

George Sand, *Indiana*. París, Gallimard, col. Folio, 1984.

### III.4.2.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

Las circunstancias de su vida y su formación excepcional influyen enormemente en la obra de George Sand (1804-1876), pseudónimo de Aurore Dupin.

Su infancia está marcada por la crisis de su madre tras la muerte de su padre cuando ella tenía tan sólo cuatro años. La antipatía entre madre y suegra y sus enfrentamientos incesantes le hacen vivir en el temor continuo. Durante tres años, Aurore Dupin recibe dos educaciones bien distintas: una anárquica, otra demasiado disciplinada. Para escapar a la dura realidad, Aurore se refugia en un mundo imaginario de su propia invención.

Su inestabilidad aumenta cuando su madre la deja en manos de su abuela, que no duda en revelarles la poco ejemplar vida de su nuera. El sufrimiento por la ausencia de la madre es causa de tremendas tristezas y frialdades que le son reprochadas y de un total desinterés por los estudios. Reacciona con un periodo de gran devoción durante su estancia en el convento de las Agustinas en París.

Al morir su abuela regresa por fin con su madre al castillo familiar de Nohant, en donde va a llevar una vida infernal en la que todo le está prohibido (estudio, libros...). Para escapar, acepta un matrimonio rápido con Casimir Dudevant. Es una efímera

felicidad (alegría de su embarazo deseado, regreso a Nohant, un marido joven a quien ella agrada...); felicidad pronto rota por la insensibilidad de Casimir; le disgustaba todo lo que le gustaba a ella, como la pintura, la música o la literatura y, aunque él la quería, terminó aburriéndose. La infidelidad de Casimir puso fin a la relación. Aurore se refugia en la pasión romántica y platónica por Aurélien de Sèze. A partir de este momento, su vida será un continuo movimiento entre sus sucesivos amores y la creación de sus obras literarias.

Esta educación recibida a partir de la experiencia le enseña a dominar las circunstancias, a desarrollar la voluntad y el autodomínio. Su naturaleza profunda hecha de amor a lo absoluto, de idealismo y de espiritualidad no cambia entre tantos avatares. Concede a la idea y al sentimiento el poder de transformar la naturaleza y las sociedades humanas. Busca en todo lo perfecto y pretende encontrar un sentido escondido en las cosas de este mundo.

Su vida es una búsqueda del amor a través de Dios, de un ser humano, de la humanidad. Este gusto por lo absoluto es lo que le impide soportar un matrimonio frustrado y le da el valor de desafiar a la opinión de los demás; le lleva asimismo a cambiar de amante, persiguiendo el amor único, el perfecto, para darse por completo y recibirlo todo. Sacrifica todo a su ideal, incluso

su arte, al que considera un instrumento de compromiso misional. De ahí la fuerza y debilidad de su obra:

"Elle accorde à l'idée et au sentiment le pouvoir de transformer la nature et les sociétés humaines, elle est donc l'idéaliste modèle (...) Comme tous les romantiques elle vit dans l'idée mystique de l'amour, dans l'illusion de l'amour"<sup>5</sup>.

Julien Dunilal resume con bastante acierto la psicología de George Sand según los datos que se derivan de su obra:

"Vitalité, générosité, indépendance à l'égard des préjugés, mais fidélité à une éthique personnelle, bouillonnement intérieur, mais tenu en lisière par un caractère réaliste (subjectivité - objectivité) et, brochant le tout, une volonté créatrice servie par un irrépressible besoin d'action"<sup>6</sup>.

Su concepción de la belleza está unida a su educación rústica y al contacto cotidiano con el campo de Berry.

Este conjunto de circunstancias particulares conducen a Aurore a escribir:

"... son besoin de réconciliation avec elle-même: surmonter, par l'activité littéraire, sa difficulté de donner une forme expressive à ses sensations, vaincre sa 'froideur extérieure'"<sup>7</sup>.

A los veintisiete años (1832) escribe su novela *Indiana*, con la que consigue inmediatamente el éxito considerable previamente

anunciado por Balzac. Es la primera novela que escribe sola sin la colaboración de su amigo y amante Jules Sandeau y bajo el pseudónimo masculino de "George Sand" que encabezará en lo sucesivo todas sus obras.

En la génesis de *Indiana* intervinieron varios factores. Entre los factores de orden psicológico hay que tener en cuenta la triple liberación que Aurore tuvo que conquistar en esa época:

1. Consigue establecer con su marido un *modus vivendi* que satisfice a ambos: ella pasará en París tres meses dos veces al año y el resto del tiempo vivirá en Nohant, en donde tendrá siempre un pequeño rincón para escribir.
2. Se libera también de la influencia literaria de Jules Sandeau, hasta ahora su colaborador. Conseguirá así ser ella misma al escribir.
3. Se libera, finalmente, de un tercer hombre, Henri de Latouche, su tutor literario, para volar con sus propias alas.

Así nace por fin George Sand:

"Ecrire ce premier roman, ce fut donc pour elle, non seulement conquérir une liberté intellectuelle et économique, mais acquérir un nom, et, par là même, être soi"<sup>8</sup>.

*Indiana* fue escrito a principios de 1832 y apareció por primera vez en dos volúmenes, bajo la firma de *George Sand*, en J.P. Roret et H. Dupoy, el 2 de mayo de 1832. El éxito fue inme-

diato y sorprendente en un momento poco propicio para la literatura, como recuerda Mme. de Girardin en sus *Lettres parisiennes*:

"Notre littérature vit surgir un chef-d'oeuvre et le nom d'Indiana retentit dans toute la France malgré le choléra, malgré les émeutes qui, à cette époque, se disputaient nos loisirs".<sup>9</sup>.

Quizá no haya una contradicción tan grande entre estos movimientos de rebeldía de la sociedad contra el régimen de Louis-Philippe, y el aire de revolución que también se respira en *Indiana*... a pesar de lo que George Sand escribe el 27 de febrero de 1832 a Emile Régnault:

"C'est de la vie ordinaire, c'est de la vraisemblance bourgeoise".

A pesar también de la opinión que a ella le merece Noémi (así se llamaba al principio su personaje principal):

"Ma Noémi c'est la femme typique, faible et forte, fatiguée du poids de l'air et capable de porter le ciel, timide dans le courant de la vie, audacieuse les jours de bataille (...) Voilà, je crois, la femme en général, un incroyable mélange de faiblesse et d'énergie, de grandeur et de petitesse, un être toujours composé de deux natures opposées, tantôt sublime, tantôt misérable, habile à tromper, facile à l'être"<sup>10</sup>.

Y en contra de su preocupación por demostrar (en su "Préface") que en su novela no hay nada subversivo, como la crítica ha querido ver: "un plaidoyer bien prémédité *contre le mariage*":

"Elle [la critique] ne juge jamais naïvement ce qui a été fait naïvement"<sup>11</sup>.

George Sand defiende esta "ingenuidad" de su primera novela por la ausencia en ella de todo "plan, sans aucune théorie d'art ou de philosophie dans l'esprit". Y añade:

"J'étais dans l'âge où l'on écrit avec ses instincts et où la réflexion ne nous sert qu'à nous confirmer dans nos tendances naturelles"<sup>12</sup>.

Sin embargo, analizando los diferentes modos de presencia del narrador en el texto -como veremos en epígrafes posteriores-, la novelista esconde los verdaderos móviles de su imaginación. Se inspira totalmente en su vida y en la realidad circundante. No puede resistir el placer de la confidencia, como dice P. Salomon:

"Le réel finit toujours par se pénétrer d'éléments imaginaires et de réactions affectives"<sup>13</sup>.

Se defiende ante quienes la identifican con Indiana:

"On n'a pas manqué de dire qu'Indiana était ma personne et mon histoire... Il n'en est rien... Je ne me suis jamais mise en scène sous des traits féminins"<sup>14</sup>.

Pero ¿cómo no reconocer en esta mujer delicada, artista, amante de la lectura, de las carreras de caballos, de la caza, que toca el arpa, que piensa en el suicidio como una obsesión enfermiza, sobre todo cuando se pasea por el borde de un río, que se decide firmemente, que no tiene prejuicios y desafía a la opinión como sistema, cuya vida sentimental no va bien... cómo no ver en ella rasgos de la personalidad y de la vida de Aurore D.?

¿Y los demás personajes de la novela?

Cierto que el *coronel Delmare* no se puede identificar sin más con Casimir Dudevant -marido de Aurore en la vida real. No tiene ninguna de las debilidades que Aurore podía reprochar a su marido (amoríos, inclinación a la bebida). Es un antiguo militar, como Casimir, pero mientras éste sólo sirvió al ejército algunos años, Delmare hizo todas las guerras del Imperio.

Ambos comparten su falta de cultura y de sentido psicológico, su concepción estrecha de la autoridad marital. Ambos aman a su mujer sin saber cómo hacer que ella les ame. Adoptan una actitud de sumisión pasiva en apariencia que oculta una rebeldía muda.

En los dos hogares, el real y el de la ficción, hay un personaje que vive con el matrimonio, un amigo del marido y un pariente próximo de la mujer. En Nohant es Hippolyte Chatiron,



hermanastro de Aurore, que prefería a Casimir. En la novela, *Ralph* está vinculado sentimentalmente a Indiana y su gusto por la naturaleza no le acerca a Hippolyte sino a otros amigos, sobre todo a Jules Néraud, le Malgache, amigo de Aurore.

Sentimentalmente Aurore conoce a Aurélien de Sèze, joven magistrado de 25 años, del que se separa a finales de agosto de 1830, jurándose amor eterno.

Sorprendidos por Casimir, deciden dar a su amor un giro platónico: frecuente correspondencia y pocos encuentros. Pero en 1827 Aurore es amante de Ajasson de Grandsagre; en 1828, con el nacimiento de su hija Solange Dudevant, la relación con Aurélien se enfría, y termina rompiéndose en 1833 cuando éste se casa.

Aurore quedó profundamente marcada por esta pasión platónica. El mismo título de la novela hace alusión a ello: la hermana de Aurélien de Sèze, muerta en La Rochelle, se llamaba Indiana, nombre apropiado para una joven criolla educada a orillas del océano Indico con una vida triste y llena de desgracias.

*Raymon* es el hermanastro de Aurélien y contiene abundantes rasgos del mismo Aurélien, pero exagerados. Como a él, George Sand le reprocha el no haberle amado como ella quisiera; el haber pensado más en él que en ella.

Además de los personajes, los lugares también tienen su importancia en una novela; también para su creación, la escritora ha buscado en la realidad.

Por otro lado, los viajes de *Indiana* despiertan el sueño de evasión que Aurore tuvo desde la adolescencia, cuando leía *Paul et Virginie*. Hay en *Indiana* un deseo de repetir la situación de Paul y Virginie en Ralph e Indiana en este paisaje de los trópicos. Su amigo "Le Malgache", un modesto botanista, Jules Néraud, con sus escritos le informó de la tierra lejana a la que quería transportar a sus héroes. Gracias a sus datos y a la magia de su arte pudo ella crear un marco evocador y verídico de la isla Bourbon.

Los demás lugares en que se desarrolla la acción de la obra son bien próximos a la experiencia de George Sand. El pequeño castillo perdido en la Brie está probablemente inspirado en el castillo del Plessis en donde ella vivió en varias ocasiones. Muchas de las descripciones de la naturaleza, de las brumas de invierno, vienen del Berry, de estos alrededores de Nohant que a George Sand le gustaba tanto recorrer a pie o a caballo. Tampoco le era difícil evocar París y su vida mundana, que tan bien conocía.

Además de esta importante parte de transposición, han contribuido a la creación de la obra gran número de lecturas que Aurore había realizado ávidamente desde su adolescencia.

La joven novelista ha conseguido armonizar, como supo ver Béatrice Didier,

"un certain réalisme dans la description des lieux, des situations à une poésie chargée de symboles"<sup>15</sup>.

Fácilmente se encuentran en el texto los grandes ejes del *romanticismo*, su temática, sus aspiraciones, su misma dialéctica entre el yo y la Historia, entre la naturaleza y el alma, su poética de la pasión trágica.

En particular destaca la influencia de Rousseau tanto en la descripción de la naturaleza como en el análisis de los sentimientos o en el plan de la misma estructura novelesca. El modelo de la situación de trío de *La Nouvelle Héloïse* está presente: tres personajes: el marido (M. de Wolmar - M. Delmore); la mujer joven y sensible (Julie - Indiana) y otro hombre integrado en el hogar y que, al menos en un principio, debió ser un gran admirador de la mujer (Saint-Preux - Ralph; con connotaciones de otro personaje de *La Nouvelle Héloïse*, Milord Edouard; ambos (Ralph y Edouard) han vivido en Inglaterra un pasado desgraciado

que aún pesa sobre ellos y les ha llevado a la sensatez; Ralph es el mentor de Indiana, como Edouard es el de Saint-Preux).

Otra influencia muy destacada es la de Bernardin de Saint-Pierre, cuya obra *Paul et Virginie* inspira la infancia de Indiana; la misma Noun es una réplica más ingenua y primitiva de Virginie.

Asimismo, los *Etudes de la nature* de Bernardin le ayudan en sus descripciones sobre la naturaleza.

Más influencias: la de la generación literaria que precede inmediatamente a George Sand: *Corinne*, de Mme. de Staël, que inmortaliza el tipo de la mujer incomprendida, ahogada por la sociedad y por el matrimonio; Ralph es pariente de Oswald; reproduce el mismo tipo de inglés aparentemente linfático e insensible, que respeta a ultranza el orden establecido y poco inclinado a confidencias; Indiana es también en ciertos aspectos una réplica femenina del René de Chateaubriand; el tema de la mujer cuya vida queda frustrada por un matrimonio poco apropiado recuerda a Mme. Delmare de Oberman de Sénancour; las descripciones interiores del castillo de Brie son de Balzac; el personaje de Raymon tiene algo del cinismo de Julien Sorel y la ilusión de vivir un afecto apasionado que moviliza la personalidad de Indiana es el eje de Mme. de Rênal en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

En todo caso, el romanticismo de George Sand queda bien atenuado por las influencias realistas; sirva a título de ejemplo la sobriedad de la escena de la cabellera o la sutil obsesión de Noun, objeto de los remordimientos de Indiana y de Raymon.

Más allá de todas estas influencias, George Sand, en la "Préface" a la edición de *Indiana* de 1842, confiesa que, lejos de actuar como un "simple diseur" ("Préface" de 1832), en *Indiana*, como en otra serie de novelas de su juventud, hay una idea-base: "le rapport mal établi entre les sexes, par le fait de la société" y el novelista debe ser "le véritable avocat des êtres abstraits qui représentent nos passions et nos souffrances devant le tribunal de la force et le jury de l'opinion". Por eso define su novela *Indiana* como:

"Une histoire du coeur humain avec ses faiblesses, ses violences, ses droits, ses torts, ses biens et ses maux".

### III.4.2.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.

#### III.4.2.2.1. Los personajes antes del amor.

Los personajes de *Indiana* son "reales", tal como vimos al analizar las posibles fuentes que los inspiraron, pero contienen, a la vez, una dimensión simbólica. Así, los tres hombres representan:

- La ley (Delmare)
- La opinión (Raymon)
- La ilusión (Ralph).

Indiana es también un tipo, como la misma George Sand dice en su "Préface" a la edición de 1832:

"C'est la femme, l'être faible chargé de représenter les passions comprimées, ou, si vous l'aimez mieux, supprimées par les lois; c'est la volonté aux prises avec la nécessité; c'est l'amour heurtant son front aveugle à tous les obstacles de la civilisation" (pág. 40).

Indiana representa el malestar del alma romántica, "en proie au spleen qui suit l'exaltation de l'idéal"<sup>16</sup>.

Presentar la situación de cada personaje ante el amor para, luego, analizar su evolución profunda en función de este amor

implica necesariamente establecer sus relaciones con los otros personajes desde el principio de la novela. En efecto, su carácter es en ocasiones tan complejo que sólo puede ser comprendido a través de su comportamiento a lo largo de la narración (el caso más significativo es el de Ralph, cuya personalidad no se nos desvela hasta el último capítulo de la obra).

Abordamos, por consiguiente, el análisis de la dinámica del amor y desde él resaltaremos aquellos rasgos específicos que reflejan el carácter de los personajes.

### III.4.2.2.2. Dinámica del amor.

Seguir esta dinámica paso a paso es tarea ardua, teniendo en cuenta que existen varias direcciones posibles:

- Indiana <-> Delmare
- (Noun <-> Raymon)
- Indiana <-> Raymon
- Indiana <-> Ralph.

Parécenos acertado elegir como eje de toda la narración el desarrollo de la última relación amorosa: Indiana (+ Noun) <-> Ralph, ya que, de modo latente o manifiesto, centra la obra. El comportamiento de Ralph hacia Indiana actúa sutilmente como punto de referencia para juzgar las otras relaciones amorosas; es el trasfondo, misterioso al principio, más claro después, sobre el que se tejen los demás amores. Ese Ralph silencioso mantiene la intriga en el yo-lector durante todo el relato y va paso a paso despertando en él una creciente simpatía.

George Sand actúa, como ha visto Francine Mallet, creando:

"des personnages exceptionnellement riches, mais loin de nous les montrer, comme le premier, au départ même de leurs intentions, elle insiste sur leurs réalisations. A son image ses héros bouillonnent de passion extériorisée ou tout intérieure"<sup>17</sup>.



La dinámica del amor en *Indiana* tiene una peculiaridad bien curiosa: el comienzo de la narración no coincide con el nacimiento del amor, pues, aunque sea en el secreto, éste ya tiene una larga historia (amor de Ralph hacia Indiana), pero sí se despliega el amor en otra dirección: Indiana <-> Raymon. Las interferencias sucesivas de estas dos líneas van marcando la compleja evolución del amor en *Indiana*.

Para alcanzar una mayor claridad, optamos por el análisis cronológico del desarrollo del amor, aunque esto suponga a veces una alteración del orden presentado en la narración. Esta elección nos permitirá ir introduciendo en el momento más adecuado algunas precisiones sobre la personalidad de los distintos actantes.

Una apacible escena familiar nos introduce en la intimidad de tres personajes: el coronel Delamare, su joven esposa Indiana y un amigo inglés, M. Rodolphe Brown (Ralph). Diversas pinceladas bien precisas van desvelando la psicología de cada uno, a la vez que anuncian sutilmente las futuras relaciones entre ellos.

- *M. Delmare:*

"excellent maître devant qui tout tremblait" (pág. 49).

"Il n'avait qu'un moyen de se défendre: c'était imposer silence par des menaces" (pág. 133).

La violencia que manifiesta desde el primer momento con su perra Ophélie anuncia las violencias futuras de las que Indiana será víctima.

Su humor inestable le hace arrepentirse fácilmente de sus actos.

"Homme sans esprit, sans tact et sans éducation (...) il possédait une susceptibilité ombrageuse" (pág. 133).

"Toute sa conscience était la loi (...) L'opinion le gouvernait" (pág. 134).

- *Indiana* aparece desde el principio como una joven débil y triste:

"Toute fluette, toute pâle, toute triste" (pág. 50).

"Une créature toute petite, toute mignonne, toute déliée" (pág. 80),

víctima del spleen (pág. 58), enfrascada en sus ensoñaciones e indiferente a cuanto le rodea; sin embargo, una personalidad distinta se oculta en ella: ante la llegada del "homme ensanglanté" renace en ella un ánimo, una fuerza moral inusitados (pág. 64).

- *Ralph*, prototipo del inglés flemático y frío ("ton monotone et lourd", "gaucherie"... , pág. 58). Trasluce, sin embargo, hasta en su aspecto físico, ciertos rasgos que hacen sospechar a un observador perspicaz una personalidad más allá de lo aparente:

"(...) la netteté de ses sourcils bruns, la blancheur polie de son front, le calme de ses yeux limpides, la beauté de ses mains..." (pág. 51).

- Su inesperada alteración ante el desmayo de Indiana: "épouvanté" (pág. 60).
- La estrecha amistad con su prima Indiana (pág. 59):

"quelle reconnaissance sacrée nous enchaîne à lui (...) son adolescence a protégé mes premiers ans (...) le seul être qui m'aime et qui s'intéresse à ma vie" (pág. 156).

Aunque secreto, el amor que siente por Indiana le convierte en su ángel protector. Como una sombra se desliza tras cada acontecimiento de su vida; en sus manos está el desarrollo de la acción del relato:

"Il la surveille, il la garde, il suit tous ses mouvements, il la possède à toute heure!" (pág. 109).

Adelantamos algunos datos que aclaran su extraña personalidad:

"Son grand défaut est de voir souvent par les yeux d'autrui (...) Il était gauche, mélancolique, peu démonstratif; il aimait la solitude (...) son caractère devint sombre et rêveur (...) il fut attaqué du spleen (...)" (págs. 157-158).

"Ce n'était ni l'Eglise, ni la monarchie, ni la société, ni la réputation, ni les lois, qui lui dictaient ses sacrifices et son courage, c'était la conscience" (pág. 176).

En contraste con Raymon:

"Raymon était heureux et parfaitement traité, Ralph n'avait connu de la vie que ses maux et ses dégoûts; l'un trouvait tout fort bien, l'autre était mécontent de tout. Les hommes et les choses avaient maltraité Ralph et comblé Raymon" (pág. 167).

Bajo esta aparente indiferencia, tras este "masque immobile" de Sir Ralph, se oculta un amor profundo y puro hacia Indiana, un amor cuyas raíces están en la soledad de su infancia y en la incapacidad que siempre tuvo para manifestar sus sentimientos. Indiana es a la vez su hermana, su hija, su compañera, su alumna (pág. 316) y... su futura novia; enamorado de la adolescente que aparece en potencia en esa niña, encuentra un nuevo sentido para su vida. Unos años de distancia: su matrimonio de conveniencia, la muerte de su hijo, su viudez... y el matrimonio de Indiana convierten su sueño adolescente en utopía. Sólo encuentra una solución: transmutar su amor, ocultando sus verdaderos sentimientos de por vida; adoptar una actitud de indiferencia, incluso de frialdad, encarnar el "rôle" del "hermano-protector" ("Un ami

sincère et dévoué", pág. 58) para permanecer siempre junto a ella sin despertar los celos de un marido no amado.

Bajo esta forma de "amitié" (pág. 155) por todos aceptada comienza la prueba más dura para su amor: asiste al nacimiento y desarrollo del amor de Indiana hacia otro hombre (Raymon). En este punto decisivo comienza la novela.

Esta noche de otoño aparece misteriosamente impregnada de oscuros presentimientos. Algo se prepara; en palabras de Indiana:

"Je me sens émue comme à l'approche d'une grande phase de ma destinée" (pág. 60).

Sin saberlo, también ella está dispuesta:

"n'avait-elle jamais encore examiné un homme avec les yeux..." (pág. 51).

"Ce coeur silencieux et brisé appelait toujours à son insu un coeur jeune et généreux pour le ranimer" (pág. 89).

Los dos únicos seres que en el mundo le habían manifestado un afecto sincero, Noun -su hermana de leche- y Sir Ralph, "un Anglais passionné seulement pour la chasse du renard" (pág. 90), eran insuficientes ya para sus ansias de amor. Y en este momento irrumpe en su vida M. de la Ramière: "un homme ensanglanté" (pág. 63) - Raymon.

La simple presencia de este hombre malherido despierta en ella todo el valor dormido durante años; es capaz de enfrentarse a su marido, de afirmar abiertamente su postura.

Y las coincidencias del "azar" comienzan.

El "*bal de l'ambassadeur d'Espagne*" (pág. 80) en el que Indiana y Raymon se reencuentran actúa como BISAGRA en la acción naciente.

- En él: "une émotion singulière" nace; se siente "touché au coeur" (pág. 82).
- Ella: "tressaillit"... "rougit"... "timidité"...

Un beso en la mano (pág. 84) sirve de detonador de la pasión.

Raymon prepara su estrategia, como experimentado conquistador que es; va acercándose a los Delmare; aborda directamente a Indiana en casa de su tía Mme. de Carvajal (pág. 87); hace su *declaración de amor*:

"Tu es la femme que j'avais rêvée, la pureté que j'adorais (...) De tout temps, tu m'étais destinée, ton âme était fiancée à la mienne, Indiana!" (pág. 95).

Indiana es al fin plenamente feliz; pero una segunda línea de evolución del amor se cruza con la suya: Noun, la criolla que desde la infancia ha compartido sus mismos juegos, su vida entera, también está enamorada del mismo hombre.

La diferencia entre estas dos mujeres marca dos concepciones del amor:

"Noun, grande, forte, brillante de santé, vive, alerte, et pleine de sang créole ardent et passionné, effaçait de beaucoup, par sa beauté resplendissante, la beauté pâle et frêle de Madame Delmare" (pág. 60).

"[Raymon] avait aimé Noun avec les sens; il aimait madame Delmare de toute son âme" (pág. 99).

La trágica evolución de la relación amorosa Noun-Raymon marca para siempre la dinámica del amor Indiana-Raymon. La noche fatídica en que Raymon profana la habitación de Indiana como amante de Noun permanece imborrable. La sensualidad de la relación con Noun contrasta con "la candeur et la décence" de este "sanctuaire". El mismo Raymon resume lo que puede esperarse de un amor como el suyo:

"Résiste-moi maintenant, douce et confiante Indiana; car tu ne sais pas à quel homme vil et brutal tu veux livrer les trésors de ton innocence!" (pág. 105).

Algunos rasgos más de su carácter:

"C'était un homme à principes quand il raisonnait avec lui-même; mais de fougueuses passions l'entraînaient souvent hors de ses systèmes" (pág. 72).

"Un insatiable besoin d'événements et d'émotions dévorait sa vie" (pág. 127).

"Raymon avait une incroyable puissance sur tout ce qui l'entourait" (pág. 128).

En amor es como "un acteur bien pénétré de son rôle" (pág. 143).

"Le monde était l'élément, la vie de Raymon; il lui fallait ce bruit, ce mouvement, cette foule, pour respirer, pour ressaisir tout son esprit, toute son aisance, toute sa supériorité. Dans l'intimité, il savait se faire aimable; dans le monde il redevenait brillant" (pág. 207).

"(...) vous ne croyez à rien (...) tous vos principes, ce sont les intérêts de votre société que vous avez érigés en lois" (pág. 249).

Por eso su amor por Noun es una simple pasión pasajera; algunas expresiones nos muestran el tipo de relación que estableció con la pobre muchacha: "il ne l'aimait plus" - "accablé de honte" - "une sorte d'aversion [hacia Noun]" - "ce lien malheureux" - "ce petit scandale" - "bonheur éphémère" - "enivrement" - "amoureux et rien de plus" (caps. IV y VII).



La muerte de Noun provoca una tremenda crisis en la evolución de la relación amorosa Indiana - Raymon. Una vez más, Ralph actúa como una sombra protectora sobre la salud de Indiana (pág. 116), que comienza a comprender qué clase de hombre es Raymon.

"à présent la bassesse de ses sentiments m'est dévoilée, et je serai en garde contre cette passion orageuse et funeste qui fermentait dans mon sein" (págs. 118-119).

Esta primera etapa en la que Indiana descubre al fin el amor termina bajo el signo del *desengaño*.

Una *segunda etapa* comienza dos meses después. Otra escena familiar, como sucedió al comenzar la obra, marca esta fase (pág. 120).

Esta vez es primavera; cada personaje ocupa su puesto: Indiana, *ausente*, borda; M. Delmare se entretiene *cruelmente* en matar golondrinas al vuelo y Ralph, *observador* impasible, contempla la escena.

El detonador de la acción es de nuevo *Raymon*: M. Delmare anuncia a Indiana que está *invitado a cenar* (pág. 121). La pasión dormida en ella despierta: "le sang lui monta au visage" (pág. 121), "en tremblant", "pâlit" (pág. 122); ella cree odiarle

porque su recuerdo va unido a la pérdida de Noun, porque parece llegar siempre para "porter le désespoir et la mort" (pág. 125), porque su primer amor había sido ultrajado.

Entretanto, Raymon calcula su estrategia para reconquistar la estima de Indiana: vence su oposición a verle haciéndose acompañar por su madre, mujer venerable que sabe ganarse desde la primera entrevista el afecto de la joven: "Indiana éprouvait le besoin de s'attacher à quelqu'un" (pág. 141).

Así como el baile del embajador de España sirvió como bisagra hacia el amor naciente, de igual modo la estancia de tres días en *Bellerive* (casa de recreo de Ralph entre Cercy y Lagny) actúa como BISAGRA que marca el paso a otra fase de la relación amorosa Indiana - Raymon.

Raymon pone en marcha su estrategia de conquistador:

"le reste de la journée près de finir pour émouvoir, le lendemain pour persuader, le surlendemain pour être heureux" (pág. 143).

Paso a paso, consigue los efectos esperados:

"Elle le contemplait avec attendrissement, elle retrouvait sa confiance en lui. Elle prenait les remords du coupable pour le repentir de l'amour" (pág. 146).

Indiana expone su concepción del amor, sus exigencias, a un Raymon dispuesto a prometer, "entraîné par le charme irrésistible de cette femme si frêle et si passionnée" (pág. 149):

"Il faut m'aimer sans partage, sans retour, sans réserve; il faut être prêt à me sacrifier tout, fortune, réputation, devoir, affaires, principes, famille" (pág. 148).

Pero Ralph sigue observando. Sus primeras sospechas sobre M. de Ramière (pág. 125) le hacen encontrar el modo de aparecer siempre en el momento oportuno, justo para recordar a Raymon que Indiana no está sola, aunque ella no se percate aún de ello. Los celos nacen en Raymon ante el comportamiento de este hombre cuyo retrato preside la intimidad de la habitación de Indiana (pág. 109), en quien el marido confía plenamente permitiéndole estar a solas con ella (pág. 136), capaz de interrumpir las conversaciones más íntimas manifestándose familiar con Indiana (págs. 149, 161), imaginando situaciones humillantes para el propio Raymon (episodio del caballo regalado a Indiana, cap. XIII, 2ª parte...).

La imperturbabilidad de Ralph es analizada por Raymon, que acierta a descubrir en él sentimientos cuidadosamente ocultos a todos (pág. 151), y una rivalidad sutil crece entre ellos:

"[Raymon] un sentiment d'aversion et presque de jalousie s'éleva alors dans son âme" (pág. 152).

Mientras tanto, el amor recobrado hace renacer a Indiana:

"Ses joues avaient retrouvé une légère teinte purpurine, ses yeux brillaient d'un éclat longtemps perdu. Elle était déjà revenue jolie" (pág. 153).

Hasta el punto que Raymon se asusta ante la capacidad insospechada de amor que en ella se trasluce:

"Raymon se sentit épouvanté de tout ce qu'un esprit si intrépide promettait de hardiesse et de ténacité en amour" (pág. 162).

De pronto, un accidente modifica el curso de esta relación de amor-pasión: *la caída del caballo del coronel Delmare* actúa como BISAGRA que abre a una etapa de amor apacible, mientras dura su convalecencia.

Durante unas semanas Raymon es incluido en el círculo familiar constituido hasta ahora por Indiana - Delmare - Ralph. Algunos cambios se aprecian en las relaciones de los personajes:

- Aparece clara la oposición ideológica, psicológica y ética entre Ralph y Raymon:

"Ils différaient essentiellement d'avis sur tout; aucune sympathie ne leur était commune; et, si tous deux aimaient madame Delmare, c'était d'une manière si différente, que ce sentiment les divisait au lieu de les rapprocher" (pág. 165).

- Raymon introduce la discordia en la relación Ralph - Delmare, y consigue ganarse la confianza del marido de Indiana (pág. 170).

- Indiana vive al fin feliz (cap. XV) gracias al "amour [qui] était dans son coeur une passion neuve et généreuse" (pág. 173).
- Ralph es el único ser desgraciado en este ambiente, siempre incomprendido, juzgado como egoísta (pág. 176). Su amor a Indiana ha quedado bien claro ante Raymon tras su intento de suicidio al creerla muerta (pág. 163), pero Indiana lo ignora.

Un acontecimiento inesperado actúa nuevamente de **BISAGRA**: *los negocios del coronel Delmare no van bien*. Debe viajar inmediatamente a Anvers. Esta nueva situación modifica la relación amorosa Indiana - Raymon.

Tras seis meses de "calme amitié" (pág. 178), Raymon tiene al fin ocasión de verla a solas, si consigue desviar la atención de Ralph. Pide a Indiana una entrevista en su habitación "para ser absuelto" de sus faltas pasadas (pág. 181). Sus verdaderos móviles permanecen, por supuesto, bien ocultos:

"L'important, d'ailleurs, c'était de passer une nuit dans sa chambre, afin de ne pas être un sot à ses propres yeux, afin de rendre inutile la prudence de Ralph (...) C'était une satisfaction personnelle dont il avait besoin" (pág. 181).

Una vez más, Ralph debe actuar como obstáculo para este amor. Desesperado, recurre a lo único que cree poder detener a Indiana, sabiendo que tras su intervención el abismo entre ellos se abrirá irremediablemente. En una de las escenas más tensas de la obra, Ralph recuerda a Indiana aquella terrible noche de la muerte de

Noun y deja que ella descubra la verdadera causa de esta muerte, la verdadera relación que existía entre Noun y Raymon.

De pronto, todo el universo de felicidad de Indiana se derrumba; maldice a Ralph, llega a sentir odio por él (pág. 189); le ve como un verdugo que acaba de "enfoncez le couteau et d'entamer une affreuse blessure" (pág. 184). Entretanto, Ralph, "étourdi et brisé", "désespéré", "dans une sorte d'égarement" (pág. 184), sigue vigilando la virtud de Indiana desde los alrededores de su casa.

La escena de la cabellera (págs. 191 y ss.), en la que Indiana busca la confesión completa de Raymon sobre su relación con Noun, acaba para siempre con el amor que aún quedaba en él: "ne l'aimait plus" (pág. 193). Dividido entre el deseo y la rabia, a duras penas puede respetar a esta Indiana cruel que se refugia bajo la protección del retrato de Ralph (pág. 194).

Nuevamente la intervención de Ralph salva la tensión del momento; el mensaje que les envía -"Votre mari est ici"- Ralph aparece como otra **BISAGRA** en la dinámica del amor. Es la fase de la decadencia del amor.

En París, Indiana y Raymon se sienten por momentos más distantes. Raymon tan sólo piensa en poseerla:

"ne fût-ce qu'un jour, et qu'ensuite il l'abandonnerait pour avoir le plaisir de la voir à ses pieds" (pág. 200).

La relación Indiana - Delmare se impregna de mayor indiferencia, mientras se acerca el momento de salir de Francia rumbo a la isla Bourbon, en donde este hombre aviejado y arruinado va a intentar rehacer su fortuna:

"En vérité, je ne sais lequel était plus malheureux d'elle ou de lui. Elle était cruelle par vertu, comme il était bon par faiblesse; elle avait de trop la patience qu'il n'avait pas assez; elle avait les défauts de ses qualités, et lui les qualités de ses défauts" (pág. 210).

Y en cuanto a Ralph, Indiana le siente ajeno a sus preocupaciones:

"Ralph n'a pas besoin de mon coeur (...) Je suis sa servante, il ne m'en demande pas davantage" (pág. 213).

En esta situación desesperada, Indiana decide enfrentarse a su marido y permanecer en Francia. Acude a casa de Raymon en busca de protección, pero para él el amor había llegado ya "au dernier degré du dégoût, à l'ennui" (pág. 215).

El qué dirán, la atracción sensual, el egoísmo se apoderan de él paulatinamente ante esta mujer desesperada. Indiana comprende al fin y, abandonada, se deja llevar por la idea del suicidio.

Un nuevo "azar" la salva: Ralph, siempre vigilante, acude en su ayuda justo cuando ya se precipitaba al río (págs. 227 y ss.).

Los acontecimientos se suceden rápidamente: enfrentamiento entre los esposos; entrevista de Ralph con Mme. de Ramière (pág. 236); viaje hacia la isla Bourbon (pág. 244).

Al alejarse la figura de Raymon, *la personalidad de Ralph cobra fuerza*. Sus sentimientos comienzan a aflorar; primero con la madre de su contrario, que acierta desde el primer momento a comprender la verdadera causa de su profunda alteración (pág. 236); luego con sus antiguos amigos los Delmare, tras el distanciamiento que la presencia de Raymon creó entre ellos; y, especialmente, con Indiana, que valora al fin la fidelidad de su amistad:

"Ils se jetèrent en pleurant dans les bras l'un de l'autre, et Ralph faillit s'évanouir; car, dans ce corps robuste, dans ce tempérament calme et réservé, fermentaient des émotions puissantes" (pág. 243).

La vida transcurre tranquila en la isla Bourbon, pero las pasiones continúan incomunicadas en cada alma. Ralph ha vuelto a ocultar tras su aparente frialdad y egoísmo sus "amères et longues rêveries"; M. Delmare sigue tratando violentamente a su mujer (pág. 270) e Indiana alimenta su pasión por la huida.



Una *carta de Raymon* altera este orden inestable (pág. 274), nueva **BISAGRA**. Indiana vuelve a resucitar su amor y heroicamente se embarca en secreto hacia Francia para responder a la llamada que en un momento de soledad Raymon le hace. Tras peripecias bien novelescas, Indiana llega ante un Raymon recién casado y cínico; nueva humillación por parte de su mujer; el horror del abandono. Indiana se deja morir lentamente en la habitación de un albergue. Nuevo "azar"; Ralph reaparece (pág. 301):

"Tu es mon bon ange".

Todo está consumado. La única solución es el suicidio común (pág. 305). Pero antes, la travesía hacia la isla Bourbon descubre a Indiana el verdadero carácter de Ralph, y

"à force de comparer ces deux hommes [Ralph - Raymon], tout vestige de son amour aveugle et fatal s'éteignit dans son âme" (pág. 309).

Llega el día previsto para su muerte en el barranco de Bernica (pág. 310). Una última confesión en esta hora de la verdad descubre un Ralph insospechado. Su amor hacia Indiana aparece en toda su pureza; ambos sienten en la intimidad de estos momentos definitivos cómo sus pensamientos, sus almas se purifican, "une ardente sympathie religieuse l'initiait aux mêmes émotions" (pág. 314).

Por primera vez en su vida, Ralph llora como un niño. Indiana siente su alma inundada por una "soudaine et inévitable lumière" (pág. 329). Ambos se sienten fundidos en un amor que va más allá de la muerte: "ton amant pour l'éternité":

"Sois mon époux dans le ciel et sur la terre, lui dit-elle, et que ce baiser me fiance à toi pour l'éternité!" (pág. 330).

Un apéndice final nos presenta a un Ralph y una Indiana salvados misteriosamente de la muerte que ellos quisieron darse y felices, al fin, entre la naturaleza, como dos seres puros separados de las intrigas del mundo, ocupados tan sólo en ayudar a sus vecinos y en compartir eternamente "les affections profondes et vraies" (pág. 341).

Ruptura quizá demasiado novelesca, pero que desemboca en pleno mito: el triunfo de la virtud y su fusión con la naturaleza; la vuelta a la felicidad primera.

La dinámica del amor en *Indiana* es, como vamos viendo, bastante compleja, ya que, en lugar de seguir una línea única, tiene varias direcciones que se entrecruzan por momentos desapareciendo y reapareciendo a lo largo de la narración. De ahí la enorme dificultad que hemos encontrado para resumir en un gráfico la

evolución del amor. Finalmente, tras barajar sucesivas hipótesis, hemos creído que la más coherente en relación con el conjunto del texto es la siguiente:

La *relación Ralph - Indiana* es el centro de la obra, pues mucho antes de que ésta comience ya existía entre ellos una relación íntima (amorosa por parte de Ralph). Aunque secreto, este amor va creciendo ante los distintos avatares por los que pasa Indiana en sus relaciones con otros personajes (Raymon, Delmare) y, al final del libro, todo sale a la luz: los sentimientos de Ralph son conocidos por Indiana y además correspondidos. La relación sigue una progresión lineal ascendente hasta el triunfo del *amor-virtud* sobre el *amor-pasión* (Raymon), dejando claramente abierto el camino hacia el *amor-sagrado*.

Entretanto, durante el transcurso de la narración, otras tres historias amorosas parecen ocupar el primer lugar. La relación de *Delmare - Indiana*, siempre conflictiva: *amor por deber*, entre el respeto, el temor y la rebeldía. Las dos relaciones de Raymon; con Noun, prototipo de amor meramente sensual; con *Indiana*, reflejo del *amor-pasión*, intermitente en Raymon, según las atracciones oscilantes de los sentidos, pasión estable en Indiana, cuya concepción del amor va más allá del simple goce sensual.

### III.4.2.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.

A pesar de las diferencias sociales y psicológicas que les separan, los cuatro personajes principales son a la vez *obstáculos* y *mediadores* unos de otros. Sus relaciones no son lineales sino triangulares y de ellos depende la evolución de cada uno:



Según Nadine Dornoy-Savage<sup>18</sup>, desde el principio de la novela hay una relación ambigua entre Ralph y Delmare. Ralph experimenta hacia este primer rival una extraña atracción y, por la promesa que le hace de no amar nunca a Indiana de modo distinto a una hermana, crea él mismo el obstáculo insuperable que le separa de ella.

La misma ambigüedad se repite cuando Raymon aparece en escena. En este segundo triángulo, la sorda oposición Ralph - Raymon hace de los dos hombres a la vez el medidor y el obstáculo. Pero, contentándose con el papel de hermano, Ralph se reserva un lugar privilegiado en la vida de Indiana.

Este hombre extraño -Ralph- que forma con la pareja casada un extraño "ménage à trois" en el que él es ante todo un "voyeur masochiste", un ángel protector, tiene un sutil mimetismo con el marido. Mimetismo más aparente aún entre Ralph y Raymon: cuanto más agresivo es uno más desaparece el otro en apariencia. Sus papeles son complementarios.

En cuanto a Delmare, el obstáculo inevitable es la indiferencia total de Indiana, que desempeña alternativamente ante su marido el papel de mediador y de obstáculo.

Ralph y Delmare están unidos tácitamente por un sentimiento común: la *frustración*. Los dos, junto con Raymon, se preocupan demasiado por la opinión pública que les dicta su conducta, que no podrá nunca ser la expresión verdadera de sus sentimientos. Ralph y Delmare se dedican a disimular un sentimiento sincero. Raymon, por el contrario, fingirá una profundidad de pasión que él no experimenta realmente.

Indiana es la única que no se preocupa en absoluto de la opinión pública, pero su punto de referencia también es falso ("les romans à l'usage"). Tanto ella como Noun tienen una inmensa necesidad de amor, pero el objeto de esta pasión es una ilusión. Así, en el triángulo Noun/Indiana/Raymon, Indiana y Noun son mediadoras una de otra. En realidad, más que de dos personajes se trata de un *personaje doble*: Noun es la hermana de Indiana;

se parecen físicamente, tienen el mismo origen, pero su situación social es diferente, al igual que su actitud psicológica; Noun es más resignada, más pasiva ante el fracaso de su amor. Aunque en algún momento pueda aparecer una rivalidad entre ambas, predominan los momentos de complicidad y de afecto apasionado.

Esta duplicación del personaje permite a G. Sand enriquecer la psicología del actante femenino, así como la acción de la obra.

Desde esta situación, tan sólo Indiana evoluciona realmente, es decir, se transforma por el amor. Raymon es al final de la novela el mismo del principio, al menos en relación con Indiana; centrado en sí mismo, no acierta a ver la entrega total que Indiana hace al amor-pasión que por él siente. Delmare no consigue comprender y tratar adecuadamente a Indiana; su distancia se agranda a lo largo de la narración. En Ralph no parece apropiado hablar de transformación, aunque es claro el cambio en su comportamiento; se trata en realidad de una manifestación libre de cuanto en él permanecía reprimido. En virtud de la confianza que Indiana le muestra y, sobre todo, al no esperar ya nada de la vida, olvida representar el papel que durante toda su vida hizo al lado de Indiana y por fin es sincero. La fuerza de su amor-virtud es el empuje definitivo para una Indiana que ha conocido la frustración en el amor por deber (Delmare) y en el amor-pasión (Raymon). La personalidad de

Indiana se ha fortalecido a través de los diferentes avatares de la narración; su concepción del amor también ha madurado. Los espejismos han desaparecido en ella y sabe, al fin, valorar el verdadero amor, encarnado en Ralph.

#### III.4.2.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Una novela, evidentemente, no está sólo hecha de personajes; el espacio y el tiempo tienen también su importancia; en el caso de *Indiana* la relación entre ellos es tan estrecha que nos conduce a un nivel simbólico imprescindible para comprender la obra<sup>19</sup>.

El texto está construido sobre una doble antítesis. Por un lado aparece un contexto histórico-político bien delimitado; por otro, la acción y los personajes se sitúan en ocasiones fuera del tiempo. De igual modo, las referencias espaciales son unas veces bien precisas, incluso reproducen lugares reales bien conocidos por George Sand; otras veces, nos hallamos en lugares irreales y hasta míticos.

Esta construcción de la obra nos sitúa en plena corriente romántica, pero sin dejarnos sólo en un drama puramente psicológico sumergido en la vaguedad que caracteriza a tantas novelas femeninas de la época romántica.

La ubicación temporal en *Indiana* aparece marcada por varios elementos:

1. Cada uno de los tres actantes masculinos representa a un partido político de la Francia de la Restauración: Ralph



representa la república ideal, la del *Contrat social*, no la del Terror; Raymon es partidario de la monarquía hereditaria, pero con cierta flexibilidad: no es de esos fanáticos que desearían vivir como si 1789 no hubiera existido. Defiende la Charte de Louis XVIII, susceptible de diversas interpretaciones, y está aterrado por la vuelta al poder de Polignac que marca un retroceso hacia el absolutismo. En cuanto a Delmare, representa la fidelidad al Emperador (pág. 169) y añora los días de Napoleón.

2. Al final de la novela, contemplamos la revolución de 1830 desde el punto de vista de Indiana. G. Sand no se manifiesta casi sobre una revolución que no le satisface y que termina con el fracaso (pág. 290).
3. La situación económica de Francia está representada en el libro por los avatares de los negocios de Delmare. En la era industrial recién comenzada surgen ruinas brutales.
4. Las distintas escalas sociales van surgiendo a lo largo del relato. El salón de Mme. de Carvajal, tía de Indiana, en el que, gracias a acertadas especulaciones de la Bolsa, reina el mayor lujo. La nobleza totalmente arruinada representada en Laure de Lagny -esposa de Raymon. La clase proletaria que Indiana experimenta en sí misma cuando llega a Burdeos sola y

sin nada y debe ir al hospital, padecer hambre, pedir limosna (pág. 292).

Contrastando estos datos tan precisos, la parte de la novela que transcurre en la isla de la Réunion parece totalmente atemporal:

"Indiana vivait, d'ailleurs, presque toujours seule. Son habitation était située dans les montagnes, au-dessus de la ville, et, chaque matin, M. Delmare, qui avait un entrepôt de marchandises sur le port, allait pour tout le jour s'occuper de son commerce avec l'Inde et la France (...) [Sir Ralph] s'occupait à l'étude de l'histoire naturelle ou surveillait les travaux de la plantation" (pág. 252).

La realidad económica y social está completamente olvidada tras las consideraciones geográficas y atmosféricas. Y para contribuir aún más a la irrealidad que se respira en esta parte de la novela, G. Sand ha imaginado la "isla en la isla": el oasis que constituye el valle feliz en donde Ralph e Indiana pasarán el resto de sus vidas.

La isla es una especie de paraíso lejano, continuamente recordado mientras la acción transcurre en Francia (págs. 58 y ss.). En principio representa la imagen mítica de la infancia, luego la vuelta a la felicidad primitiva (enturbiada aún por la presencia de Delmare), finalmente, tras la tentación de suicidio común, la felicidad completa.

La relación amorosa con cada personaje aparece vinculada a un espacio concreto. Raymon es París, ámbito de la opinión, de la acción, de lo efímero; Ralph es la isla de La Réunion, el ámbito de la ilusión, de la vida reflexiva y contemplativa, de la eterna felicidad más allá de todo tiempo. Y entre ambos, Lagny y Cercy, lugares intermedios en los que el amor de Indiana se debate entre la pasión y la virtud.

B. Didier interpreta la recreación del espacio mítico de La Réunion por G. Sand como un intento de huida de "la logique d'un livre"; también la realidad le molesta, acostumbrada como estaba a escribir novelas puramente imaginarias como *Corambé*:

"Je ne pus me défendre de faire un peu voyager Indiana et Ralph d'un bout du monde à l'autre, et de commettre peut-être quelques erreurs de géographie sur leur oasis finale. Je n'y tenais guère: j'étais si mal à l'aise dans la réalité que j'abordais"<sup>20</sup>.

Observamos en la novela la presencia de imágenes obsesivas referidas a los distintos momentos en que los actantes, especialmente Indiana, se encuentran con respecto al amor.

El agua desempeña un importante papel en la obra; aparece en los puntos de mayor tensión narrativa bajo dos formas: como un elemento negativo en el tema del ahogamiento (el cadáver de Noun en el agua al final de la primera parte de la novela; Indiana piensa varias veces en ahogarse (pág. 213) si Raymon la abandona;

incluso está a punto de arrojarse al Sena si Ralph no interviene; Indiana decide junto con Ralph suicidarse tirándose a la Cascada de la Isla Bourbon). El agua como elemento positivo, como bautismal, cuando, al final del libro, Ralph e Indiana se salvan y deciden emprender una vida nueva.

El elemento tierra impregna todos los pasajes de la isla Bourbon; la pureza de la naturaleza es una invitación continua a la vuelta a las raíces, a la ingenuidad de los primeros años en los que la espontaneidad y la nobleza acompañaban a todo sentimiento:

"Cette île conique est fendue vers sa base sur tout son pourtour, et recèle dans ses embrasures des gorges profondes où les rivières roulent leurs eaux pures et bouillonnantes; une de ces gorges s'appelle Bernica. C'est un lieu pittoresque, une sorte de vallée étroite et profonde, cachée entre deux murailles de rochers perpendiculaires, dont la surface est parsemée de bouquets d'arbustes saxatiles et de touffes de fougère.

Un ruisseau coule dans la cannelure formée par la rencontre des deux pans. Au point où leur écartement cesse, il se précipite dans des profondeurs effrayantes, et forme, au lieu de sa chute, un petit bassin entouré de roseaux et couvert d'une fumée humide" (págs. 255-256).

En este lugar Ralph se refugia del calor y de la sociedad "quand son coeur était agité de ces secrètes angoisses si longtemps couvées" (pág. 256). Aquí tendrá lugar el cambio total de su vida porque ahí Indiana conocerá al fin los verdaderos

sentimientos ocultos en su alma. Este lugar es como un santuario natural jamás profanado. Contrasta con el papel que desempeña en la obra la *habitación de Indiana* en Lagny. Esta habitación es también "un sanctuaire" cuya "candeur et décence" es profanada por Raymon y Noun:

"Quelle sécurité trouveras-tu désormais derrière ces rideaux dont je n'ai pas craint de profaner le mystère? Quels songes impurs, quelles pensées âcres et dévorantes ne viendront pas s'attacher à ton cerveau pour le dessécher? Quels fantômes de vice et d'insolence ne viendront pas ramper sur le lin virginal de ta couche? Et ton sommeil, pur comme celui d'un enfant, quelle divinité chaste voudra le protéger maintenant..." (pág. 106).

Por segunda vez esta habitación se convierte en el lugar apartado que permite a Raymon ver a Indiana a solas:

"dans votre chambre, m'agenouiller à cette place où je vous ai vue si irritée contre moi (...) Je voudrais me prosterner là, y passer une heure de recueillement et de bonheur" (pág. 180).

Pero esta vez la intención de Raymon no es pura y de nuevo tras la entrevista en la habitación la relación entre ellos empeora.

Una tercera vez implica la profanación definitiva. Indiana acude a la llamada de Raymon sufriendo mil penurias, cree reencontrar su amor y en esta habitación es profundamente humillada ante la mujer de Raymon recién casado (págs. 295-298).

En la relación con Raymon todo espacio sagrado termina siendo violado; con Ralph la pureza del lugar-santuario permanece siempre intacta.

La habitación de Indiana en Lagny y Bernica son dos símbolos espaciales de las dos formas de amor que se enfrentan durante toda la obra: la pasión y la virtud.

George Sand da muestras de un arte de la descripción muy avanzado. Los cambios de lugar evitan la monotonía del relato; tras cada viaje se observa una evolución, una transformación en la psicología de los personajes. La descripción nunca es gratuita; es siempre un medio de evocar un estado interior, de modo que las variaciones psicológicas de los personajes son casi variaciones meteorológicas de sus almas. G. Sand sabe armonizar la influencia de Bernardin o de Senancour para las evocaciones de la naturaleza con la de Balzac para los interiores. Así, las brumas de la Brie, las miserias de los hoteles de París, la tranquilidad del valle final son evocados en el momento psicológico adecuado. Como ejemplo citemos la evocación de la primera velada en el "petit castel de la Brie". La novelista consigue describir el salón a la vez que presenta a los personajes sin detener por ello el relato. No pasa casi nada y sin embargo hay un ambiente pesado como si todo el pasado de los personajes estuviera ahí condensado. Numerosos símbolos anuncian el desarrollo futuro de la novela (ej., la perra Ophélie).

**III.4.3. DOMINIQUE**  
(Eugène Fromentin, 1862)

Texto utilizado:

Eugène Fromentin, *Dominique*. París, Gallimard, col. Folio, 1974.

### III.4.3.1. ESTUDIO GENETICO DE LA OBRA.

*Dominique* aparece por primera vez en la *Revue des Deux Mondes* durante la primavera de 1862, sin gran influencia desde el punto de vista literario. Su autor, Eugène de Fromentin, pasa de los cuarenta cuando revela al público su libro, *meditado durante cerca de veinte años*.

Eugène de Fromentin fue un hombre de varias facetas: pintor, crítico de arte, escritor de relaciones de viajes y autor de *una sola novela*.

Algunas indicaciones biográficas nos ayudarán a comprender mejor esta larga gestación en la que narración y vida se entrelazan hasta llegar en muchos casos a confundirse. En efecto, Fromentin realiza al escribir su novela el deseo que *Dominique* formulaba al final de su breve estancia en *Les Trembles* con *Madeleine*:

"Mettre en ordre pour l'avenir toutes les émotions si confusément amassées dans [sa] mémoire"<sup>21</sup>.

El 24 de octubre de 1820 nace en La Rochelle Eugène Samuel Auguste Fromentin en el seno de una familia convertida del protestantismo al catolicismo en el siglo XVII. De sus antepasados conservará, según E. Henriot<sup>22</sup>: "de profondes habitudes



morales et un extrême sentiment de la vie intérieure, une sorte de jansénisme spirituel".

Sus padres desaprobaron durante mucho tiempo sus dos grandes pasiones. El padre -médico y pintor aficionado-, tímido e introvertido, desanimaba la vocación artística y el modernismo pictórico de su hijo. Su madre, devota y timorata, se oponía a la pasión amorosa de Eugène por Jenny Chessé, amiga de su infancia y tres años mayor que él.

Tres aspectos destacan en la vida de Fromentin: sus estudios, su vocación artística y su pasión amorosa.

Sus brillantes estudios humanistas en el colegio de La Rochelle le ponen en contacto con la literatura intimista de Rousseau, Sénancour, Musset y Sainte-Beuve. Luego, en París, estudia Derecho y entra en contacto con el pensamiento político contemporáneo, el saint-simonismo y el liberalismo católico.

Durante sus tres viajes a Argelia se revela claramente su vocación de pintor. Vocación artística que contiene en él una doble faceta: es poeta y pintor.

Su amor imposible de adolescencia y juventud por Jenny Chessé, que se casa en 1834 y que muere en 1844 tras una operación quirúrgica, produce en Eugène la profunda crisis que le hace

concebir su novela *Dominique*, que comenzará quince años más tarde, en el transcurso de los cuales pinta, viaja, se casa y publica sus dos libros sobre Africa del Norte.

En Fromentin hubo siempre una tendencia a la contemplación que se expresa en su doble vocación de escritor y pintor; su objetivo fue siempre seguir las pistas de la belleza por dondequiera que ésta se manifieste en la tierra. Además tiene el gusto por la introspección, por la vuelta al pasado; es uno de los seres que busca realizarse en la escritura para encontrar allí su salvación.

¿Ante qué tipo de libro estamos al leer *Dominique*? Todo parece ambiguo. ¿Es una novela? ¿Es una confidencia? ¿Es una "moralité"? Es una *novela*, en el sentido que este término tenía en la época: historia inventada, si es posible de amor, con personajes y sentimientos susceptibles de interesar al lector.

En todo caso, *Dominique* se propone demostrar el fracaso de lo novelesco, es decir, oponer a la visión novelesca del mundo, que *Dominique* ha podido tener un momento, otra más prosaica, más positiva, la de "les bonheurs possibles".

Según el mismo Fromentin en su dedicatoria de noviembre de 1862 a George Sand, *Dominique* es:

- "une oeuvre d'essai".
- "le récit très simple et trop peu romanesque" (pág. 33).

En septiembre de 1859 empiezan los primeros tanteos de *Dominique*: "Je ne sais pas moi-même où j'irai de la sorte", escribe él mismo en septiembre u octubre<sup>23</sup>. La composición duró dos años, con múltiples interrupciones y vueltas a empezar; debido al apremio de Buloz, director de *La Revue des Deux Mondes*, en dos meses, de diciembre de 1861 a febrero de 1862, lo reescribe por completo.

La intención de la obra, según el mismo Fromentin confiesa, es triple:

1. "Prouver que le repos est un des rares bonheurs possibles; et puis encore
2. que tout irait mieux, les hommes et les oeuvres, si l'on avait la chance de se bien connaître et l'esprit de se borner.
3. M'émouvoir encore avec des souvenirs, retrouver ma jeunesse à mesure que je m'en éloigne".

Fromentin cuenta, poetizándolo por el recuerdo, la novela de amor de su adolescencia.

Hay desfases entre la exactitud histórica y la verdad novelesca. La heroína, *Madeleine*, es en la realidad Jenny Caroline

Léocadie Chessé, esposa de Emile Béraud, muerta en 1844 a los 28 años, cuyos restos reposan en el cementerio de Saint-Maurice, en el Faubourg de La Rochelle, muy cerca de la casa en la que se retiró Fromentin.

*Olivier d'Orsel* es Léon Mouliade, conocido por Fromentin en el Lycée de La Rochelle. Con fortuna, elegante y despreocupado. Termina sus días en sus tierras de la Bretagne, aquejado de gota y dedicado a la caza.

*Augustin* resume dos figuras: Léopold Délayart -antiguo profesor de Fromentin en el Lycée de La Rochelle- y Paul Bataillard, uno de sus compañeros, poeta, periodista y aficionado a la política. Otras hipótesis lo relacionan con Emile Beltrémieux, amigo íntimo de Fromentin.

En cuanto a los lugares, Les Trembles es el dominio de Vaugoin, cerca de Saint-Maurice, en donde vivía una familia amiga de Fromentin, los Seignette. Saint Maurice es Villeneuve en la realidad. La triste vivienda de Ormesson es la casa familiar de Fromentin en La Rochelle. La "ville aux clochers" es Saintes. El Château de Nièvres es imaginario.

Algunos elementos siguen el orden cronológico, mientras que otros lo alteran.

Probablemente sean las razones que llevaron a Fromentin a escribir este tipo de libro las que nos aclaren algo más sobre su naturaleza.

Fromentin pertenece a una generación en la que, por las circunstancias, se ha desarrollado el sentido crítico. Cuando Fromentin escribe entre 1840 y 1844, el romanticismo decaía; los jóvenes se sentían impotentes ante la realidad que se les impone. *Dominique* es la historia de uno de ellos, encauzado sin remedio hacia la mediocridad.

Fromentin está acostumbrado desde su infancia al análisis. El género autobiográfico debió de tentarle para ver si su alma de 40 años era la misma que la de los 20 años. Quiso hacer un libro interesante por el análisis de los sentimientos y de los caracteres, no por la intriga.

**III.4.3.2. ANÁLISIS DE LA ANECDÓTICA DEL TEXTO A TRAVÉS DEL AMOR.**

El análisis de la génesis de *Dominique* nos la presenta como una novela que no es ni completamente ficticia ni completamente autobiográfica, sino que, fundada en el recuerdo, es una autobiografía pronunciada por una persona, un poco deformada por la óptica de la memoria. Su lectura da la impresión de un mosaico, ya que la narración está constituida por una serie de escenas, a veces convencionales, más yuxtapuestas que unidas entre ellas (escena del paseo por el mar, escena de la cabalgada, etc.). La unidad de estos pequeños cuadros a modo de esbozos viene dada por la presencia real o misteriosa del actante femenino Madeleine, en torno a cuyo amor surge este libro.

De este modo, si *Dominique* es el poema del recuerdo, es también la novela de la ausencia. Madeleine está físicamente poco presente en la novela, pero, salvo en las patéticas escenas finales, figura en todas las páginas del relato como una sombra que llena el corazón y el pensamiento de Dominique.

La trama visible de la obra es muy sencilla. Se cuenta una historia conmovedora de amor entre un joven (Dominique), primero colegial, luego estudiante, y una muchacha (Madeleine) un poco mayor que él. Dominique toma conciencia de su amor justo cuando Madeleine va a casarse. Dominique lucha contra su amor, pero no

puede olvidarlo ni con el trabajo ni con el placer. Consciente al fin Madeleine de este amor, intenta curarle, mientras ignora que ella también ama. Un beso dado y devuelto les revela mutuamente sus sentimientos. El sentido del honor y del deber les aleja para siempre.

Numerosos elementos vienen a enriquecer esta sencilla trama primera. Fromentin se inspira en ciertas escenas ya bien conocidas dentro del género novelesco: la cabalgada amorosa, la velada en el teatro, la escena del baile, la escena del retrato, la escena de las flores, la del beso...

Asistimos en esta novela a una *escenografía circular*. En un día de caza Dominique conoce al autor que recogerá su confesión y en otro día de caza Dominique, de vuelta a Les Trembles, se encuentra con su viejo criado, André. Como el mismo Dominique dice:

"Ce que j'ai à vous dire de moi est fort peu de chose, et cela pourra tenir en quelques mots: un campagnard qui s'éloigne un moment de son village, un écrivain mécontent de lui qui renonce à la manie d'écrire, et le pignon de sa maison natale figurant au début comme à la fin de son histoire" (pág. 73).

En efecto, *Dominique* es un libro que empieza por el final. El prólogo nos presenta a un hombre curado, o que al menos parece estarlo. Pronto sabremos si esto es así, ya que aparecen sutiles observaciones del narrador que nos hacen dudar:

- Unas palabras pronunciadas por Dominique: "Encore des regrets!", "avec un accent particulier", da al narrador "envie d'en chercher le sens" (pág. 45).
- Dominique busca para su hijo "la réussite de sa propre vie manquée" (pág. 55).
- Una simple frase: "Vous souvenez-vous?" (pág. 56), le hacía "changer de visage".
- Las fechas de su "cabinet" contienen "innombrables confidences" (pág. 61); allí acude Dominique "pour évoquer ce qu'il appelait l'ombre de lui-même ou pour l'oublier" (pág. 63).
- Dominique anuncia su próxima confidencia: "ce n'est pas à vous que je tairai des faiblesses, tôt ou tard il faudra que vous les sachiez toutes" (pág. 64).

Estas sospechas serán aclaradas por Dominique cuando, tras el intento de suicidio de Olivier, toma la palabra y se decide a contar su vida a este testigo privilegiado:

"Cette demi-mort d'un compagnon de jeunesse, du seul ami de vieille date que je lui connusse, avait amèrement ravivé certains souvenirs qui n'attendaient qu'une circonstance décisive pour se répandre (...) il me raconta sans déguisements, mais non sans émotion, l'histoire suivante" (pág. 72).

De este modo, la narración propiamente dicha comienza en el capítulo III.



Realizamos el esquema de avance de la narración estableciendo los distintos avatares que sigue en su evolución el amor entre Dominique y Madeleine.

La narración marca una ascensión más o menos interrumpida hasta el momento en que Dominique y Madeleine conocen su amor mutuo y se lo confiesan; a partir de entonces, la novela termina. Tras la confesión, cada actante adopta una postura: *Madeleine* suprime las resistencias; *Dominique* se centra en el respeto tierno y apasionado por ella.

Seguimos la evolución del amor en Dominique, pues poco conocemos sobre los sentimientos de Madeleine; tan sólo aquello que podemos deducir de su comportamiento, ya que no tenemos nunca oportunidad de penetrar en su alma.

### III.4.3.2.1. Los personajes antes del amor.

Los personajes de Fromentin no son seres "de carne y hueso"; sus cuerpos quedan imprecisos, pues son vistos desde dentro. Tan sólo aparecen algunos detalles de modales (gestos, miradas, voces, posturas, movimientos...), es decir, todo aquello que revela en un ser sus tendencias íntimas, sus pensamientos o sentimientos.

Aparecen en *Dominique* tres planos de personajes según sus funciones; unos están claramente dibujados: Dominique y Madeleine, e incluso Olivier y Augustin; otros sólo se manifiestan a través de ligeras pinceladas dispersas: Julie, familiares, etc..., y otros cumplen una función puramente estructural en la obra, tal es el caso del autor-narrador, testigo de las confidencias de Dominique. En efecto, la principal función del autor es presentarnos a M. de Bray como "interesante", como un ser excepcional (de ahí que él dé el título a la novela). Este autor-narrador será:

1. El testigo de Dominique - "causeur".
2. El encargado de confirmar la curación de Dominique; nos muestra que M. de Bray no se complace en rumiar febrilmente sus recuerdos de amor, que autentifica la distancia del pasado.

El juicio final hecho por el narrador aparece como irrefutable para nosotros, lectores.

Además, contamos en esta novela con otro actante privilegiado: la naturaleza, que es mucho más que simple telón de fondo:

"Elle donne le ton aux sentiments; telle une force mystérieuse, elle commande l'état d'esprit des héros. L'action se déroule en harmonie avec elle"<sup>24</sup>.

**Dominique.**

Distinguiamos dos Dominique: el Dominique maduro del principio y del final del libro, y el Dominique propiamente dicho, el protagonista de la narración.

El Dominique maduro es visto por los demás como:

"Un homme d'apparence encore jeune, quoiqu'il eût alors passé la quarantaine, assez grand, à peau brune, un peu nonchalant de tournure, et dont la physionomie paisible, la parole grave et la tenue réservée ne manquaient pas d'une certaine élégance sérieuse" (pág. 32).

"C'était un homme aimable (...) seulement un peu sauvage, excellent, simple et discret, qui se répand beaucoup en services, peu en paroles" (pág. 41).

En cuanto a su condición social:

"[il] était un gentilhomme de l'endroit, maire de la commune" (pág. 41).

El Dominique joven es un personaje solitario, con una psicología ambigua.

Huérfano, crece en el campo en plena libertad, sólo vigilado por su tía Mme. de Ceysac y en compañía de los "fils de paysans du voisinage" (pág. 75). Posee todas las cualidades de un buen campesino:

"Une santé robuste, des yeux de paysan, c'est-à-dire des yeux parfaits, une oreille exercée de bonne heure aux moindres bruits, des jambes infatigables, avec cela l'amour des choses qui se passent en plein air, le souci de ce qu'on observe, de ce qu'on voit, de ce qu'on écoute" (pág. 70).

Sin embargo, hay algo en él que le diferencia de sus compañeros:

"Je tirais de l'existence et des faits qui nous étaient communs des sensations qui toutes paraissent leur être étrangères (...) il se formait en moi je ne sais quelle mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions" (págs. 76-77).

Todo esto hace de él un ser que siempre se mantendrá aparte de los demás, aun teniendo la capacidad y las posibilidades de integrarse en la vida de otros. Las alusiones a la soledad son extraordinariamente frecuentes a lo largo de la novela:

- "Je demeurai seul (...) J'étais seul, seul de ma race, seul de mon rang et dans des désaccords sans nombre avec l'avenir qui m'attendait" (pág. 77).

- En el colegio: "J'examinai mes nouveaux camarades, et me sentis *parfaitement seul*" (pág. 97).
- Con Olivier: "J'étais *fort seul*. Je manquais d'air, et j'étouffais dans ma chambre étroite, sans horizon, sans gaieté" (pág. 105).
- Cuando despierta su sensibilidad de adolescente: "*seul, tout seul* dans le crépuscule bleu qui descendait du ciel" (pág. 113).
- Al conocer el compromiso matrimonial de Madeleine: "A partir de ce jour, je m'*isolai* beaucoup" (pág. 146).
- Ante el matrimonio de Madeleine: "Personne autour de moi, des années entières de *solitude*" (pág. 156).
- Incluso con Augustin: "J'étais *seul* ou à peu près" (pág. 171).
- Al conocer que Madeleine le ama, recuerda la profunda soledad de su vida:

"Toujours dans l'*isolement*, en me sentant *perdu*, médiocre et continuellement *abandonné*" (pág. 270).

Experimenta frecuentemente una sensación de vacío; ignora el sentido de su vida: "La sensation sans pareille d'un néant complet" (pág. 179).

Toda su vida es un intento por escapar a este vacío que le devora. Intenta redimirse por el amor, por la actividad social, por la literatura misma... y, sobre todo, por la purificación de su amor hacia Madeleine escribiendo un libro (pág. 177).

El mismo Dominique resume su personalidad en varios momentos:

- Asiste a su vida "comme à un spectacle donné par un autre" (pág. 107).
- "Ce n'est pas moi qui veux: c'est, comme tu le dis, une situation qui me commande" (pág. 176).

### **Madeleine.**

Durante la primera parte de la obra observamos dos imágenes de Madeleine que se oponen totalmente, tanto en su aspecto físico como psicológico.

En un primer momento, es el prototipo de la joven de su época, educada en un convento. Su personalidad y su cuerpo están aún sin definir:

"La tenue comprimée, les gaucheries de geste, l'embarras d'elle-même, elle en portait la livrée modeste; elle usait (...) une série de robes tristes, étroites, montantes (...) blanche, elle avait des froides de teint qui sentaient la vie à l'ombre et l'absence totale d'émotions, des yeux qui s'ouvraient mal comme au sortir du sommeil, ni grande, ni petite, ni maigre, ni grasse, avec une taille indécise" (pág. 103).

Tras su primer viaje, el cambio es total:

"Elle exhalait la vie (...) comme un rayon de vrai soleil" (pág. 130).

Todo en ella es espontáneo y gracioso:

"Elle avait bruni. Son teint (...) rapportait de ses courses en plein air comme un reflet de lumière et de chaleur qui le dorait. Elle avait le regard plus rapide avec le visage un peu plus maigre, les yeux comme élargis par l'effort d'une vie très remplie et par l'habitude d'embrasser de grands horizons. Sa voix toujours caressante et timbrée (...) lui donnait des accents plus mûrs, elle marchait mieux, d'une façon plus libre. Toute sa personne avait pour ainsi dire diminué de volume en prenant des caractères plus fermes et plus précis, et ses habits de voyage, qu'elle portait à merveille, achevaient cette fine et robuste métamorphose" (págs. 131-132).

Poco sabemos de Madeleine a partir de su matrimonio, excepto las observaciones que Dominique va haciendo sobre ella, siempre en relación con su propio estado de ánimo; así, su actitud "sérieuse" durante el noviazgo (pág. 147). Nada conocemos de la vida interior de Madeleine, ni sus sentimientos hacia su marido.

Otros personajes significativos en la evolución de la relación amorosa de los actantes son *Olivier d'Orsel* y *Augustin*. Ambos son dos dobles parciales de Dominique, pues encarnan dos de sus realizaciones posibles.

Olivier es el "dandy" romántico, precoz, cansado de vivir sin haber vivido, nihilista. Representa la gracia y el cinismo byroniano que siempre faltará a Dominique.

Augustin, el joven preceptor de Dominique que llega a ser su amigo, encarna, por el contrario, la tenacidad, la voluntad, la capacidad de luchar en soledad.

"Augustin et Olivier, la patience et l'impatience, la vertu et le plaisir, l'activité et l'ennui"<sup>25</sup>.

Olivier actúa en la dinámica de la acción como *revelador*; es el enlace entre Madeleine y Dominique:

"Elle est presque ma soeur, tu es plus que mon ami" (pág. 159).

Augustin y sus ideas tendrán una importancia capital para la evolución de Dominique. Es la voz de la razón, y no por casualidad el libro termina con su nombre.

Analícemos brevemente a cada uno de ellos.

Olivier.

- Visto por el narrador:

"C'était un garçon de bonne tournure, très soigné de tenue, de formes séduisantes et polies, avec un je ne sais quel dandynisme invétéré dans les gestes, les paroles et l'accent (...) Il y avait en lui beaucoup de lassitude, ou beaucoup d'indifférence,



ou beaucoup d'apprêt. Il aimait la chasse, les chevaux. Après avoir adoré les voyages, il ne voyageait plus" (pág. 67).

- El rasgo más sobresaliente de su carácter:

"Une passion à la fois mal satisfaite et mal éteinte pour le luxe, les grandes jouissances et les vanités artificielles de la vie" (pág. 68).

- Visto por Dominique:

"Un garçon aimable, un peu bizarre, très ignorant en fait de lectures, très précoce dans toutes les choses de la vie, aisé de gestes, de maintien, de paroles (...) déjà discret comme s'il avait eu des mystères à cacher, inexact à nos réunions, introuvable chez lui, actif, flâneur" (pág. 104).

"Je sais la facilité qu'il avait à se détacher des choses et l'impatience malade qui le portait au contraire à se précipiter vers les nouveautés" (pág. 252).

- A sí mismo:

"Je cours après quelque chose que je ne trouve pas (...) Toute la question est là: trouver ce qui convient à sa nature et ne copier le bonheur de personne (...) Le bonheur, le vrai bonheur est un mot de légende (...) Sait-tu quel est mon plus grand souci? C'est tuer l'ennui (...) Le vulgaire et l'ennuyeux! Je connais leurs habitudes homicides et j'en ai peur..." (págs. 262-263).

Olivier quiere mostrar a Dominique las diferencias que hay entre ellos y le adelanta el futuro:

"Tu te donnes à toi-même toutes les émotions extrêmes, depuis la peur d'être un malhonnête homme, jusqu'au plaisir orgueilleux de se sentir quasiment un héros. Ta vie est tracée, je la vois d'ici; tu iras jusqu'au bout, tu mèneras ton aventure aussi loin qu'on peut aller sans commettre une scélératesse (...)" (pág. 262).

### Augustín.

"C'était un esprit bien fait, simple, direct, nourri de lectures, ayant un avis sur tout; prompt à agir, mais jamais avant d'avoir discuté les motifs de ces actes, très pratique et forcément très ambitieux" (pág. 78).

Su vida está centrada en el estudio, en la escritura. Asiste a la vida como a un espectáculo con sus reglas (pág. 86).

Paso a paso, Dominique va modificando su forma de ser en contacto con su preceptor, tan contrario a él en un principio (pág. 78). En él encuentra apoyo muchas veces:

"En lui serrant la main, je sentis que je m'appuyais sur quelqu'un" (pág. 167).

Será siempre el preceptor de Dominique:

"Il continuait à distance ses enseignements commencés aux Trembles (...) Il s'inquiétait de ce que je faisais, de ce que je pensais" (pág. 131).

"Il me semblait que c'était un renfort que le hasard m'envoyait dans un moment où j'en avais si grand besoin" (pág. 181).

Augustin representa *lo razonable* (pág. 159) y la *fuerza de la voluntad* (pág. 310):

"Ce n'est point un grand homme, c'est une grande volonté" (pág. 310).

La personalidad de Dominique es inseparable de ambas figuras que, finalmente, terminarán por armonizarse en el Dominique maduro del final.

Augustin piensa sobre Olivier:

"Votre Olivier ne me déplait pas; il m'inquiète. Il est évident que ce jeune homme précoce, positif, élégant, résolu, peut faire fausse route et passer à côté du bonheur sans s'en douter" (pág. 141).

Y Olivier de Augustin:

"Il y aura toujours chez lui du précepteur et du parvenu. Il sera pédant et en sueur, comme tous les gens qui n'ont pour eux que le vouloir et qui n'y arrivent que par le travail" (pág. 168).

Su relación mutua mejora progresivamente hasta tolerarse:

"Augustin finit par aimer Olivier, mais sans jamais l'estimer beaucoup. Olivier conçut pour Augustin une estime véritable, mais ne l'aima point" (pág. 168).

El resto de los personajes son como sombras siempre al lado de los dos actantes, Madeleine y Dominique.

En torno a Madeleine hay tres personajes:

- *Julie*, su hermana. Es la joven nacida para la tristeza. (Guarda una clara semejanza con la hija de Mme. de Mortsau en *Le lys dans la vallée*). Siempre al lado de Madeleine, como una prolongación de ella, sin tener una identidad propia.
- . Al comienzo de la acción, se describe a Madeleine (pág. 102), mientras que de ella sólo sabemos que era "une enfant appelée Julie".
- . En la boda de Madeleine, destaca por su profunda tristeza:

"Quelle étrange enfant c'était alors: brune, menue, nerveuse avec son air impénétrable de jeune sphynx, son regard qui quelquefois interrogeait, mais ne répondait jamais, son oeil absorbant! Cet oeil, le plus admirable et le moins séduisant peut-être que j'aie jamais vu, était ce qu'il y avait de plus frappant dans la physionomie de ce petit être ombrageux, souffrant et fier (...) cet oeil énigmatique se dilatait sans lumière, et tous les rayonnements de la vie s'y concentraient pour n'en plus jaillir" (pág. 151).

Sus sufrimientos siempre aparecen enigmáticos (pág. 254):

"Son caractère ombrageux à l'excès prenait de jour en jour des angles plus vifs, son visage des airs plus impénétrables, et toute sa personne un caractère mieux dessiné d'entêtement et d'obstination dans une idée fixe" (pág. 256).

Finalmente, conocemos su amor secreto por Olivier, que no le corresponde (pág. 289).

- *El Comte Alfred de Nièvres*, marido de Madeleine:

"Un homme, jeune encore, grand, correct, de mine irréprochable" (pág. 143).

- *M. d'Orsel:*

"Un air singulièrement noble de vieillesse anticipée ou de lassitude" (pág. 287).

En torno a Dominique hay otros tres personajes.

- *Su mujer:*

"C'était une femme et une mère dans la plus excellente acception de ces deux mots, ni matrone ni jeune fille, très jeune d'âge peut-être, avec la maturité et la dignité puisées dans le sentiment bien compris de son double rôle..." (pág. 47).

Sus hijos: "Une petite fille brune qu'on appelait Clémence" (pág. 46)

"Un garçon blond, fluet" (pág. 66).

- *Mme. de Ceysac, tía de Dominique:*

"Ma tante avait le génie de sa province, l'amour des choses surannées, la peur des changements, l'horreur des nouveautés qui font du bruit. Pieuse et mondaine, très simple avec un assez grand air (...) elle avait réglé sa vie d'après deux principes (...): la dévotion aux lois de l'Eglise, le respect des lois du monde" (pág. 101).

- *André, el viejo servidor de la familia "qui n'est pas sorti de la maison depuis soixante ans" (pág. 79). Representa las raíces más profundas de Dominique en su infancia y a través de ella en su tierra. A él se confía libremente el Dominique del final de la novela (pág. 305).*

### III.4.3.2.2. Dinámica del amor.

#### I. PREDISPOSICION PARA EL AMOR.

- *Infancia "sauvage"* en contacto con la naturaleza:
  - . huérfano (pág. 74). Sus amigos eran los hijos de campesinos, pero "au fond j'étais seul, seul de ma race, seul de mon rang" (pág. 77).
  - . "Un enfant sauvage, inculte (...), vagabond (...) sans nulle idée de discipline et de travail" (pág. 75).
  - . Con "une mémoire spéciale assez peu sensible aux faits, mais d'une aptitude singulière à se pénétrer des impressions" (pág. 77), sobre todo de las que se refieren a la naturaleza.
  
- *Adolescencia* en Ormesson, durante un año: soledad en el colegio: "Je me sentais seul" (pág. 97).

**BISAGRA:** Encuentro fortuito con Madeleine durante un paseo (Cap. V., pág. 114).

#### II. Nacimiento y evolución del amor.

##### 1. *Apertura al amor.*

- a. "Crise de sensibilité". En Dominique se actualiza toda la exaltación sensible propia de la adolescencia en contacto con la eclosión primaveral de la naturaleza:

"Je marchais rapidement, pénétré et comme stimulé par ce bain de lumière, par ces odeurs de végétations naissantes, par ce vif courant de puberté printanière dont l'atmosphère était imprégnée (...) Je ne sais quel sentiment sauvage (...) m'invitait à me perdre au sein même de cette grande campagne en pleine explosion de sève (...) J'étais dans une sorte d'ivresse, rempli d'émotions extraordinaires" (págs. 110-111).

- b. Descubrimiento del amor.- Dominique toma conciencia de su amor a través de los otros: "Un regard inquiet de *ma tante*", "un sourire équivoque et curieux d'*Olivier*" (pág. 116), pero ignora cuál es el objeto de ese amor: "[Ils] avaient raison en me supposant amoureux, mais de quoi?" (pág. 117).

Una *mirada* de Madeleine responde a su pregunta:

"Nos yeux se rencontrèrent (...) Pour la première fois je venais de la regarder comme on regarde quand on veut voir (...) Ce fut comme une révélation définitive qui compléta les révélations des jours précédents, les réunit pour ainsi dire en un faisceau d'évidences, et, je crois, les expliqua toutes" (pág. 117).

- c. Del temor al atrevimiento.

Madeleine se ausenta unos días y Dominique puede realizar con Olivier su "educación sentimental". La soledad le tranquiliza y las experiencias indirectas que Olivier le aporta le dan "assez de bravoure pour courir au-devant de Madeleine sans trop trembler" (pág. 129).

Descubre una Madeleine transformada:

"C'était toute la juvénilité de cette créature exquise, avec je ne sais quoi de plus nerveux, de plus élégant, de mieux défini, qui marquait un progrès dans la beauté, mais qui certainement aussi révélait un pas décisif dans la vie" (pág. 132).

Breves momentos de felicidad en su amor:

"Ma vie brûla toute entière en manière d'offrande, et flamba aux pieds de Madeleine, pure et seulement parfumée de bons instincts, comme un feu d'autel" (pág. 134).

**BISAGRA.**

- "Il y avait *mille obstacles* connus ou inconnus..." (pág. 133).
- "Je devinais d'elle à moi des supériorités de plus en plus manifestes (...) la distance énorme qui séparait *une fille* de dix-huit ans à peu-près d'un *écolier* de dix-sept ans" (pág. 132).
- "Rien de net, mais un ensemble de *désaccords*, d'*inégalités*, de *différences*, qui la transfiguraient en quelque sorte en une personne absente (...) Par des silences, par des retraites soudaines, par de multiples réticences qui détachaient tout lentement et sans briser (...) des liens que la familiarité de nos habitudes avaient rendus trop étroits" (págs. 141-142).
- El obstáculo definitivo: *Madeleine prometida* al Comte Alfred de Nièvres (pág. 132).

2. *Desarrollo problematizado del amor.*

El amor imposible hacia Madeleine casada: "Madeleine est perdue, et je l'aime" (pág. 143). Dominique se siente impotente ante el destino:

"Je restai anéanti, n'ayant plus qu'à subir une destinée qui fatalement s'accomplissait, et comprenant trop bien que je n'avais ni le droit d'y rien changer ni le pouvoir de la retarder d'une heure" (pág. 145).

Dos formas son posibles para su amor:

- El *amor idolátrico* (para Dominique):

"Une affection qui se suffisait presque à elle-même (...) et cherchait un culte uniquement afin d'adorer (...) Je lui prêtais des différences et des impossibilités d'idole (...) Je la plaçais ainsi à des isolements chimériques (...) au besoin d'imaginer que Madeleine était insensible et n'aimait personne" (págs. 145-146).



- La *amistad* (para Madeleine):

"Notre bonne et vieille amitié n'a plus rien à craindre" (pág. 149).

**BISAGRA:** *Fin de sus estudios en el Colegio -> Sensación de independencia y de virilidad* (pág. 163).

### 3. *Intentos por apagar el amor.*

- Intenta centrarse en el trabajo (págs. 171 y ss.) y en el placer (pág. 190).
- Busca el sentido de su vida:

"A quoi donc suis-je bon? Et le visage caché dans mes mains, je restai là, les yeux dans le vide, ayant devant moi toute ma vie, immense, douteuse et sans fond comme un précipice" (pág. 179).

Pero no puede soportar la idea de que Madeleine ignore que él la ama; no ser nada ante el único ser que puede dar sentido a su existencia:

"Elle ignorera que pour elle, à cause d'elle, j'ai usé ma vie et tout sacrifié..." (pág. 173).

**BISAGRA:** *Estancia en Les Trembles: "Tous les habitants de Nièvres allaient bientôt partir pour Ormesson"* (pág. 191) -> excusa que Dominique utiliza para ir a Les Trembles.

### 4. *Paréntesis de felicidad: "Courte pastorale".*

- Purificación del amor de Dominique:

"Il y avait aussi ce secret désir d'établir entre nous mille rapports d'éducation, d'intelligence, de

sensibilidad, presque de naissance et de parenté, qui devaient rendre notre amitié plus légitime en lui donnant je ne sais combien d'années de plus en arrière" (pág. 194).

A través de la naturaleza llegan a "cette fusion complète" (pág. 195) en sucesivas escenas:

- En el faro (pág. 196).
- El paseo en barco (pág. 199).
- "Une promenade" (pág. 204).

En vano Dominique intenta confesar sus sentimientos a Madeleine... Su mirada le ruega silencio (pág. 22()).

**BISAGRA:** "Voici la fin de l'automne" (pág. 202).  
 "Cette courte pastorale achevée, je retombai dans de grands soucis" (pág. 207).

##### 5. Entre el olvido y la manifestación del amor.

a. El movimiento del mundo les separa, mientras Dominique intenta sucesivos acercamientos. Los acontecimientos se precipitan:

- La escena del baile (págs. 207 y ss.) permite reanudar la intriga: Dominique conoce los celos. Cree que Madeleine conoce su amor e intenta abordarla directamente; ella le ruega silencio. La imagen ofendida de Madeleine le persigue como un remordimiento y le hace sentir vergüenza de sí mismo (pág. 229). Por su parte, Madeleine decide curar a Dominique de su amor:

"Elle imaginait des moyens de me distraire, de m'étourdir, de m'intéresser à des occupations sérieuses et de m'y fixer" (pág. 230).

Dominique decide viajar y Madeleine se entrega por completo a curar a Dominique: "Ce que j'ai fait, je le déferai!" (pág. 235). Las entrevistas se suceden. Ante el

fracaso, Madeleine intenta alejarse de él, interponiendo a su marido (pág. 242). Dominique recurre sucesivamente a Augustin (págs. 245 y ss.), Julie (pág. 256), Olivier (pág. 262).

Un encuentro fortuito con Madeleine (pág. 265), otra entrevista en el teatro (pág. 267), la escena del ramo (pág. 269) les llevan a una compenetración profunda:

"C'était à croire que le même souffle nous animait à la fois d'une existence individuelle et que le sang de Madeleine et non plus le mien circulait dans mon coeur entièrement dépossédé par l'amour" (pág. 268).

Esta nueva situación supone un cambio en el comportamiento de Dominique que se vuelca en una vida activa (interés por la política, por la literatura...):

"J'arrivai à une sorte de santé artificielle et de solidité d'esprit" (pág. 275).

Durante una ausencia de Madeleine, Dominique ve por casualidad un retrato suyo en una exposición (pág. 282) y se produce un "fantastique entretien d'un homme vivant et d'une peinture" (pág. 283). Todo ello tiende a "ennoblir" su amor.

Tres días en Nièvres, aprovechando una ausencia del marido, les permiten alcanzar una felicidad insospechada: "(...) sorte de lune de miel effrontée et désespérée" (pág. 291), resumida en una persecución simbólica (pág. 292).

- b. La escena del "châle" (pág. 298) representa la cumbre del amor-pasión. Los sentimientos de ambos se exteriorizan en el beso. Sólo un grito de Madeleine hace que Dominique se dé cuenta de la situación:

"Je compris à peu près que je la tuais; et ne distinguais pas très bien s'il s'agissait de son honneur ou de sa vie" (pág. 298).

c. Es la *separación definitiva*: *El amor permanece pero no puede manifestarse*:

- Dominique: "Nous ne nous reverrons jamais!" (pág. 300).
- Madeleine confiesa su amor: "Si vous saviez combien je vous aime!" (pág. 301).

Dominique aparece ante nosotros, veinte años más tarde, en plena madurez, con su vida estabilizada: casado, padre de dos hijos ("un ménage heureux", pág. 41), administrando sus tierras y su comuna y con un estado interior de serenidad, en donde el amor pasado es un recuerdo nostálgico.

El epílogo es una constante repetición de expresiones que aluden a la serenidad: calme - serein - assurance - confiant - paix - bonheur... (cap. XVII, pág. 309).

**III.4.3.3. FUNCIÓN DEL AMOR EN LA EVOLUCIÓN DE LOS PERSONAJES.**

Estudiar la evolución de un personaje por el amor supone conocer bien su punto de partida, es decir, su situación primera, para compararla con su punto de llegada o situación a la que aboca al término de la narración. En el caso de Dominique surgen dificultades reales porque carece de una personalidad definida cuando comienza el relato propiamente dicho. Aún más, la personalidad de Dominique es inseparable de las figuras de Augustin y Olivier; ambos influyen considerablemente en la evolución de su carácter y en la concepción del amor hasta que llegan a armonizarse en el Dominique maduro del final.

La novela empieza con Olivier y su intento de suicidio y acaba con el regreso de Augustin. Todo parece demostrarnos que el uno representa la realidad y el otro la ficción, la verdad y la mentira. Dominique debe elegir entre ambos, pero no lo hace; no rechaza la ficción, tan sólo parece huir de ella para conservarla mejor. La verdadera ficción se encuentra en Les Trembles, en donde conviven dos Dominique: el del pasado, cuyas huellas vivas permanecen inscritas en las paredes del "cabinet du magicien", y el Dominique del presente que se ocupa de los suyos. El uno miente al otro intentando hacerle creer que es el único que existe.

Esta búsqueda de la propia identidad hace de Dominique un personaje ambiguo. Toda la novela nos presenta lo difícil que es juzgarse a sí mismo cuando se es un ser al que le gustan las oposiciones: "bateaux qui passent et des maisons qui demeurent" (pág. 58); los primeros simbolizan la vida aventurera, los segundos la vida fijada. Incluso al final de la novela hay un Dominique decidido, eficaz, curado de quimeras y otro Dominique "tourné" hacia el pasado.

La reconversión del héroe, su matrimonio, su vida de hombre útil implican en cierto modo un rechazo del pasado, al cual parece, sin embargo, que Dominique no puede acceder sin destruirse a sí mismo. De ahí que, prisionero de su ser doble, dé siempre la impresión de no saber en dónde está su propia verdad. Por eso, el mismo narrador duda al hacer un juicio de él, presentándolo unas veces como un hombre vencido y resignado que ha frustrado su vida y, otras veces, como un ser superior que ha sabido imponer silencio a sus sentimientos y construirse una vida adecuada.

Es significativo el hecho de que ni siquiera el amor pueda dar a Dominique una personalidad bien definida; lo cual se explica quizá por la misma inestabilidad del sentimiento amoroso derivada de su imposibilidad.

En **Madeleine** intuimos una evolución interior a través de su comportamiento, pero carecemos de ocasiones para conocer bien su verdadera postura ante la vida cuando va descubriendo el amor que Dominique siente por ella y que ella comparte.

Dos momentos parecen evidentes en **Madeleine**. Mientras ignora el amor que Dominique siente por ella, vive "enveloppée d'un vêtement d'innocence et de loyauté" (pág. 231), pero cuando descubre la pasión que en éste se encierra y se ve impotente para frenarla, se convierte en un "être (...) aigri, chagrin, blessant et ombrageux" (pág. 241). Y ante la insistencia de Dominique por saber qué le sucede: "elle fit le geste d'un malade épuisé qu'on tourmente en l'entretenant d'affaires trop sérieuses" (pág. 240).

#### III.4.3.4. COORDENADA ESPACIO-TEMPORAL Y EVOLUCIÓN DEL AMOR.

Las descripciones de la novela no tienen valor por sí mismas sino que se entrelazan con la narración de modo que no podemos destacar escenas puramente descriptivas de las escenas puramente psicológicas. Como afirma Camille Reynaud:

"Les descriptions ne sont jamais, en aucun endroit du livre, faites pour elles-mêmes et ainsi ne rompt pas l'intérêt: il y a pénétration continuelle et réaction réciproque des peintures et du récit romanesque, ce qui fait qu'on ne trouve jamais de pures scènes descriptives, ni de la pure psychologie"<sup>26</sup>.

La naturaleza es en la novela un verdadero actante y nunca un simple telón de fondo:

"Elle donne le ton aux sentiments; telle une force mystérieuse, elle commande l'état d'esprit des héros. L'action se déroule en harmonie avec elle"<sup>27</sup>.

Y Roland Barthes añade:

"La campagne, plus que l'Amour est le vrai sujet de Dominique"<sup>28</sup>.



El *otoño*, estación a la vez ardiente y tranquila, estación por excelencia *del Romanticismo*, envuelve los momentos esenciales del relato:

- Salida de Dominique para Ormesson; marca el punto final de la infancia "révolue" del personaje.
- La estancia de felicidad que pasan Dominique y Madeleine en Les Trembles.
- La ruptura final se sitúa en una triste atmósfera de *invierno*, en donde la tempestad externa armoniza con la interna.

La *tierra*, ya sea en su estado salvaje o trabajada por el hombre, es un elemento esencial en la novela, pues representa la vuelta a los orígenes, el enraizamiento, la perennidad de las cosas. Ella permite a Dominique llevar una vida de reminiscencias, como dijo R. Barthes:

"On s'y réfugie comme dans le sein maternel qui est aussi celui de la Mort"<sup>29</sup>.

Dominique ha establecido durante su infancia vínculos enormes con la tierra. Madeleine los observa:

"Certaines bizarreries de votre esprit sont les vrais caractères de votre pays natal" (pág. 194).

La tierra natal, más que el retiro, aparece como el símbolo de "lo fijo"; el lugar que no puede defraudar porque ha sido el

de las primeras impresiones. Es interesante observar, como destaca Bernard Pingaud<sup>30</sup>, que las largas descripciones de la novela, además de ser bellísimas, contribuyen por su peso a resaltar la estabilidad de la obra, contrastando con la fiebre que recorre la novela de un lado a otro.

La naturaleza para Dominique es la mujer amada y su universo imaginario está constituido por paisajes ensoñados; de modo que algunos críticos han querido ver a través de Dominique ocupado en la agricultura una representación simbólica de Fromentin ante su mesa de trabajo, en plena actividad creadora de escritor.

El lugar en *Dominique* no es tanto el de los acontecimientos (hôtel d'Orsel, calles de París, casa de Madeleine) como la conciencia del hombre maduro que recorre el pasado y que viene simbolizado por el mismo trasfondo al principio y al final del relato de *Dominique*. *Les Trembles* son a la vez el paisaje permanente del relato, el lugar de referencia de la memoria y el punto en el que culmina una vida. Es una zona llena de significado situada entre el horizonte de la tierra y el del mar:

"Dans un pli de la plaine, il y avait quelques arbres un peu plus nombreux qu'ailleurs et formant comme un très petit parc autour d'une habitation de quelque apparence (...). Un brouillard bleu qui s'élevait à travers les arbres indiquait qu'il y avait exceptionnellement dans ce bas-fond du pays quelque chose au moins comme un cours d'eau; une longue avenue marécageuse, sorte de prairie mouillée bordée de saules, menait directement de la main à la mer (...). Cet îlot de verdure isolé dans la

nudité des vignobles, c'est le château des Trembles et l'habitation de M. Dominique" (págs. 40-41).

Les Trembles constitue un oasis apropiado para retirarse del mundo:

"Tout y était délicieux (...) Il y avait des arbres, chose rare dans notre pays, et beaucoup d'oiseaux (...) Il y avait de l'ordre et du désordre, des allées sablées faisant suite à des perrons (...) Puis des coins obscurs, des carrefours humides où le soleil n'arrivait qu'à peine, où toute l'année des mousses verdâtres poussaient dans une terre spongieuse, des retraites visitées de moi seul, avaient des airs de vétusté, d'abandon et sous une autre forme me rappelaient le passé" (pág. 80).

El contraste entre esta "retraite absolue" des Trembles y Ormesson, lugar en el que habita Mme. de Ceysac, tía de Dominique, es evidente:

"Le pays était plat, pâle, fade et mouillé (...) Les marécages alternaient avec les prairies, les saules blanchâtres avec les peupliers jaunissants (...) Des brouillards fiévreux (...) et une humidité qui n'était pas celle de la mer me donnait le frisson" (pág. 94).

"Imaginez une très petite ville, dévote, attristée, vieilloté, oubliée dans un fond de province, ne menant nulle part, ne servant à rien (...) Le jour des rues sans mouvement; la nuit, des avenues sans lumières. Tout cela était monotone et laid (...) Un silence hargneux (...) l'eau jaunâtre (...) On y respirait, dans les vents humides, des odeurs de goudron, de chanvre et de planches de sapin" (págs. 94-95).

La psicología parece que necesariamente ha de verse afectada en un lugar así. Frente a la sensación de refugio en un paraíso perdido (en Les Trembles), aquí Dominique se siente en prisión. Igual sucede con la casa de Mme. de Ceysac:

"(...) Comme on franchit le seuil d'une prison (...) C'était une vaste maison (...) avec un jardin qui moisissait dans l'ombre de ses hautes clôtures, de grandes chambres, sans air et sans vue, des vestibules sonores, un escalier de pierre tournant dans une cage obscur, et trop peu de gens pour animer tout cela. On y sentait la froideur des moeurs anciennes et la rigidité des moeurs de province (...) de l'ennui" (pág. 95).

París es el contraste con "toutes les simplicités (...) toutes les rusticités de la vie" (pág. 45).

Aunque la primera impresión de Dominique a su llegada no es muy favorable, pronto sabe encontrar en esta gran ciudad rincones especiales que le permiten continuar sus ensoñaciones de Les Trembles:

"Nous arrivâmes à Paris le soir (...) Il pleuvait; il faisait froid. Je n'aperçus d'abord que des rues boueuses, des pavés mouillés (...)" (pág. 165).

"On y trouve une solitude relative [jardín]" (pág. 173).

Nièvres desempeña también un papel especial en la evolución del amor; aparece, como Les Trembles, apartada y como oculta del mundo:

"C'était une habitation ancienne, entièrement enfouie dans de grands bois de châtaigniers et de chênes (...) qui ne me firent point oublier ceux des Trembles" (pág. 168).

En Fromentin hay una preocupación constante por buscar lazos íntimos y sutiles que unen el mundo físico al mundo espiritual. Así, la naturaleza posee para él un significado interior: "la pluie quelquefois tombait (...) comme des pleurs de joie" (pág. 58); la habitación de Madeleine en Ormesson:

"Tout un ensemble de choses pâles et douces y répandait une sorte de léger crépuscule et de blancheur de l'effet le plus tranquille et le plus recueilli (...) Une odeur subtile plus émouvante à respirer que toutes les autres (...)" (pág. 122).

A veces, nos hace entrar en un mundo más allá del mundo real; ej., la escena del faro.

Camille Reynaud ha sabido expresar con acierto la peculiar manera de captar el espacio de Fromentin:

"Est-ce que la mémoire de Fromentin retient, ce n'est ni le sentiment ni l'idée, mais précisément

cette sensation qui existait en même temps qu'eux à un état particulier de l'air, la nuance du jour, la température, la couleur de la campagne... Et quand, plus tard, une de ces impressions revient à la conscience claire, elle ramène en même temps le sentiment ou l'idée qui s'étaient associés à elle"<sup>31</sup>

Es el mecanismo proustiano de la *reminiscencia*: una impresión actual, análoga a otra experimentada antaño, pone en marcha la antigua con todos los sentimientos que la acompañaron. Así, Dominique une espontáneamente a un lugar el recuerdo de lo que ha vivido.

#### III.4.4. CONCLUSIONES.

Al tiempo que triunfa el materialismo amoroso (*Education sentimentale* y *Madame Bovary*), se desarrolla en la novela otra corriente en la que pervive el amor-Ideal. Lamartine en *Raphaël*, George Sand en *Indiana* y Eugène Fromentin en *Dominique* retoman la concepción del amor del grupo I, siguiendo la línea marcada por *La Nouvelle Héloïse*.

Julie y Raphaël son dos almas gemelas que evolucionan al unísono como Paul y Virginie. Guiados por el amor-virtud recuperan la salud física y psíquica y sienten despertar en ellos ansias de plenitud. Ningún obstáculo les separa; sus sentidos de la vida confluyen desde el primer momento y ante la distancia física van encontrando soluciones; ni siquiera la muerte (de Julie) consigue separarlos. Lamartine escribe en esta época un canto al amor-puro como Bernardin lo hizo en el siglo anterior.

*Dominique* e *Indiana* son más complejas.

*Dominique* puede ser considerada como respuesta a aquellas novelas anteriores en las que los conflictos de orden psicológico influían considerablemente en el desarrollo del amor y de la acción. (*Adolphe*, *Armance*, *La confession...*). *Dominique* está también dividido buscando su personalidad definitiva; busca la

armonía por el amor entre la realidad, encarnada en Augustin, y la ficción -que es Olivier; por un lado, la estabilidad, por otro, la aventura. Su amor a Madeleine es inestable porque es imposible y no resuelve su conflicto; pero Dominique descubre otra perspectiva; en *Les Trembles* conjuga su pasado, el amor de Madeleine, y su presente, ocupado en el bien de los más próximos. La imposibilidad de un amor concretado no le ha llevado a la imposibilidad de amar encerrándose en sí mismo, sino que le ha proyectado hacia otros. El amor ha entrado en él como una fuerza estabilizadora.

*Indiana* es una interesante síntesis de las posibilidades de evolución a través del amor. En ella se resumen tres novelas. Observamos el proceso del amor-deber (Indiana-Delmare), del amor-pasión (Indiana-Raymond) y del amor-virtud (Indiana-Ralph). Sólo el último conduce a la felicidad.

El mismo obstáculo dificulta las tres vías: *la incapacidad para la verdad* de los actantes masculinos. Delmare, Raymon y Ralph son tres hombres incapaces de manifestarse como de verdad son. Están demasiado preocupados por su imagen. Delmare ama a Indiana pero, en su rudeza, no sabe cómo mostrarlo; debe ser el marido que dirige. Raymond expresa a Indiana un amor que finge... y Ralph debe disimular sus sentimientos bajo la forma de una amistad fraterna en virtud de la promesa que un día hiciera al marido.



Indiana es la única sincera, pero tiene una desbordada necesidad de afectividad que le quita lucidez. Su impaciencia por encontrar el verdadero amor le impide descubrirlo. Sus ideales ensoñados absorben tanto su atención que los proyecta en donde no existen. Sólo cuando, tras la frustración, se acerca de modo nuevo a la realidad presente, vislumbra toda la grandeza que en ella existe. Sólo tras esta evolución descubre a Ralph; a un Ralph que también ha evolucionado hacia la expresión libre de los sentimientos durante años reprimidos. Y, como en *La Nouvelle Héloïse*, la felicidad de los dos amantes va unida a la de los que les rodean. En Bernica crean otro Clarens.

En cuanto a la morfología del amor de estas novelas, *Raphaël* es un canto al amor puro. Los más nobles sentimientos son compartidos en un contorno natural extraordinario. Lamartine no regateó esfuerzo alguno para recrear y embellecer aquel amor de su juventud.

El amor estructura toda la narración; nada de lo demás cuenta realmente, ni siquiera se alude a ello (tiempo histórico, situación social, otros temas, otros personajes... todo es ignorado). Sin embargo, algo hay especialmente significativo que acierta a mantener la atención del yo-lector: el contraste entre este estado positivo de amor puro y el trasfondo de melancolía que le acompaña siempre; algo hay en Julie -además, claro está,

de su matrimonio- que pone trabas al amor; es como si, al recordarse la fragilidad de todo lo humano, todo preparara para una muerte apacible.

En efecto, las premoniciones de muerte salpican la obra ya desde el mismo prólogo:

- La *naturaleza* entrando en el invierno:

"Semblait mourir, mais comme meurent la jeunesse et la beauté, dans toute sa grâce et dans toute sa sérénité" (pág. 67).

"Ce vent pluvieux semblait nous refouler en nous-même et nous crier: 'Hâtez-vous de vous dire tout ce qui n'a jamais été dit dans vos coeurs et tout ce que doit être dit avant que l'homme et la femme meurent, car je suis la voix des mauvais jours qui approchent et qui vont vous séparer'" (pág. 143).

- Las *golondrinas*:

"Tout à coup nous vîmes flotter, les ailes immobiles et renversées, le corps d'une pauvre petite hirondelle de printemps (...) Elle nous rappela l'hirondelle qui était tombée un jour morte `nos pieds du haut de la tour démantelée du vieux château, au bord du lac, et qui nous avait attristés comme un présage (...) Nous vîmes une autre hirondelle passer et repasser cent fois sous l'arche en jetant de petits cris de détresse" (pág. 298).

- En la casa abandonada del pescador, tras conocer la muerte de Julie, Raphaël ve:

"... des plumes tombées de cinq ou six nids vides d'hirondelles" (pág. 313).

- Y el día de su muerte (de Raphaël):

"Une nuée d'hirondelles voltigeaient et criaient autour des fenêtres ouvertes, entrant et sortant sans cesse comme si on eût ravagé leurs nids" (pág. 57).

Muchas veces las alusiones a la muerte de Julie son directas:

"... cette perspective ouverte sur la mort, sur l'inconstance, sur la fragilité, sur la possibilité d'oubli, m'avaient brisé le coeur et rempli l'âme de pressentiments" (pág. 179).

"... Je mourrai jeune..." (pág. 180).

"Elles [les lettres] dissipaient, par l'enjouement et par les caresses des mots, le nuage de pressentiments sinistres que nos adieux avaient laissé sur mon âme" (pág. 300).

Otras veces se refieren a la *muerte del amor* entre ellos si éste pierde su pureza; en el amor-pasión, Julie anuncia a Raphaël: "vous trouverez aussi *ma mort*" (pág. 137).

"... En m'enlevant l'innocence de mon amour vous m'auriez en même temps enlevé la vie, et qu'en

croyant tenir votre bonheur dans les bras vous n'auriez possédé qu'une ombre et vous ne relèveriez peut-être que la mort!..." (pág. 130).

Y esa muerte tan repetida termina llevando a cada actante al orden establecido.

*Indiana* aparece ya a primera vista como un todo homogéneo. Los distintos elementos que componen su estructura narrativa se organizan formando diferentes ejes simbólicos que convergen en un tema central: el conflicto entre la esclavitud de la mujer (en el matrimonio y en el amor) y un creciente deseo de libertad; la lucha del amor contra la ley, el duelo entre pasión y sociedad.

La tensión entre la pasividad desesperada (mito de *Ofelia* y obsesión por el suicidio) y la valiente rebeldía contra el destino (mito de *Diana*, ardiente buscadora del amor) está encarnada en *Indiana* y aparece reflejada en la duplicación del actante femenino: *Indiana* - *Noun*; de modo que el recuerdo de *Noun* ahogada es en la narración un *leitmotiv* unificador<sup>32</sup>.

Asimismo, los cambios de lugares marcan el ritmo del relato mediante la alternancia: *La Brie* - *París* - *La Réunion*, haciendo corresponder a cada viaje un cambio psicológico en los personajes.

Igual sucede con la coordenada temporal; la acción se extiende en un amplio espacio de tiempo, cerca de cinco años, en el que los episodios se suceden con una cronología tan fácil de determinar que siguiéndola se pueden fijar las grandes líneas del desarrollo de la acción.

*Indiana* puede ser leída desde una triple perspectiva:

1. Como la primera obra de George Sand en la que aparecen casi todos los rasgos autobiográficos de su autora.
2. Desde una perspectiva histórica en la que se refleja la lucha de la mujer contra la sociedad; finalmente,
3. Como una obra maestra del arte romántico.

En cualquiera de estas tres perspectivas la concepción del amor, encarnada en los diferentes personajes y expresada más o menos directamente por el autor en el curso de la narración, es el *leitmotiv* del que todo dimana.

En este relato casi lineal puede seguirse la evolución de concepciones del amor muy distintas, como hemos podido observar, desde el amor más sensual al amor-pasión y de éste al amor-virtud que se proyecta a otra dimensión superior, la del amor-sagrado.

*Indiana* es sobre todo la historia de un profundo aislamiento en el que la mujer se encuentra sumergida de pronto, cuando

reconoce que todo es egoísmo en torno suyo. En esta línea hay en la novela una doble tesis:

1. La mujer es desgraciada en el matrimonio, considerado por G. Sand como una institución detestable. Así vemos a Indiana casada con un hombre que tiene 40 años más que ella; Ralph obligado a casarse por intereses de familia con la novia de su hermano; Raymon casándose con la bella y rica Laure de Nangy por razón. En estos casos, el hombre sufre tanto como la mujer: Delmare no es feliz; Ralph piensa en su vida conyugal como una terrible pesadilla; Raymon tiene que sufrir los desprecios de una esposa ambiciosa y fría.

Sólo hay felicidad posible para la pareja fuera de la sociedad y de sus leyes, en la unión libre, como la practican los solitarios de Bernica.

2. La mujer es desgraciada no sólo en el matrimonio, sino también en el amor; es la eterna víctima del hombre. La relación Indiana - Raymon es un ejemplo bien palpable de ello; Raymon encarna a la sociedad moribunda, sin espíritu. Indiana, la mujer, es superior al hombre en la novela; representa la lucha del amor contra la ley, de la pasión contra la opinión preestablecida. A través de Indiana, G. Sand rechaza la violencia y todos los valores sobre los que reposa la sociedad

burguesa; las cualidades viriles -fuerza física, agresividad, éxito, riqueza- son sistemáticamente desvalorizadas.

G. Sand meditó constantemente sobre la esencia de su propia feminidad. Desde su infancia, en que fue separada por su abuela de su hermanastra Caroline, parece que le obsesionó la "idea del doble", de la doble víctima de una injusticia; así, Noun está presente siempre en la conciencia atormentada de Indiana.

Finalmente, *Indiana* es un vivo ejemplo del arte romántico. Paso a paso el amor va purificándose, superando las distintas fases de la sensibilidad del sentido hasta convertirse el mismo deseo en una necesidad de transcendencia que no encuentra su objeto. Al renunciar al deseo, Ralph e Indiana llegan por fin a la Verdad. Unidos en el amor a la naturaleza y en el servicio humanitario, mueren al mundo y renacen a una vida nueva, liberada de la rivalidad y del mimetismo:

"Le triomphe esthétique du romancier se confond avec la joie du héros qui a renoncé au désir. Toutes les conclusions romanesques sont des "Temps retrouvés" (...) C'est l'absence du désir présent qui permet de ressusciter les désirs passés"<sup>33</sup>.

Para Roland Barthes:

"Le roman est une Mort; il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile, et de la durée un temps dirigé et significatif"<sup>34</sup>.

Ambos están de acuerdo en el acto "casi místico" que representa la creación novelesca.

*Dominique* es un testimonio de una generación que se interroga. *Dominique* es uno de esos jóvenes que se sienten impotentes ante la realidad mediocre que se les impone. Posee una fortuna heredada que le permite buscar un sentido válido a su vida, a través de una actitud creadora, del diletantismo político y, sobre todo, del amor, para abocar en la filantropía campestre.

*Dominique* se caracteriza por la ausencia de perspectivas históricas; vive en la *atemporalidad* y así salva el amor. En efecto, rechazo del mundo mercantil y renuncia amorosa son inseparables; en una sociedad corrompida, una bella historia de amor termina en adulterio.

El *universo verdadero* de la obra es el de los dos primeros capítulos, frente al *mundo de la apariencia* (la ciudad, los libros, la ambición e, incluso, el amor-pasión). El final de la confesión representa la vuelta del protagonista al universo real y el último capítulo de la novela evoca este universo libre ya del paso del tiempo cronológico.



De hecho, los grandes momentos de la novela son aquellos en los que el autor nos acerca, por medio de reminiscencias, a una vida esencial fuera del tiempo. Se comprende bien esta intención: Dominique-Fromentin no asume su época; la sociedad de su tiempo fabrica hombres mediocres que llevan máscaras. Sin embargo, el mundo de Dominique asocia a Madeleine con el paisaje de su infancia, porque sólo la mujer amada puede conducir a la pureza primitiva. *Dominique* se inscribe dentro de las obras que *sobreestiman a la mujer*; obras de insatisfacción sentimental (amor cortés) en las que, en cierta manera, el culto a la mujer amada equivale a un *culto a la muerte*. Fromentin presenta un "en-deçà" pero no un "au-delà". No nos transporta a otro mundo. Una vez que Dominique y Madeleine consuman su amor mutuo y se lo confiesen, la novela termina. Tras la confesión en ella desaparecen las resistencias, en él surge el respeto tierno y apasionado. Tras la separación, sus vidas continuarán; ella con su vida desolada de mujer casada sin amor y sin hijos, él lleno de una tristeza viril y pura; ambos alcanzan y se mantienen en el *amor-virtud*.

¿Por qué Dominique renuncia a Madeleine cuando sabe que su amor es correspondido?

Las interpretaciones abundan y los datos de la novela son insuficientes. Robert de Traz considera que es por el honor burgués; Henri Francotte<sup>35</sup> y Henri Guillemin<sup>36</sup> creen que se debe a razones religiosas; Charles Morgan<sup>37</sup> prefiere ver un sentido de

lo absoluto al que cada uno debe obedecer para llegar a su propia felicidad. Henri Mondor<sup>38</sup> piensa que Dominique obedece a "une certaine distinction d'âme":

"*Dominique est non seulement le roman d'un amour perdu, mais celui d'un amour manqué. Le roman d'une sublime faiblesse, si l'on veut*"<sup>39</sup>.

Según Bernard Pingaud<sup>40</sup> no hay nada heroico en la renuncia de Dominique, ya que no sacrifica nada, sino que huye.

En realidad, Dominique asiste al espectáculo de su amor por Madeleine como asiste de manera general al espectáculo de su vida (es un amor pasivo). De ahí la dificultad para el lector de comprender el significado del libro: ¿Triunfo o fracaso? ¿Victoria sobre sí mismo o deserción?

Nuestras sospechas podemos tener sobre la felicidad de Dominique: la nostalgia que sigue alimentando, hasta el punto de no poder oír ni el mínimo: "Vous souvenez-vous?", las frecuentes alusiones a su felicidad y tranquilidad, como queriendo convenirse a sí mismo de ello...

Lo cierto es que Fromentin nos presenta a un héroe desesperado y, a la vez, fascinado por lo que su amor tiene de imposible.

Continuando la tradición de *La Nouvelle Héloïse*, todo amor-ideal se desarrolla en un contexto espacial idealizado. En *Raphaël* es el paisaje del lago en Aix o incluso Les Charmettes (recuerdo de Rousseau y de Mme. de Warens); en *Dominique*, Les Trembles o incluso Nièvres; en *Indiana*, la isla de la Réunion con Bernica. Son santuarios naturales convertidos en símbolos de la felicidad.

La oposición con la ciudad se mantiene. París sigue siendo el espacio opresor, el medio de la hipocresía; en *Indiana* su mejor representante es Raymond.

Es el contraste entre los lugares reales, sin escatimar todas las precisiones de la época (la Francia de la Restauración, de la Revolución de 1830 en *Indiana*) y los lugares reales idealizados y hasta míticos.

Una constante interesante en las tres novelas: la tierra es un elemento esencial en la coordenada espacial; es el símbolo de la vuelta a los orígenes, a lo perenne; encarna a la *mujer amada* y es inseparable de su recuerdo. Y, a la vez, el agua en forma de lago (en *Raphaël* como en *La Nouvelle Héloïse*), de mar (en *Dominique* e *Indiana* como en *Paul et Virginie*, *Corinne* y *Les aventures du dernier Abencerage*), de río (en *Indiana* como en *Le lys dans la vallée*).

Vínculos sutiles unen el mundo físico al mundo espiritual; la naturaleza participa y refleja los sentimientos más hondos de los que se aman, inmersos en una atemporalidad que anuncia lo eterno.

1. Escribe a Mme. de Girardin el 18 de nov. de 1847. Cit. por Henri GUILLEMIN, "Préface" a *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962, pág. 10.
2. Citado por Eduardo FDEZ. MARQUÉS, "Prólogo" a *Raphaël* de Lamartine. Compañía ibero-americana de publicaciones, S.A., págs. 7 y 8. (s.d., s.l.)
3. Cit. por René DOUMIC, *Lamartine*. París, Hachette, 1919.
4. "Préface" a *Graziella*, *Raphaël* de Lamartine. París, Garnier-Frères
5. Francine Mallet, *George Sand*. París, Grasset, 1976.
6. Julien Dunilal, *George Sand sous la loupe*. Ginebra, Slatkine - París, Champion, 1978, págs. 74-75.
7. *Ibidem*, págs. 65-66.
8. Béatrice Didier, "Préface" a *Indiana* de George Sand. París, Gallimard, col. Folio, 1984, pág. 10.
9. Falta el texto de la nota.
10. George Sand, *Revue de Paris*, 1<sup>er</sup> mai 1937, págs. 42-43.
11. George Sand, "Notice" a *Indiana*, escrita en Nohant, mayo de 1852.
12. George Sand, "Notice" a *Indiana*, escrita en Nohant, mayo de 1852.
13. George Sand, *Histoire de ma vie*, 4<sup>e</sup> partie, chap. 15., cit. por Pierre Salomon en su "Préface" a la edición de *Indiana* (París, Garnier Frères, 1962), pág. XVI.
14. *Ibidem*.
15. *op. cit.*, pág. 32.
16. Béatrice Didier, *op. cit.*, pág. 17.
17. *op. cit.*, pág. 343.
18. Dornoy-Savage, N. "Identité et mimétisme de quelques romans de George Sand", in *Colloque de Cerisy, George Sand*. París, Sedes, 1983.

19. Seguimos el análisis realizado por B. Didier en su "Préface" a *Indiana* de George Sand. París, Gallimard, col. "Folio", 1984, págs. 21 y ss.
20. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, pág. 167. Cit. por B. Didier, *op. cit.*, pág. 25.
21. Eugène Fromentin, *Dominique*. París, Gallimard, col. Folio, 1974, pág. 13.
22. "Introduction" et notes à *Dominique*, de Eugène Fromentin. París, Ed. Garnier Frères, 1961.
23. Carta de 1859 a Du Mesnil.
24. Camille Reynaud, *La genèse de Dominique*. París-Grenoble, Ed. B. Arthaud, 1937, pág. 173.
25. Bernard Pingud, "Préface" a *Dominique* de Fromentin. París, Gallimard, col. Folio, 1914, pág.
26. Reynaud, C. *La genèse de Dominique*. Grenoble, eds. B. Arthaud, 1937.
27. *Ibidem*, pág. 173.
28. Barthes, R. *Le degré zéro de l'écriture*. París, Le Seuil, col. "Points", pág. 159.
29. *Ibidem*, pág. 15.
30. Pingaud, B. "Préface" a *Dominique* de Fromentin. París, Gallimard, col. "Folio".
31. Reynaud, C. *op. cit.*, pág. 172.
32. Vid. Béatrice Didier, "Préface" a *Indiana*. París, Gallimard, col. Folio, 1984, pág. 27.
33. René Girard, *Mensonge romantique*, cit. por Pierre Salomon, "Préface" à l'édition d'*Indiana*, George Sand. París, Garnier Frères, 1962, pág. 296.
34. R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. París, Le Seuil, 1953, pág.
35. Henri Francotte, "Eugène Fromentin-Dominique", in *Revue générale*, T. XXVIII, 1878, pág. 232.
36. Henri Guillemin, "Fromentin-Dominique", in *A vrai dire*. París, Gallimard, 1956, págs. 146-147.

37. Charles Morgan, "An old novel re-born", in *The Writer and his World. Lectures and Essays*. Londres, Macmillan, 1960, pág. 218.

38. Henri Mondor, "Préface" a *Dominique*. París, Imprimerie Nationale, Ed. A. Sauret, 1953, pág. 20.

39. *Ibidem*, pág. 21.

40. Bernard Pingaud, "Préface" a *Dominique*. París, Gallimard, 1966, pág. 19.

**IV. METADISCURSO SOBRE EL AMOR.**



**IV. METADISCURSO SOBRE EL AMOR EN LOS CUATRO GRUPOS DE NOVELAS.*****LA NOUVELLE HELOISE***

Rousseau no habla directamente en esta novela epistolar, por eso resulta difícil encontrar incisos o digresiones concretas que reflejen su concepción del amor (excepto algunas notas a pie de página); sin embargo, a lo largo de esta extensa novela que es *La Nouvelle Héloïse* aparecen una serie de repeticiones constantes de objetos, escenas y expresiones que son, sin duda, significativos de la perspectiva en que se sitúa ante el amor.

No cabe duda de que esta experiencia del amor entre Julie y Saint Preux tiene mucho que ver con la misma experiencia de Rousseau. Rousseau ha vivido este amor. En la primavera de 1527 proyecta sus deseos insatisfechos en lo imaginario. Invadido por un amor sin objeto descubre en Sophie d'Houdetot el objeto que le fascina. La condesa no es bella, pero tiene el encanto que permite la cristalización del amor; es revestida de todas las perfecciones que Rousseau inventó para Julie, la más acabada de las criaturas femeninas. Así, las perfecciones de la imaginación vienen a embellecer al ser de carne y hueso; Sophie se transforma en una personificación de lo sagrado; se convierte en el principio de renovación interior de la vida y de la elevación

espiritual, inspirando la voluntad de sacrificio, la sublimación del deseo.

En *La Nouvelle Héloïse*, como en la vida de Rousseau, amor y amistad están íntimamente relacionados. Se trata de una amistad próxima al amor y de un amor que tiende a la castidad de la amistad; ambos se unen en una sola cosa. Así, al final de la novela, en el sueño idílico de Julie, ambos sentimientos son indiscernibles:

"Dans le noeud cher et sacré qui nous unira tous, nous ne serons plus entre nous que des soeurs et des frères (...) c'est alors que nous nous aimerons tous plus parfaitement" (VI, l. 12).

Esta amistad-amor es concebida por Rousseau como contrapunto a las amistades "circunspectas" de las sociedades masculina y femenina de París. Para Rousseau, no era posible la amistad en la sociedad contemporánea, y no tenía realmente más amigo que a sí mismo. De ahí que *La Nouvelle Héloïse* pueda ser concebida como una obra nacida para encauzar una necesidad insatisfecha:

"Tout autant qu'un roman, *La Nouvelle Héloïse* est un traité de l'amitié dans lequel l'auteur illustre sa conception de l'amitié idéale"<sup>1</sup>.

El concepto de *amor-pasión* es llevado a sus máximas consecuencias hasta llegar al *amor-virtud* y, desde ahí, al *amor-sagrado*. Analizamos detenidamente en qué consiste esta concepción.

En su primera y segunda "Préfaces" Rousseau señala el carácter didáctico de *La Nouvelle Héloïse*: quiere enseñar un código moral y social, un arte de vivir.

En la filosofía de Rousseau el objeto de la vida es la *felicidad* y ésta no puede concebirla fuera de la amistad, pues el hombre sólo adquiere realidad esencial y existencial en relación con otros. El amor-amistad es un resorte de la acción; Rousseau considera la amistad como el bien supremo: toda su vida privada estuvo orientada a una "quête" de la amistad perfecta:

"L'amour, l'amitié, les deux idoles de mon coeur"<sup>2</sup>.

El tema de la amistad aflora en los *Discours* y se amplía en las obras novelescas y en los escritos autobiográficos:

"Le premier sentiment dont un homme élevé soigneusement est susceptible n'est pas l'amour, c'est l'amitié..."<sup>3</sup>.

De ahí que *La Nouvelle Héloïse*, lejos de hacer la apología del amor, como dicen algunos, es, como cree Anne Srabian de Fabry:

"Un ouvrage didactique dans lequel il oppose les tourments de l'amour [3 primeras partes] à la quiétude de l'amitié [3 últimas partes]"<sup>4</sup>.

Para Rousseau es más rica la amistad heterosexual y da una importancia considerable al contexto espacio-temporal y social.

En Rousseau el amor tiene dos significados diametralmente opuestos:

- 1) Es un instinto divino cuando es puro, casto y "subyugado".
- 2) Es una enfermedad, un crimen social cuando es carnal.

El acto carnal sólo es excusable con el fin de la procreación y sólo si la unión ha sido sancionada por la sociedad. Fuera del matrimonio no hay solución. De ahí que la dicotomía amor - sexo presida toda la concepción del amor de Rousseau.

Rousseau concibe el amor como una depuración del deseo despojándole de su aspecto material; la unión del cuerpo es incompleta y frágil si no va acompañada de la unión de las almas. La imaginación puede embellecer la figura de la amante adornándola con los atractivos de la perfección que no posee naturalmente, pero su acción idealizadora queda apagada con la posesión. El acto sexual sólo complace los placeres efímeros de los sentidos y no la plenitud de la pasión, la exigencia de absoluto que ésta conlleva. Sin la dimensión espiritual, el amor se

identifica fácilmente con "la débauche". En la carta a Saint-Germain del 26 de febrero de 1770, Rousseau separa radicalmente amor y "débauche", indicando el partido que él ha tomado a menudo al preferir los placeres platónicos de la adoración a los placeres de la sexualidad:

"L'amour et la débauche ne sauraient aller ensemble; il faut choisir (...). Adorer les femmes et les posséder sont deux choses différentes"<sup>5</sup>.

Triunfando sobre el imperio de los sentidos el amor llega a la virtud:

"L'amour peut épurer les sens, je le sais, il est cent fois plus facile à un véritable amant d'être sage qu'à un autre homme: l'amour qui respecte son objet, en chérit la pureté, c'est une perfection de plus qu'il y trouve"<sup>6</sup>.

*La Nouvelle Héloïse* propone una concepción del amor visiblemente influida por el *platonismo* y por el *cristianismo*. Rousseau confronta *Eros* y *Agape*.

- 1) *Eros* equivale a *amor-pasión*. El delirio amoroso está, como en Platón, unido a los movimientos ascendentes del entusiasmo y a la percepción de la imagen interior de la belleza. Entusiasmo y sentimiento de lo bello, son suscitados por la imaginación, que reviste al ser amado de virtud y de perfección. Este

amor anuncia una transformación de sí y despierta una esperanza desmesurada en una unión total con un ser complementario.

Esta sacralización realizada en el alma sólo puede traducirse por medio de una escritura metafórica; *La Nouvelle Héloïse* aparece salpicada de términos tales como: "âme immortelle", "union des âmes", "beau", "beauté", "modèle divin", "parfait-perfection", "délire", "éternel-éternité". Rousseau alude regularmente a Platón:

"La véritable philosophie des Amants est celle de Platon; durant le charme ils n'en ont jamais d'autre. Un homme ému ne peut quitter ce philosophe; un lecteur froid ne peut le souffrir" (II, carta 11, pág. 157. Nota de Rousseau).

A pesar de la falta de Julie, el amor supera la "crisis" del goce carnal; busca la inocencia y la inalterable pureza. Aspira a preservar su integridad y la del ser amado por una tensión hacia lo ideal, empujada por la contemplación del modelo interior de la belleza y del bien:

"J'ai toujours cru que le bon n'était que le beau mis en action, que l'un tenait intimement à l'autre, et qu'ils avaient tous deux une source commune dans la nature bien ordonnée" (I, carta 12, pág. 30).

Por esta alianza de lo bello y lo bueno el amor es un "feu dévorant" que depura el deseo para convertirlo en un "ardor

divino" que supera los instintos de la naturaleza. El amor accede a lo absoluto por medio de *la pureza y de la fidelidad*.

1) *Pureza*.

La dificultad mayor está en preservar la inocencia del amor venciendo los impulsos del deseo. El amor es sublimado por la mediación de lo ideal, pero también por la represión del deseo:

"Je ne sais si je m'abuse; mais il me semble que le véritable amour est le plus chaste de tous les liens. C'est lui, c'est son feu divin qui sait épurer nos penchants naturels, en les concentrant dans un seul objet; c'est lui qui nous dérobe aux tentations, et qui fait qu'excepté cet objet unique, un sexe n'est plus rien pour l'autre" (I, carta 55, pág. 90).

La sublimación del deseo se realiza por *la virtud*:

"La vertu comme passion est une force qui prolonge celle du désir; elle transforme par le langage de l'amour idéalisé, langage platonicien qui oriente le désir vers une fin transcendente par la déssexualisation de l'amour"<sup>7</sup>.

Pero Julie piensa que este modelo puede desfigurarse con el paso del tiempo, si no está situado bajo el "Etre Eternel", si no conduce al "vrai modèle des perfections dont nous portons tous une image en nous même".

Esta concepción está en la línea de un *platonismo cristianizado*, a partir del cual:

"C'est à la contemplation de ce divin modèle que l'âme s'épure et s'élève, qu'elle apprend à mépriser ses inclinations basses et à surmonter ses vils penchants" (III, carta 18, pág. 264).

La depuración del deseo, considerada como una ascesis espiritual, eleva a los amantes a una dignidad superior, consagrando -según la dialéctica del *Banquete*<sup>9</sup>- el triunfo del Eros celeste sobre el Eros vulgar. Saint Preux dice en su última carta a Julie:

"Non, non, les feux dont j'ai brûlé m'ont purifié; je n'ai plus rien d'un homme ordinaire" (VI, carta 7, pág. 514).

## 2) *Fidelidad*.

Platón en *El Banquete* insiste en la exigencia de fidelidad unida a la espiritualización del amor:

"L'amant d'une belle âme (...) reste fidèle durant toute sa vie, car ce qu'il chérit est stable"<sup>9</sup>.

Y Platón define el amor como "le désir de posséder éternellement à soi ce qui est bon"<sup>10</sup>.



Saint Preux dice: "L'inconstance et l'amour sont incompatibles" (VI, carta 7, pág. 514)).

El amor no descansa en la satisfacción de un deseo sexual sino en una *unión de las almas* ("accord des âmes"), la fusión de dos seres en uno que garantiza la duración. Persiste por la *reciprocidad* y por la *búsqueda de la unidad*, abiertas a la aspiración de lo eterno: la inmortalidad del alma asegura la permanencia del amor más allá de la vida terrestre.

El amor está lleno del deseo de inmortalidad, de deseo de un gozo espiritual, de manera que trasciende a los seres que lo experimentan. Los atractivos de la pasión y de la persona de los amantes se borran ante la realidad superior del amor, que subsiste en las almas, más allá de los obstáculos del tiempo y de la sociedad:

"Jamais il [l'amour] ne forma d'union si parfaite; jamais il n'en forma de plus durable. Nos âmes trop bien confondues ne sauraient plus se séparer" (II, l. 7, pág. 148).

El *dualismo amor-sexo* es en Rousseau más radical que en Platón, puesto que instaaura una separación mayor entre cuerpo y alma, entre Eros físico y Eros espiritual.

Mientras en Platón el amor se eleva de la belleza de los cuerpos a la belleza de las almas, para llegar a la contemplación

de la Belleza Absoluta divina, Rousseau introduce una dicotomía entre el deseo sexual y la espiritualidad del amor, paralela a la separación entre lo real y lo imaginario. El amor no es una prolongación del deseo físico, sino que está separado de él por naturaleza y destino; tiende hacia la perfección, identificada con una ficción que procede de la actividad compensadora de la imaginación. Según Henri Goutier:

"le bonheur est dans l'invention de l'imaginaire, de cette terre mythique des chimères où l'amour est associé à la vertu et sacralisé par la conquête de l'immortalité"<sup>11</sup>.

Estas tendencias aparecen personificadas en Julie y Saint Preux:

- Julie sacrifica momentáneamente a su amante para exaltar el sentimiento en una vida virtuosa y merecer así la fusión de las almas, gracias a una muerte transfiguradora.
- Saint Preux encarna el culto frenético del deseo. Prefiere exaltar en la separación el recuerdo transfigurado por la imaginación. Distingue perfectamente pasión y amor cuando describe sus sentimientos por Claire:

"Les sens, libres de cette passion terrible, se joignent au doux sentiment de l'amitié. Devint-elle amour pour cela? Julie, ah! quelle différence! Où est l'enthousiasme? Où est l'idôlatrie? Où sont ces divins égarements de la raison, plus brillants, plus sublimes, plus forts, meilleurs cent fois que la raison même? Un feu passager m'embrasa, un délire d'un moment me saisit, me troubla et me quitta. (...) Je trouve entre elle et moi deux amis qui s'aiment tendrement et qui se le disent. Mais deux

amants s'aiment-ils l'un l'autre? Non; vous et moi sont deux mots proscrits de leur langue; ils ne sont plus deux; ils sont un" (VI, carta 7, pág. 514).

Ambos, sin embargo, Rousseau y Platón, coinciden en considerar al amor, apoyado en la belleza, como un camino ontológico hacia el Absoluto intemporal.

- 2) A Eros, Rousseau opone **Agape**, es decir, el "charme paisible" de la unión conyugal. El *matrimonio* es para Rousseau la institución cristiana por excelencia, gracias a la cual el hombre toma conciencia de sus deberes morales y entra en el orden razonable de lo social haciéndose responsable de una familia. Según esta concepción de Rousseau, en boga durante el siglo XVIII, los esposos, únicamente ocupados del cumplimiento mutuo y armónico de sus deberes, no se ocupan de la búsqueda de la comunión espiritual. Así, matrimonio y amor son dos órdenes que se complementan, pero que son irreconciliables.

Rousseau nunca pudo ser completamente hijo, esposo ni padre, y eso le marcó. El matrimonio es para él un valor muy elevado. La felicidad está en el matrimonio desde el principio de la novela, en oposición a un siglo que no se fija en la virtud conyugal.

**PAUL ET VIRGINIE**

Se ha dicho que Bernardin de Saint-Pierre ha hecho de *Paul et Virginie* uno de los grandes mitos del amor imposible. Puede ser, pero conviene añadir algunos matices.

La principal intención de *Paul et Virginie* no parece que sea mostrar la imposibilidad del verdadero amor. En ese caso, su autor se habría recreado en presentar un bello idilio en un marco conmovedor, entusiasmando al lector para demostrar, finalmente, que los ideales más puros son utópicos.

Siguiendo las huellas que Bernardin va dejando en la novela nos parece más bien que su intención es la de mostrar la evolución natural que todo ser humano sin deformar sigue en la relación amorosa y las dificultades que el amor ideal encuentra en la sociedad maleada de la época. Bernardin contrasta lo que es el amor en sí con la reducción a la que se ve sometido en la época.

Desde la cuna Paul y Virginie comparten todo; son "frère" (pág. 154) y "soeur" (pág. 172) que van creciendo juntos y creando fuertes vínculos de amistad entre sí: "amitié" (pág. 160), "ami" (pág. 178), hasta que en la adolescencia se abren al amor. Virginie descubre hacia Paul nuevos sentimientos (págs. 160

y ss.) y lo mismo le sucede a Paul con Virginie (pág. 156). El amor ha nacido en ellos.

En ese momento aparecen los consejos de Mme. de La Tour que, de algún modo, encarna los prejuicios propios de la mentalidad de la época:

"Cache ton amour à Paul. Quand le cœur d'une fille est pris, son amant n'a plus rien à lui demander" (pág. 170).

Le aconseja que espere algún tiempo hasta que ambos tengan una posición social más estable.

Aquí comienza el contraste que Bernardin establece entre la evolución natural del amor que sigue su curso en los dos jóvenes y las ideas sociales en boga.

Virginie se guía fielmente por los consejos de su madre: se aleja de Paul, viaja a París para educarse como conviene a una señorita...

Ante las dificultades, su amor se afianza: "amant" (pág. 229), "mon jeune époux" (pág. 242).

Frente al amor que se vive en Francia y que Bernardin describe en boca del "vieillard":

"Jeunes, ils corrompent les femmes de leurs voisins; vieux, ils ne peuvent fixer l'affection de leurs épouses. Ils ont trompé étant jeunes, on leur trompe à leur tour étant vieux" (págs. 208-209).

Bernardin crea un paraíso en el que es posible gozar "loin des cruels préjugés de l'Europe, des plaisirs de l'amour et du bonheur de l'égalité" (pág. 119).

Aprovecha cualquier ocasión para ensalzar a *la mujer*:

"Il n'y a point d'ami aussi agréable qu'une maîtresse qui nous aime. Il y a de plus dans la femme une gaieté légère qui dissipe la tristesse de l'homme. Ses grâces font évanouir les noirs fantômes de la réflexion. Sur son visage sont les doux traits et la confiance..." (pág. 215).

Pero es bien consciente de que los mejores amores perecen en la rutina diaria:

"(...) Quand elle vous aurait donné des enfants, ses peines et les vôtres auraient augmenté par la difficulté de soutenir seule avec vous de vieux parents, et une famille" (pág. 235).

Por eso, el verdadero amor, aquél que conserva su pureza debe vivirse en otro mundo, en donde "aucun des maux qui effrayent les hommes ne peut plus désormais m'atteindre" (pág. 241). Virginia invita a Paul a compartir "des amours qui n'auront plus de terme", "un hymen dont les flambeaux ne pourront plus s'éteindre" (pág. 242).

Además, Bernardin realiza, encarnándose en el "Vieillard", un canto a la *soledad* o, mejor dicho, al retiro del sabio que ha comprendido la vanidad de todas las ansias humanas. En el retiro el hombre recupera la pureza al vincularse con la naturaleza:

"La solitude ramène en partie l'homme au bonheur naturel, en éloignant de lui le malheur social (...) La solitude rétablit aussi bien les harmonies du corps que celles de l'âme" (págs. 191-192).

Bernardin cree en la necesidad de una *vida interior*, que separándonos de la mediocridad de moda, nos asegura una felicidad duradera y nos permite presentar a la *muerte* "un visage serein" (pág. 239). Ahí reside la clave para la felicidad, en vivir de acuerdo con la *naturaleza* ejerciendo la *virtud*. Por eso su *religión* es también *natural*:

"Ils raisonnaient peu sur ces livres sacrés; car leur théologie était toute en sentiment, comme celle de la nature, et leur morale toute en action, comme celle de l'Évangile" (pág. 147).

**CORINNE OU L'ITALIE**

En la obra de Mme. de Staël hay mucho de autobiográfico.

La vida de Corinne aparece impregnada de confidencias de su creadora: la conflictiva relación con su madre y el afecto hacia su padre; su rebeldía ante la sociedad cerrada en que vive; la inolvidable experiencia de su viaje a Italia; su aspecto físico y hasta su más profunda psicología; su llamada a la belleza, la búsqueda de la felicidad a través del verdadero amor; su interés por desvelar los misterios del corazón humano.

En *Corinne* es evidente la influencia que el pensamiento de Rousseau ejerció sobre Mme. de Staël:

"L'influence de Rousseau s'étend sur l'ensemble de l'oeuvre de Mme. de Staël et se retrouve dans les ouvrages de fiction pure autant que dans les écrits critiques et politiques"<sup>12</sup>.

Es fácil comprender que su concepción del amor siga también las líneas trazadas por Rousseau, como indica Georges Poulet:

"Poursuivant le mythe de Rousseau, Mme. de Staël rêve d'un état de transparence réciproque, où les êtres, époux, amis, amants, auteurs, lecteurs, jouissent de la possession simultanée de leurs âmes communicantes, par l'action de l'amour. Là est le bonheur"<sup>13</sup>.



Esta dirección se afirma paso a paso en *Corinne* y, a medida que se desarrolla el amor entre ella y Oswald, Mme. de Staël va sutilmente manifestando su postura a la vez que el amor progresa, desde su *desarrollo incipiente*:

"Je ne crois pas que le coeur soit ainsi fait que l'on éprouve toujours ou point d'amour, ou la passion la plus invincible. Il y a des commencements de sentiment qu'un examen plus approfondi peut dissiper. On se flatte, on se détrompe (...)" (pág. 111),

hasta *la pasión más violenta*:

"Cette griffe de vautour sous laquelle le bonheur et l'indépendance succombent" (pág. 149).

"Les âmes passionnées se trahissent de mille manières, et ce que l'on contient toujours est bien faible" (t.II, pág, 248).

Ahí se va a poner a prueba el verdadero amor a través de la generosidad que manifiesta el que ama:

"Quand les passions arrivent à un certain degré de violence, elles craignent les témoins, et se voilent presque toujours par le silence et l'immobilité" (pág. 187).

"On peut abdiquer la fierté dans tout ce qui tient au coeur; mais dès que les convenances ou les intérêts du monde se présentent de quelque manière pour obstacle, dès qu'on peut supposer que la personne qu'on aime ferait un sacrifice quelconque en s'unissant à vous, il n'est plus possible de lui montrer à cet égard aucun abandon de sentiment" (pág. 195).

En el verdadero amor la comunicación reviste una delicadeza especial que hace posible compartir los sentimientos más íntimos, conservando a la vez la propia individualidad:

"Il faut de l'harmonie dans les sentiments et de l'opposition dans les caractères, pour que l'amour naisse tout à la fois de la sympathie et de la diversité" (págs. 169-170).

"Deux êtres qui s'aiment assez pour sentir qu'ils n'existeraient pas l'un sans l'autre ne peuvent-ils pas arriver à cette noble et touchante intimité qui met tout en commun, même la mort?" (pág. 136).

Pero Mme. de Staël no ignora las amenazas que se ciernen sobre esta felicidad; en Oswald será su carácter inglés bien arraigado en él aún cuando descubre el amor; en Corinne, esa necesidad irrefrenable de huir de la monotonía que acompaña siempre a toda mujer de talento en el papel que la sociedad moderna le asigna. Corinne hace frente a esa sociedad que relega a la mujer a su papel de esposa; realiza enormes pero vanos intentos por despertar del sopor a esta sociedad dormida:

"... mais l'amour n'efface jamais entièrement le caractère" (en casa de Oswald, pág. 55).

"Le talent, et le talent surtout dans une femme, cause une disposition à l'ennui, un besoin de distraction que la passion la plus profonde ne fait pas disparaître entièrement. L'image d'une vie monotone, même au sein du bonheur, fait éprouver de l'effroi à un esprit qui a besoin de vérité" (pág. 375).

Ante lo inevitable, cuando ya no parece posible armonizar el amor con las más íntimas necesidades de uno y con las exigencias del medio social, Mme. de Staël presenta el *suicidio* como una posibilidad. Según Jean Starobinski, vida y obra de Mme. de Staël aparecen impregnadas de "tout ensemble la tentation de suicide et le refus du suicide"<sup>14</sup>. En efecto, los actantes femeninos de sus novelas se suicidan: Mirza, Zulma, Delphine (1ª versión), Sapho. Corinne se deja morir de pena, lo que es a la vez diferente e igual:

"Se laisser mourir, se suicider, ne pas survivre à la défection de l'être aimé sont les seules façons de prouver que, pour notre part, nous avons fait de lui "l'unique objet" de notre vie"<sup>15</sup>.

Por eso también hay que saber renunciar a ver a quién resucitaría con su presencia los recuerdos del pasado; en palabras de Starobinski:

"Il faut pour jamais renoncer à voir celui dont la présence renouvellerait vos souvenirs, et dont les discours les rendraient amers"<sup>16</sup>.

Así se comprende la actitud de Corinne al final de su vida...

Pero, hay algo más, se trata de morir dejando *un recuerdo*. Corinne no sólo se deja morir a la vista de Oswald, sino que su amor por él queda prolongado en los talentos que ha ido transmi-

tiendo a su hija y en la transformación que con sus consejos ha conseguido realizar en su esposa Lucile:

"La mort, oui, mais à condition qu'elle soit un reproche perpétué (...) Le suicide, par la magie de l'absence absolue était destiné à établir une relation indestructible, dans laquelle l'amant infidèle fût enchaîné à jamais"<sup>17</sup>.

Y así es, Oswald queda vinculado a Corinne más allá de la muerte; su comportamiento modélico en todos los aspectos de su vida desde la muerte de ella así lo demuestra.

Parece que Mme. de Staël quiere elevar al yo-lector a una concepción del amor cada vez más pura. Las fases anteriores al amor-virtud (amor-sensual o amor-pasión) quedan desde el principio de la obra superadas. Todo el libro está consagrado al nacimiento, desarrollo incipiente, afianzamiento, consolidación y sublimación del amor-virtud.

Los diferentes personajes secundarios de la novela encarnan posibles visiones del amor (madre de Lucile, padre de Oswald, el Conde d'Ergeuil, el príncipe Castel-Forte...), pero queda bien claro en la obra que, aun reconociendo su parte de lógica, no son los mejores. Mme. de Staël propone otro modelo encarnado en Corinne. Todo depende del prisma de idealidad a través del cual se mire.

**ADOLPHE**

Para Ch. Mauron, Delay y otros críticos, la creación literaria tiene el valor de un auto-análisis. Puede que *Adolphe* haya tenido esta función para su creador. Benjamin Constant ha podido descargar sus obsesiones sobre su(s) doble(s), liberándose así de una parte de sus fantasmas interiores.

Ahora bien, esta posible liberación no parece consciente en Constant; carece del aspecto sistemático que encontramos en un Gide, por ejemplo. Y tampoco es inmediata, dada la fecha bastante tardía de la publicación de la novela. *Adolphe* estaba ya escrito desde hacía tiempo, pero Constant lo ensayó primero en sesiones de lectura y le añadió el prefacio y las advertencias finales antes de mostrarlo al público.

Hans Verhoeff<sup>18</sup> considera probable la función terapéutica de la novela, pero le parece imposible conocer el alcance exacto y, sobre todo, la interacción con la crisis de 1815 de Benjamin. Se trata aquí de *localizar la presencia del autor en la creación*, de conocer su "univers imaginaire".

En este libro complejo "dont aucun critique n'épuisera les multiples significations"<sup>19</sup>, Constant va manifestando la postura de una época y la suya propia ante el amor. Y lo hace de un modo

muy peculiar que no siempre resulta fácil de entender con claridad.

G. Poulet<sup>20</sup> cree que Constant está próximo a la concepción alemana del amor. Hay en él y en *Adolphe* una *conversión a la erótica idealista y a la religiosidad romántica*, según las cuales, para quien experimenta el encanto, el amor es verdaderamente una experiencia mágica, gracias a la que se establece entre los amantes una libre intercomunicación de pensamientos, escapando así a la soledad mental, y dejando de ser ante ellos extranjeros como lo siguen siendo ante los otros.

El drama de *Adolphe* consiste en las dificultades para acceder a ese nivel de comunicación; dificultades no sólo derivadas de la psicología de los personajes sino también de orden social e incluso existencial.

La opinión social tiene en la novela una importancia determinante, como siempre que la postura de los personajes no está bien decidida.

El papel de Ellénore en el desarrollo del amor es el que corresponde a la visión de la mujer en la época.

La superioridad de los hombres sobre las mujeres es destacada sarcásticamente:

"Les maris étaient dépourvus de sentiments aussi bien que d'idées; les femmes ne différaient de leurs maris que par une médiocrité plus inquiète et plus agitée, parce qu'elles n'avaient pas, comme eux, cette tranquillité d'esprit qui résulte de l'occupation et de la régularité des affaires" (pág. 46).

La concepción más generalizada del amor y de la mujer aparece expuesta con toda claridad en boca de padre de Adolphe:

"[les liaisons d'amour] il les regardait comme des amusements, sinon permis, du moins excusables, et considérait le mariage sous un rapport sérieux. Il avait pour principe qu'un jeune homme doit éviter avec soin de faire ce qu'on nomme une folie, c'est-à-dire de contracter un engagement durable avec une personne qui ne fût pas parfaitement son égale pour la fortune, la naissance et les avantages extérieurs; mais du reste, toutes les femmes, aussi longtemps qu'il ne s'agissait pas de les épouser, lui paraissaient pouvoir, sans inconvénient, être prises, puis être quittées" (pág. 42).

Ellénore es este tipo de mujer que puede ser abandonada cuando "l'amusement" ha terminado. Su subordinación en el plano de la narración es paralela a su dependencia afectiva. Sus sentimientos nunca son analizados con detalle como los de Adolphe. No es vista como sujeto sino como *objeto* que sufre la acción y es observado sin poder influir en el curso de los acontecimientos, sin poder detener a su amante en su carrera hacia la infidelidad y la soledad, y sin poder ayudarle en sus miedos.

Como anota Hans Verhoeff<sup>21</sup>, la comunicación entre iguales es sustituida por la compasión por la víctima ("chaîne", "lien"...).

Si en un primer momento la relación entre Ellénore - Adolphe era una "amitié" (pág. 55), pronto se llama "amour" y termina siendo "pitié".

La concepción del amor manifestada en la novela aparece llena de contradicciones, como corresponde al temperamento y al comportamiento de un B. Constant siempre envuelto en vicisitudes amorosas. Los dos himnos del amor de la obra así lo muestran. Uno de ellos es "negativo" y el otro "positivo", pero ambos transmiten la misma incertidumbre.

El primero (final cap. VI) es una advertencia a los que no están seguros de su amor:

"Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle! Malheur à qui dans les bras de la maîtresse qu'il vient d'obtenir, conserve une funeste prescience, et prévoit qu'il pourra s'en détacher! Une femme que son coeur entraîne a, dans cet instant, quelque chose de touchant et de sacré" (pág. 59).

En este pasaje sorprende:

- a) El tono pesimista; la felicidad presente es olvidada por un futuro incierto.
- b) La ausencia del ser amado (ni Ellénore ni su amor son evocados).



El segundo himno al amor (cap. IV) describe la felicidad idílica de los primeros momentos de la relación:

"Charme d'amour, qui pourrait vous peindre! Cette persuasion que nous avons trouvé l'être que la nature avait destiné pour nous (...) cette gaieté folâtre qui se mêle quelquefois sans cause à un attendrissement habituel, tant de plaisir dans la présence, et dans l'absence tant d'espoir, ce détachement de tous les soins vulgaires, cette supériorité sur tout ce qui nous entoure, cette certitude que désormais le monde ne peut nous atteindre où nous vivons, cette intelligence mutuelle qui devine chaque pensée et qui répond à chaque émotion, charme de l'amour, qui vous éprouva ne saurait vous décrire!" (pág. 60).

El aspecto general del pasaje, la repetición retórica de los demostrativos, la ausencia de detalles concretos, la confesión tradicional de impotencia... todo eso trasluce -según Hans Verhoeff (*op. cit.*)- la incapacidad de Adolphe para llegar a la esencia única de este momento de felicidad. Parece incluso que en esta descripción general falta convicción, como si revelara indirectamente que no se ha realizado un verdadero encuentro "existencial" entre los amantes.

La descripción del final de la relación muestra las mismas analogías (pág. 110). La débil defensa que Adolphe hace de sí mismo, el aspecto retórico de la misma, la enumeración en lugar de la evocación, la insistencia sobre la cantidad ("mille liens", "trois années")..., todo ello demuestra que Adolphe no ha llegado

realmente a Ellénore, que no ha conseguido una felicidad duradera.

En resumidas cuentas, Constant nos hace ver consciente o inconscientemente que quien está demasiado preocupado por sus problemas personales (caso de Adolphe), es incapaz de captar al otro en tanto que persona. Esa falta de apercepción sobre sí mismo le hace ignorar los sentimientos del otro (de Ellénore) o interpretarlos a su manera.

La importancia concedida a las normas sociales y el desconocimiento profundo de sí mismo conducen a la duda, a la ambigüedad en las elecciones.

Ellénore se debate con una desesperada impotencia contra una situación que la supera. Este es un tema obsesivo en la novela que es resaltado en la descripción de la agonía de Ellénore. El espectáculo de la enfermedad y de la muerte de una mujer amada siempre obsesionó a Constant (Cécile, Charlotte en su *Journal*, Julie Talma). El tema de la muerte acompaña desde las primeras páginas de la novela a Adolphe:

"L'idée de la mort a toujours eu sur moi beaucoup d'empire" (pág. 93).

Diríase que, por muchos esfuerzos que realicen tanto Adolphe como Ellénore, hay una fuerza superior a ellos que los determina:

"Le malheur d'Ellénore prouve que le sentiment le plus passionné ne saurait lutter contre l'ordre des choses" ("Lettre à l'éditeur", pág. 119).

Ambos actantes, Adolphe y Ellénore, tienen un rasgo fundamental en común que les identifica también con B. Constant: *su necesidad de amor*.

Desde el punto de vista psicocrítico, Ellénore y Adolphe son dos personajes del drama interior, del mito personal de Constant.

*Adolphe* es una novela corta escrita en primera persona; protagonista y narrador son la misma persona, pero, a la vez son diferentes. El narrador es la bisagra entre los datos psíquicos del escritor y la forma literaria en que se expresan.

H. Verhoeff apunta dos realidades temáticas que dirigen el universo de la novela: la *agresividad* y la *identificación*. La agresividad de Adolphe para con Ellénore se comprende al ver su identificación con ella, con la víctima. También él (¡y B. Constant!) ha conocido en su niñez el sentimiento de abandono que ella padece... Ellénore es interiorizada por Adolphe, quedando reducida a un fenómeno psíquico. La ruptura entre ellos es un desgarramiento interior. Los sufrimientos de una son los del otro, el abandono y la muerte de ella conlleva el abandono y la muerte de él.

Las fuerzas psíquicas que determinan el drama son ambivalentes: *amor-odio, compasión-desprecio, indiferencia-participación*. De este modo, la novela no es sólo el relato lineal de una intriga cuyos elementos aislados se suceden siguiendo un orden cronológico; la novela es en el fondo circular, es decir, se compone de elementos o de temas obsesivos que a lo largo de la narración se responden y se oponen. Uno de estos temas-claves estudiado por Verhoeff es el de la *presencia del padre y de la madre* en la novela, como significativa de la influencia de la misma en la vida de B. Constant.

La sociedad en que Adolphe y Ellénore viven es el *dominio del padre*, en el que Adolphe, a pesar de sus cualidades, nunca llegará a integrarse.

La influencia del padre aparece expresada de modo directo desde el principio de la obra; no sucede así con la presencia de la *madre* que, a un nivel más profundo, es el verdadero eje dramático y psicológico de *Adolphe*.

La influencia del padre sobre Adolphe es analizada por el narrador. Sus relaciones se caracterizan por la falta de confianza y por la mezcla de timidez e ironía. Las opiniones del padre y sobre todo su "filosofía", que autoriza las aventuras con mujeres a las que no se ama y con las que uno no piensa casarse,

su actitud conformista e hipócrita, marca la vida afectiva del adolescente.

La actitud de Adolphe hacia la autoridad paterna es ambivalente. No hace caso de sus consejos, pero le alteran profundamente. No comparte sus opiniones, pero no consigue liberarse de ellas por completo. Síntoma de su actitud infantil.

En realidad, el *padre* representa a la *sociedad* de la época; por eso, su papel está también encarnado en *M. de P.*, el protector de Ellénore, y en *M. de T.*, amigo de su padre.

La victoria del padre en el plano consciente queda anulada a nivel profundo. La figura materna es más poderosa. Al morir Ellénore, encadena para siempre a su amante en lugar de liberarlo. Al intervenir el padre (con la carta terrible), sólo consigue estrechar aún más los vínculos entre los amantes. Como Ch. Mauron indica en su apéndice a *Phèdre*:

"En vous abandonnant (...) le père vous laisse sans défense devant la mère possessive, qui a hérité du pouvoir et qu'on voudrait bien remplacer par une femme moins angoissante (...). La sensibilité à l'abandon détermine non seulement la peur d'être abandonné, mais la peur ou le remords d'abandonner"<sup>22</sup>.

Estas presencias obsesivas en la novela nos orientan enormemente sobre el mundo de valores de B. Constant y, más allá del plano personal, la novela nos parece una lamentación sobre la debilidad humana, sobre la impotencia para alcanzar el verdadero amor y la felicidad.

**LES AVENTURES DU DERNIER ABENCERAGE**

Durante el desarrollo de la acción de la obra, el lector intuye que hay un secreto aún no desvelado del que puede depender el desenlace feliz de la relación amorosa. Chateaubriand acierta a mantener el suspense, pero consigue intervenir sutilmente en el desarrollo de la acción para dar algunas pistas interpretativas al lector atento. Algunos ejemplos:

- "La fille de don Rodrigue" (pág. 199) para designar a Blanca, cuando aún no ha sido presentado su padre. Podríamos pensar en otro D. Rodrigo más famoso, "el Cid".
- La descripción del carácter de los españoles: generosos y confiados pero vengativos cuando se sienten traicionados (pág. 201). Anuncia, de algún modo, el desenlace.
- En boca de Blanca aparece la hipótesis de que Aben-Hamet fuera un abencerraje (pág. 211). Se intuye lo que eso supondría -y de hecho supondrá- para la relación.

Estas intervenciones, introducidas con toda suavidad, siguen la línea de Chateaubriand cuando va manifestando su concepción del amor. Más que exposición directa de sus ideas, es el conjunto del relato el que nos indica el pensamiento de su autor.

En *Les aventures du dernier Abencerage* aparecen de modo bien evidente los dos temas que dominan las otras novelas de Chateaubriand, *Atala* y *René*: el tema del exilio y el del amor imposible; latentes también en la propia vida de Chateaubriand.

Aben-Hamet, nacido en una familia desterrada, vuelve a la Andalucía de sus antepasados. Don Carlos ha vivido varios años lejos de España para combatir en el Nuevo Mundo. Lautrec, como prisionero que es, conserva la nostalgia de su Francia natal.

De algún modo podemos afirmar que Chateaubriand proyecta su alma en toda su creación; él siempre se sintió exiliado en este mundo. Lo mismo le sucede con respecto al amor. Siempre aspiró a un amor sublime y eterno y no pudo plasmarlo en su vida.

El enfrentamiento sublime entre religiones, patrias y familias irreconciliables triunfa finalmente frente al amor en esta novela, pero sin apagarlo en modo alguno. En la escena final todos renuncian a la felicidad antes de traicionar su fe o de mostrarse inferiores en generosidad a los demás. El amor aparece en la obra en algún momento como un posible elemento "reintegrador", pero pronto deja de ser tal ante la gravedad de los obstáculos que encuentra. Además, como Chateaubriand dice en un inciso:

"... si l'amour, pour être véritable, n'avait pas toujours besoin d'être accompagné de la gloire"  
(pág. 191),

entonces pronto perecería.

Lo esencial del romanticismo está en germen en esta concepción de la felicidad y del amor idealizado que nunca pierde su pureza:



"Ils se séparèrent encore une fois sans avoir succombé à la passion qui les entraînait l'un vers l'autre" (pág. 217).

El amor-pasión queda idealizado al máximo por la misma imposibilidad que encierra.

Subyace en la obra una profunda reflexión sobre el destino humano. Este personaje exiliado que vive buscando siempre un paraíso perdido, fiel a sus convicciones en medio de su soledad existencial, es el mismo Chateaubriand, inquieto e insatisfecho con su vida, y es todo ser humano que mantiene vivo el anhelo de lo Ideal.

**LE ROUGE ET LE NOIR****ARMANCE**

Stendhal no manifiesta en sus novelas de forma directa su concepción del amor, pero sí trasluce indirectamente su pensamiento a través de diversos procedimientos: breves incisos propios del narrador omnisciente que informa o advierte al lector a lo largo de la narración; repeticiones de objetos o escenas a modo de presencias obsesivas que atraen la atención del yo-lector sobre determinados aspectos; reflexiones puestas en boca de los personajes que nos recuerdan pensamientos del autor manifestados abiertamente en otras ocasiones...

Las novelas de Stendhal dan una imagen viva de las costumbres de su época. Stendhal no condena en bloque las adquisiciones culturales de su época, pero anota la decadencia de la vida moral, social y artística que debía perderse definitivamente en la pompa y falsa dignidad del II Imperio.

Para juzgar la sociedad y la felicidad posible en la misma, Stendhal se sirve de un ser que se cree separado del mundo sin remedio y de la felicidad por un extraño secreto. El verdadero tema es el de mostrar cuál es la virtud, el deber, la vida de sociedad y sus pretendidos placeres, la ambición, la fortuna y, sobre todo, el amor ante los ojos de un hombre que no puede

esperar amar ni formar una familia, pero que es inteligente para juzgarlo todo.

En *Le Rouge et le Noir* se trata incluso de un *realismo agresivo*, ya que esta crónica de 1830 es una denuncia directa de los móviles de la sociedad francesa bajo la Restauración.

Hay un hecho interesante: ¿por qué Stendhal se interesó en un personaje tan extraño como Octave? Simplemente porque en Octave se encuentran rasgos muy característicos de los gestos, hechos, ideas y sentimientos del propio Stendhal.

El "yo" de Stendhal sufre de un desdoblamiento, es decir de una dualidad. Stendhal se recrea a sí mismo en Octave; no sólo lo que en realidad él era sino también lo que hubiera querido vivir en sus relaciones con el mundo y con el amor.

Así, Octave está excluido del mundo desde su niñez como perteneciente a una familia de emigrados; luego como un ser que está contra las ideas de la clase a la que pertenece. Nunca será un "rapatrié". Armance también es una extranjera nacida en los confines del imperio ruso.

De algún modo, Stendhal pone ahí sus recuerdos e impresiones de hombre excluido del mundo por la caída del Imperio y "excluído" de Milán por un amor sin esperanza.

El psicoanálisis ve en la pasión de Octave por su madre una fijación de Henri Beyle a la suya y el odio hacia su padre; pero, tanto Octave como H. Beyle son tranquilamente conscientes del amor exclusivo hacia su madre sin que haya neurosis de culpabilidad.

El desprecio a todos los hombres de Octave es también el desprecio que Stendhal siente hacia los hombres, y no sólo hacia el enemigo; es el desprecio hacia los oficiales del ejército sin ideales, hacia una burguesía materializada, hacia una aristocracia vanidosa e inútil.

Ese "caractère singulier" de Octave convive con "l'être rebelle" de Stendhal ("l'être Re-beyle"). Ambos se sienten escandalosamente diferentes a los demás y muestran una gran preocupación por ocultar su intimidad.

En la misma línea, la palabra "*monstre*" es repetida tres veces en el cap. XXIX de *Armance* como para invitar al lector a penetrar en su significación. Curiosamente, la misma palabra se encuentra también en varias ocasiones en *Souvenirs d'égotisme* y Stendhal se la aplica a sí mismo, con un significado intelectual:

"Je surprénais ou scandalisais toutes mes connaissances. J'étais un monstre ou un dieu. Encore aujourd'hui, toute la société de Mlle. Clarke croit fermement que je suis un monstre: un monstre d'immoralité surtout".

"Mes médecins m'ont toujours traité avec plaisir comme étant un monstre, pour l'excessive irritabilité nerveuse".

Bajo las apariencias de una palabra perteneciente al vocabulario patológico, la monstruosidad es un término susceptible de varias traducciones.

Stendhal también vivió esa *desesperación contra el amor* que Octave manifiesta. Stendhal conoció en su vida dos accesos intermitentes de "babilanisme": a la vuelta de la campaña de Rusia en 1813 y en 1821, a la vuelta de Milán, tras los desesperados años de pasión por Métilde.

La desesperación de Stendhal ante el amor se acentúa con el abandono de Mme. Curial.

Stendhal utiliza la escritura como una liberación; a través de ella expresa su forma de ser, sus deseos más íntimos, enfrentándolos al mundo y a la historia.

Hay también en el personaje de Julien mucho del propio Stendhal. Además de su desmesurada admiración por Napoleón y su desprecio por todo lo mediocre encarnado en una burguesía y una aristocracia sin ideales, Stendhal posee esa misma facultad imaginativa de Julien que le hace fácilmente emocionable (pág.

210); ese mismo romanticismo que intenta sofocar con la actitud de hipocresía que requiere el contorno social en el que se mueve; así, Julien volviendo al Hôtel de La Mole es Stendhal regresando de Milán tras la catástrofe; todo le emociona... Y, sobre todo, esa evolución que Julien sigue en su vida a través de su educación sentimental coincide exactamente con la concepción que Stendhal tiene del amor y que él mismo expone en su tratado *De l'Amour*. Su misma vida fue un repetido intento de vivir estas ideas; sus novelas -como vemos en *Armance*- responden también a esta concepción.

Nos parece imprescindible para comprender cualquier obra de Stendhal resumir brevemente este tratado teórico sobre el Amor.

Stendhal reconoce *cuatro formas de amor*:

1. *L'amour physique*, que sólo tiene un papel accesorio en la relación amorosa.
2. *L'amour-goût* que equivale a la galantería y coquetería de moda a finales del s. XVIII.
3. *L'amour de vanité* propio del "beau monde" del siglo XIX. El gran amor está de moda y está muy bien visto el experimentarlo. No basta con seducir a una mujer, sino que se busca el tener una gran pasión o al menos el aparentarlo. La vanidad es un sucedáneo del amor.
4. *L'amour-passion* es el centro del tratado de Stendhal; sólo lo define por medio de ejemplos: el de la religiosa portuguesa, el de Eloísa y Abelardo, etc... [A este amor parece aspirar Mathilde en un momento dado (pág. 317)].

A continuación, Stendhal estudia las diferentes fases del amor (amor-pasión, claro está) atendiendo a su nacimiento. Según Merete Gerlach-Nielsen:

"Dans l'oeuvre de Stendhal, l'amour est volontiers printanier; il est rare qu'il atteigne l'été; peindre les joies d'un amour partagé n'est pas le fort de notre auteur. La malheureuse aventure avec Métilde, aventure qui se traînait sans jamais aboutir, expliquerait assez pourquoi, dans l'essai sur l'Amour, Stendhal est encore plus réticent à cet égard que dans l'oeuvre romanesque"<sup>23</sup>.

Stendhal distingue siete fases en el nacimiento del amor y cada una de ellas va unida curiosamente a unos procedimientos formales de presentación:

1. *L'admiration simple*. La más leve ruptura en la monotonía de una vida provoca el asombro y fácilmente la admiración. Basta con alabar las virtudes de una joven para que la aventura comience.

La forma de presentación es *la exposición abstracta*.

2. *L'admiration tendre o el deseo*. Un encuentro fortuito, incluso bien efímero, de la pareja despierta los sentidos.
3. *L'espérance*. Impaciencia del amante durante unos breves momentos que preceden inmediatamente al nacimiento del amor.
4. *L'amour est né*. Esperanza y amor se condicionan recíprocamente. Stendhal define aquí el amor siguiendo la ideología sensualista, aunque luego no se mantenga fiel a ella en sus obras:

"Aimer, c'est avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens, et d'aussi près que possible un objet aimable et qui nous aime"<sup>24</sup>.

5. *La première cristallisation*<sup>25</sup>. Es simultánea al nacimiento del amor. Cristalización es para Stendhal:

"l'opération de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte de l'objet aimé a de nouvelles perfections"<sup>26</sup>.

6. *Le doute naît*. El amante comienza a sentir que el sueño será insuficiente a la larga; comienza bruscamente a dudar de ser amado y, desesperado, intenta alejarse de la amada; se quiere volcar en los demás placeres de la vida, pero éstos ya no le satisfacen.
7. *Seconde cristallisation*. La duda se calma por sí sola y el amante comienza de nuevo a concebir la posibilidad de ser amado. Piensa que la conquista de la mujer amada le aseguraría placeres que ella sola puede darle y esta nueva convicción hace que la segunda cristalización sea superior a la primera. Sigue existiendo un pequeño suspense sobre el amor compartido en la realidad.

Surge el siguiente esquema:

Admiración --> Deseo --> Esperanza --> Nacimiento del amor -->  
 Duda Primera cristalización

--> Segunda cristalización



**LE LYS DANS LA VALLEE****EUGENIE GRANDET**

A través de estas dos novelas balzacianas, *Eugénie Grandet* y *Le lys dans la vallée*, conocemos cuál es la concepción del amor que Balzac hace suya no sólo en sus novelas sino en su misma vida.

El amor balzaciano vive en la desmesura. Todos los hombres y mujeres que aman son devoradores y devorados (*Eugénie* y *Henriette* son ejemplos claros de ello). El amor es absoluto: el amante que no es todo, no es nada: "L'amour doit être infini" (pág. 117):

"Croyez-le, le véritable amour est éternel, infini, toujours semblable à lui-même; il est égal et pur, sans démonstrations violentes; il se voit en cheveux blancs, toujours jeune de coeur" (pág. 166).

Borel<sup>27</sup> cree que Balzac ha concebido el antagonismo entre el amor carnal y el amor espiritual como el problema fundamental de la vida amorosa; problema insoluble, pues el amor ideal lleva consigo el conflicto entre el alma y los sentidos. Sin embargo, esto no es así; para Balzac, el verdadero amor no separa el alma y los sentidos, sino que encuentra en su unión su nobleza, su garantía y su expansión. (Igual pensaba Rousseau en *La Nouvelle Héloïse*). Ahora bien, el verdadero amor, es decir completo, y el amor por simple atracción física (pasión) no pueden coexistir.

Así, Félix se engaña cuando asegura que sólo siente atracción de los sentidos por Lady Duddley y que siente verdadero amor por Henriette:

"Tu es la plus aimée, la seule aimée" (*Le lys*, pág. 252).

La verdad es la que confiesa a Natalie: "J'aimais passionnément lady Arabelle" (*Le lys*, pág. 217); ya no ama a Henriette; sólo acude a ella momentáneamente con un sentimiento en el que se mezcla la vergüenza, la piedad, los remordimientos, el agradecimiento; sentimientos que hacen revivir su antiguo amor al ver el dolor de la que ha traicionado. Ella lo ha comprendido perfectamente:

"Henriette n'existe plus, maintenant vous avez une paisible amie" (pág. 236).

Para mostrar el contraste entre el amor y la pasión, Balzac no sólo los encarna en dos mujeres de naturaleza física y moral muy distinta, sino que les da también una nacionalidad distinta: una es inglesa y otra francesa. Balzac insiste en el doble aspecto de la pasión amorosa: el *carnal* y el *religioso*:

"L'amour humain oscille nécessairement des plaisirs charnels à l'exaltation spirituelle dans la conduite (...) Dans l'amour divin, le spirituel devient l'objet de l'amour" (*Le lys*, pág. 35).

Según Ernest Curtius<sup>28</sup>, pasión se opone a amor:

"La passion est un "mouvement irrationnel". Elle est toujours liée à une volonté tendue. Toute passion, y compris la passion de l'amour, veut posséder ou veut créer. Mais, l'amour, sous son espèce la plus sublime, est un état où la volonté détendue laisse place à la contemplation. Cet amour peut être béatitude, ce que la passion ne sera jamais".

Para Balzac, el amor implica certeza y constancia; la pasión es sólo el presentimiento del amor. Para él hay en la vida un solo amor, amor único y eterno. En *Un prince de Bohème*, Balzac condensa sus ideas esenciales sobre el amor:

"Une combinaison du sentiment de l'infini qui est en nous et du beau idéal, qui se révèle sous une forme visible. Enfin cet amour embrasse à la fois la créature et la création"<sup>29</sup>.

Esta concepción del amor puro queda desmitificada en cierta manera en la carta final de Natalie de Manerville; nos hace ver que no hay que tomar al narrador demasiado en serio, que en el fondo es un iluso, un sentimental.

En *Eugénie Grandet* y en *Le lys* aparecen encarnadas las principales obsesiones de Balzac en torno a:

- 1) Su concepción del amor y su ideal de mujer, cómo llegar a concretar en la tierra y, en especial, en la sociedad francesa del siglo XIX, la concepción del amor antes expuesta: la dicotomía entre el mundo de lo real y el mundo de Balzac.

- 2) Su preocupación por la importancia creciente de la burguesía en la sociedad de la época con su consiguiente influencia en la orientación del destino humano.
- 3) Su obsesión por la materia; de ahí su interés por el detalle realista.

Balzac elige un triple tema en *Eugénie Grandet* para llevar a cabo su voluntad de representar la realidad con toda objetividad (en "Préface" y "Postface" de *Eugénie Grandet*)<sup>30</sup>: el del amor frustrado, el de la tiranía paterna y el de la avaricia. Estos tres conflictos se combinan completándose entre ellos.

Balzac siempre tuvo un temperamento sensual y una vida sentimental muy movida. Desde 1932 mantiene una apasionada correspondencia con Mme. Hanska, que le hace concebir el ideal del amor puro. Balzac busca la mujer ideal, siempre fiel a su amante. Como en Rousseau, para Balzac pureza y fidelidad son inherentes al verdadero amor; *Le lys* así lo muestra.

En esta línea se refleja su obsesión por la familia. Balzac nunca disfrutó de un ambiente de comprensión en su familia. Ya desde pequeño fue criado lejos de ella por una nodriza; a su madre no le agradó nunca su forma de ser...

Además, la concepción familiar de la época también le influye; a principios del s. XIX el matrimonio era sólo un compromiso mercantil en el que privaban los intereses; es el fracaso de la

familia (así se comprende la elección "interesada" de Charles frente al amor que Eugénie le ofrece, o la actitud de Mme. de Mortsauf ante su marido).

Las palabras "monotone" y "monotonie" se repiten constantemente en la novela, sobre todo en la primera y última páginas del libro. Constituyen el marco en el que se encierra el destino de Eugénie, es decir, el modo en que Balzac concebía la vida en las ciudades de provincia. Del mismo modo, la monomanía del avaro se repite constantemente en la obra, al igual que el amor obsesivo de su hija. El mismo Honoré fue un gran maníaco; repelido en casi todos sus sueños (dandinismo, etc...) por un mundo cruel que no aceptaba al principiante ni al pobre; por eso tantas veces se retrae en soledad, vive apartado en su cuarto escribiendo y en un estado de alucinación.

A Balzac le preocupa el destino humano. Cree en la autodestrucción de esta Humanidad condenada a alimentarse de su propia sustancia para avanzar (simbolizada en la degradación de Grandet). *Eugénie Grandet* señala el drama de un destino, de una vida rota; defraudada por el mundo, Eugénie va a refugiarse en el sacrificio, la renuncia y la caridad. La religión desempeña un papel de consoladora en el alma de una amante abandonada. La mujer vive en un mundo físico de materialismo histórico, una forma de represalia, de venganza y de liberación para el alma es la fe.

Le preocupa también el rápido crecimiento de la burguesía en la sociedad capitalista que se convierte en una sociedad de mediocres y acaba con la vida intelectual, cultural y, aún más grave, con todo ideal generoso (ej. de ello, Grandet y su mundo de negocios). Una palabra repetida enormemente es "oro", "dinero", que dirige no sólo la vida del avaro a quien anihila convirtiéndolo en un obseso, sino que determina también la vida de todos los demás personajes. Balzac hace constantemente hincapié en la posición económica de cada personaje: sabemos cuánto gana, cuánto debe...

En *Le lys dans la vallée* pueden detectarse algunas presencias obsesivas, reflejadas en la repetición de ciertos objetos o ideas que nos van informando sobre la percepción de la realidad por el yo de Balzac.

- *El lirio y la estrella.*

Símbolos de la pureza del amor; su referente común es Henriette. Son citados en momentos especiales en los que esta pureza se pone de una u otra manera a prueba:

- . Cuando Félix regresa de París, Henriette recupera la salud al saberse amada y Félix siente su amor crecer:

"Je retrouvai mon cher lys embelli, mieux épanoui, de même que trouvai mes trésors de coeur augmentés" (pág. 171).

- . Tras la traición, Félix la encuentra "toujours noble, lente, plus blanche que je ne l'avais vue" (pág. 221).

El lirio se relaciona con el color blanco (págs. 129-131), símbolo evidente de pureza y que recuerda el nombre que le da su marido: "Blanche" (pág. 107).

"Pourquoi donc aimai-je à mettre une robe blanche? ainsi je me croyais mieux votre lys" (pág. 240).

"Elle était (...) LE LYS DE CETTE VALLEE où elle croissait pour le ciel, en la remplissant du parfum de ses vertus" (pág. 61).

La estrella se asocia a "clarté", "scintillements", "fraîcheur" (pág. 59). Hace referencia a la infancia, a la ingenuidad y pureza de esta edad:

"A l'âge de douze ans, au collège, je la [= étoile] contemplais encore en éprouvant d'indicibles délices, tant les impressions reçues au matin de la vie laissent de profondes traces au coeur" (pág. 47).

Henriette asume este papel de iluminar, orientar a Félix: "Je veux être l'étoile et le sanctuaire" (pág. 153).

- *Los ramos de flores* (págs. 127 y ss.).

Son el medio para transmitir todos los sentimientos que el amor inspira a Félix y que no puede expresar con el lenguaje normal: "Cette langue à notre usage" (pág. 131).

"deux bouquets par lesquels j'essaie de peindre un sentiment (...) L'amour a son blason et la comtesse le déchiffra secrètement" (pág. 127).

De igual modo, el tapiz que Henriette prepara resume todos sus sentimientos:

"En faisant mon dernier fauteuil, je pensais trop à vous. Oui, beaucoup trop, mon ami. Ce que vous mettez dans vos bouquets, moi je le disais à mes dessins" (pág. 142).



*LA CONFESSION D'UN ENFANT DU SIECLE*

La concepción que Musset tiene del amor aparece explicitada con todo detalle en el cap. V de la primera parte a través de los consejos que Desgenais da a un Octave defraudado por su primer amor. Este largo discurso puede resumirse en los siguientes puntos:

- 1) *El amor puro y perfecto de los poetas no existe en la vida; es utópico buscarlo:*

"Vouloir chercher dans la vie des amours pareils à ceux-là, éternels et absolus, c'est la même chose que de chercher sur la place publique des femmes aussi que la Vénus, ou de vouloir que les rossignols chantent des symphonies de Beethoven" (pp. 55-56).

- 2) *La mujer es vehiculo para conservar la obra de Dios; existe para el placer de la generación (pág. 58), pero todo placer es efímero.*
- 3) *La civilización va contra las leyes naturales: priva a la mujer de la libertad para gozar y amar encerrándola hasta que llegue el momento del matrimonio. Sin amor es entregada a un hombre desconocido, sin darse cuenta es madre y pronto busca consuelo en una sucesión de amantes hasta que un día:*

"rencontre un bel adolescent aux cheveux noirs, à l'oeil ardent, au coeur palpitant d'espérance; elle reconnaît sa jeunesse, elle se souvient de ce qu'elle a souffert, et, lui rendant les leçons de la vie, elle lui apprend à ne jamais aimer" (pág. 61).

4) *El amor no existe.*

**Amar es:** "se donner corps et âme, ou, pour mieux dire, c'est faire un seul être de deux. C'est se promener au soleil, en plein vent, au milieu des blés et des prairies, avec un corps à quatre bras, à deux têtes et à deux coeurs. L'amour, c'est la foi, c'est la religion du bonheur terrestre (...) doubler ses facultés, presser un coeur et une intelligence sur son intelligence et sur son coeur, c'est le bonheur suprême" (págs. 62-63).

En la realidad, el amor entendido por las mujeres queda reducido a un "squelette de tout ce que Dieu a fait":

"sortir voilées, écrire avec mystère, marcher en tremblant sur la pointe du pied, comploter et railler, faire des yeux languissants, pousser de chastes soupirs (...) humilier une rivale, tromper un mari, désoler ses amants (...) jouer à mentir" (pág. 63).

Todo defrauda al concretarse en la realidad... Octave-Musset desespera del amor, de la amistad, de Dios mismo (págs. 72-73).  
Es el vacío.

El mismo debate que dirige toda la novela, entre el amor-sensual y el amor-ideal, es también el centro de la vida de Musset, y en especial de su turbulenta relación con George Sand.

Partiendo de que "posséder une femme c'était aimer" (pág. 74), de que la prostitución del cuerpo es el amor, es fácil comprender la rápida carrera de Octave-Musset hacia el libertinaje (p. 103).

El amor-sensual por su misma naturaleza es exclusivo; es un "égotisme à deux"; al estar basado en intereses personales es inestable; basta con que los intereses de uno varíen para que la relación se rompa, dejando al otro aislado en un mundo reducido, pues era tal la absorción de la relación que nunca se ocupó de establecer otros tipos de comunicación.

Una relación que se basa en la *sensualidad* descuidando la *afectividad*, es decir la atención a lo valioso de la otra persona de sexo distinto, siempre termina pereciendo. Esto sucede con la primera amante de Octave.

Con Brigitte, la relación toma otro cariz desde el primer momento; Octave oscila entre la atracción física y la exaltación espiritual. Musset mantuvo una relación semejante con G. Sand, a la que él hizo conocer al fin el amor.

Asimismo, aparecen salpicadas en la obra una serie de presencias obsesivas que anuncian lo que pudo ser la relación Musset-G. Sand.

- La concepción religiosa del amor de Octave; la relación entre el amor-trágico y la sombra paterna recuerda a Musset cuando el 18 de agosto de 1834 anuncia a G. Sand su voluntad de alejarse de ella:

"Ce sera la dernière épreuve; je sais qu'elle me coûtera mais mon père de là-haut ne m'appellera pas lâche quand je paraîtrai devant lui".

- *La sinceridad absoluta* que Octave exige en el amor también Musset la pide y la reconoce en G. Sand. Le escribe el 30 de abril de 1834:

"le mensonge, voilà ce que j'abhorre, ce qui me rend le plus défiant des hommes; peut-être le plus malheureux. Mais tu es aussi sincère que tu es noble et orgueilleuse..."

En el himno al amor aparece resumida la concepción del *amor-pasión* que se impone en Musset (III parte, cap. 11):

"Mais vous, délices! sourires languissants, premières caresses, tutoiement timide, premiers bégaiements de l'amante (...) premiers pas faits dans la nature à côté de la bien-aimée!" (págs. 184-185).

Esta visión de un amor que se conquista *con duras pruebas y sufrimientos* es clave en la vida de Musset; aparece en una carta de G. Sand a Alfred del 12 de mayo de 1834:

"Peut-être est-ce une faculté divine [l'amour] qui se perd et qui se retrouve, qu'il faut cultiver ou qu'il faut acheter par des souffrances cruelles, par des expériences douloureuses..."

Y Octave en la novela:

"Qui sait par quelles épreuves, par quels affreux moments de douleur il ne va pas falloir que je passe" (pág. 202).

- El tema de *las lágrimas* que son para Musset signo de lo más íntimo del alma; a veces acompañan una amarga *sensualidad* (1ª parte, cap. 3); a veces, por el contrario, son *sagradas* (2ª parte, cap. 3); son un ruego a Dios mismo (2ª parte, cap. 4); tienen el poder de purificar.
- La relación de Octave y Brigitte en la sociedad de su época recuerda la de Musset; esa misma sociedad de juicios implacables y amargos contra los amantes que escapan de sus reglas; esa sociedad de la que Octave huye cuando quiere purificarse y lejos de la cual por fin conoce el amor.
- La despedida de Brigitte y Octave es la de George Sand y Musset. También Musset sabe que, sea cual sea la vida que Musset lleve, siempre permanecerá vinculado a ella y nadie le comprenderá mejor que ella.

Esta *amistad* a que aboca la obra también Musset la ha descubierto. Escribe el 30 de abril de 1834, tras su ruptura con G. Sand:

"Cette amitié qui survit à l'amour, dont le monde se moque tant, dont je me suis tant moqué moi-même, cette amitié-là existe" (pág. 376).

También George Sand había cortado una mecha de sus cabellos durante el otoño de 1834 y en diciembre del mismo año, en Nohant, recibirá otro mechón de los cabellos de Musset.

**L'EDUCATION SENTIMENTALE**

Flaubert-narrador guiña el ojo al yo-lector a lo largo de toda la obra, advirtiéndole de lo que va a suceder a sus personajes (pág. 299, pág. 323, p. ej.); le pone al corriente de acontecimientos que aún no conoce o, simplemente, aprovecha para comunicarle sus puntos de vista sobre diversos temas que en la narración se plantean.

Son numerosas las alusiones que Flaubert hace a su propia biografía:

- A su amor adolescente por Mme. Schlésinger:

"Il n'y avait dans son coeur [de Henry] aucune relique sacrée, aucun souvenir d'un être adoré, blessure fermée qui vous démange encore et que l'on sent toujours vaguement, même dans l'engourdissement des jours calmes" (págs. 87-88).

- Acentos nostálgicos sobre las primeras ilusiones del amor; momentos en los que todo aparece lleno de esperanza:

"Mais Henry espérait, il attendait, il rêvait, il souhaitait, il croyait encore à la volupté qui s'écoule du regard des femmes et à toute la réalité du bonheur de la vie, époque d'illusions, où l'amour bourgeonne dans l'âme. Ah! savoure-la, enfant, savoure-la, la première brise parfumée qui s'élève de ton esprit; écoute le premier battement de ton coeur tressaillant, car bientôt il ne battra plus que pour la haine" (pág. 88).

- Sobre su modelo de belleza femenina:

"J'aime beaucoup ces grands yeux des femmes de trente ans, ces yeux longs, fermés, à grand sourcil noir, à la peau fauve fortement ombrée sous la paupière inférieure, regards langoureux, andalous, maternels et lascifs, ardents comme des flambeaux, doux comme du velours; ils s'ouvrent tout à coup, lancent un éclair et se referment dans leur langueur" (pág. 71).

Paso a paso, Flaubert nos manifiesta su concepción del amor:

"C'est ainsi que toutes les variétés de plaisir et de vanité se fondaient dans cet ensemble complet qu'on appelle l'amour de même qu'on appelle lumière tout ce qui brille à nos yeux, depuis les filets blancs qui passent à travers les murs des prisons jusqu'à la nappe d'or éthérée que le soleil des tropiques étend sur nos têtes" (pág. 160).

"L'amour est pour tous le même voyage, fait sur la même route, au galop, en carrosse, à pied ou en boitant; c'est toujours le même sentier, à travers les mêmes vallons délicieux, au bord des mêmes précipices (...) Eternel pèlerinage (...)" (págs. 250-251).

Flaubert describe varias veces en la novela la evolución que los amantes siguen en el amor, desde el entusiasmo al aburrimiento. Se respira un aire pesimista, pues todo parece estar así ya determinado:

"Une intrigue d'amour est comme une navigation fluviale, on s'embarque par un beau temps, la voile déployée, le courant vous pousse rapidement, vous ramez ferme, suant sur l'aviron et dépassant vite vos rivaux; puis tout à coup le calme arrive, la voile tombe, les cloches vous poussent aux mains, l'ennui arrive à son tour, avec le dégoût et la

fatigue; sans l'entêtement, le parti pris, la vanité, on en resterait là ou bien on descendrait sur le bord pour se rafraîchir dans un cabaret et faire un somme!" (págs. 117-118).

"Le coeur est comme la main, d'abord tendre, rose, délicat, puis moins faible, mais faible encore, agile, souple et propre à tout, au jeu et à l'étude; mais vite la peau se couvre de poils et les ongles durcissent; ils se courbent tous deux selon leur travail ou leur passion, ils ont leur pli et accomplissent leur tâche, la main pétrit le pain ou brandit l'épée, dans le coeur l'envie se distille et l'ambition fermente; puis ils se resserrent; ils se cassent, ils se ferment, l'une se dessèche et l'autre s'éteint" (pág. 142).

Poco a poco uno va cediendo a sus ideales y se deja llevar por la corriente general:

"On crie d'abord, on crie bien haut, puis on s'y fait peu à peu, on s'y fait, on y prend plaisir, on s'enfonce, on s'emboucle, on s'encrasse, et voilà un de plus à nager dans le vinaigre et à vivre en bocal" (pág. 252).

La situación de la mujer en la sociedad de la época es determinante de su papel en el amor. La protagonista de las novelas es siempre una mujer casada porque:

"Elle [la jeune fille] ne prend rang dans le monde qu'avec la dot qu'on lui donne et le mari à qui on l'a donnée; pour que quelqu'un songe à s'en emparer, il faut au préalable qu'elle appartienne à un autre et qu'elle porte son nom, ainsi que l'argent, qui a besoin d'être marqué d'une effigie quelconque



avant qu'on le livre à la circulation publique" (pág. 300).

El mundo de la mujer se reduce al amor y cuando éste no es posible, su existencia carece de sentido:

"Vous [les hommes], quand un malheur fonce sur vos têtes, quand une croyance s'en va, quand un amour vous quitte, vous avez la science, l'ambition, le jeu, l'argent, la gloire, les orgies, le café, la chasse, les chevaux, le billard, que sais-je, moi? (...) avez-vous aussi des nuits de désespoir, de longues nuits passées à gémir sur une couche brûlante, altérés de cet amour divin que vous nous refusez toujours, car vous ne l'avez jamais? Pour vous il n'y a pas d'âme, vous êtes des athées; le corps, le corps est tout, et quand vos sales désirs sont assouvis, malheur à nous! nous ne servons plus que de piédestaux à votre exécration vanité, ou d'ornement à vos maisons" (págs. 166-167).

La diferente situación de hombre y mujer ante el amor hace que el entendimiento completo entre ambos sea una utopía:

"Les femmes n'aiment pas la mort (...) l'être qui donne la vie se courrouce de ce que la vie n'est pas éternelle. Ne leur dites pas que vous aimez les orbites creuses des crânes jaunis et les parois verdâtres des tombeaux; ne leur dites pas qu'il y a en vous une aspiration énorme de retourner à l'inconnu, à l'infini" (págs. 182-183).

"L'unisson est rare dans la vie, et l'on pourrait compter le nombre des minutes où les deux coeurs qui s'aiment le mieux ont chanté d'accord" (pág. 243).

En Flaubert se respira un amargo pesimismo sobre la posibilidad de alcanzar la verdadera comunicación amorosa:

"La vie se passe ainsi en sympathies trompeuses, en effusions incomprises; ceux qui s'endorment dans la même couche y font des rêves différents, on rentre ses idées, on refoule son bonheur, on cache ses larmes; le père ne connaît pas son fils ni l'époux son épouse, l'amant ne dit pas tout son amour à sa maîtresse, l'ami n'entend pas l'ami" (pág. 313).

Sólo hay una tabla de salvación que Flaubert encarna en Jules: llegar a sublimar todo sentimiento amoroso mediante la total consagración a la Belleza, es decir viviendo para el Arte.

**MADAME BOVARY**

Flaubert escribe *Madame Bovary* para buscarse a sí mismo. Cerca de la treintena, llega a la conclusión de que la búsqueda del amor y de la felicidad conducen a la decepción y al fracaso. Por otro lado, *Madame Bovary* lleva a cabo la *ruptura con el romanticismo* en el que creyó y que también le condujo al fracaso. Quiere distinguir el sueño de la realidad.

Descubrir la concepción del amor de Flaubert a través de *Madame Bovary* no resulta tarea fácil por dos motivos. En primer lugar porque no abundan las digresiones o incisos en los que su postura aparezca definida en los distintos momentos de la narración; en segundo lugar, porque Flaubert mantiene una actitud ambigua ante su personaje Emma; simpatiza con ella y, a la vez, la rechaza.

Es la mujer *caprichosa y apasionada*. En el retrato que de ella hacen los distintos personajes, destacan sus rasgos sensuales; de ahí el tipo de amor que despierta.

A través de la búsqueda del amor de Emma aparece la mirada de Flaubert. Emma vive para esta búsqueda; el amor es la compensación al sufrimiento y al desencanto de la vida que lleva:

"Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres" (pág. 68).

En su modelo de hombre aparecen los rasgos que nunca encontré en Charles:

"Un homme, au contraire, ne devait-il pas tout connaître, exceller en des activités multiples, vous initier aux énergies de la passion, aux raffinements de la vie, à tous les mystères?" (pág. 75).

El amor necesita un cultivo, un ambiente apropiado:

"Ne fallait-il pas à l'amour comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température particulière? Les soupirs au clair de lune, les longues étreintes, les larmes qui coulent sur les mains qu'on abandonne, toutes les fièvres de la chair et les langueurs de la tendresse" (pág. 92).

El amor aparece impetuosamente en la vida, "avec de grands éclats et des fulgurations" (pág. 134); y una nueva relación nace con el mundo al amar:

"Alors des horizons s'entrouvrent (...) Vous sentez le besoin de faire de cette personne la confidente de votre vie, de lui donner tout, de lui sacrifier tout! On ne s'explique pas, on se devine" (p. 177).

Es el comienzo de la verdadera vida. De ahí el canto a las pasiones, fuente de toda creación:

"Ne sont-elles pas la seule belle chose qu'il y ait sur la terre, la source de l'héroïsme, de l'enthousiasme, de la poésie, de la musique, des arts, de tout enfin?" (pág. 178).

Así parece suceder cuando al fin Emma tiene un amante:

"Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entraît dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire" (pág. 196).

Sutilmente, Flaubert explica a través de la evolución de Emma cómo desaparece el amor: al caer en la rutina, cuando no se sabe buscar otro significado en las expresiones cotidianas:

"Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelquefois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voulait attendrir les étoiles" (pág. 224).

Sólo hay un amor que no muere; Emma lo intuye en algunos momentos:

"Il lui sembla que son être, montant vers Dieu, allait s'anéantir dans cet amour comme un encens allumé qui se dissipe en vapeur (...) Il existait donc à la place du bonheur des félicités plus grandes, un autre amour au-dessus de tous les amours, sans intermittance ni fin et qui s'accroîttrait éternellement!" (pág. 247).

A Léon le propone "une amitié fraternelle" (pág. 272).

Y, al final de su vida, reconoce al amor:

"collant ses lèvres sur le corps de l'Homme-Dieu, elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné" (pág. 357).

¿No será acaso la presentación de las distintas actitudes de los personajes ante el amor el modo que tiene Flaubert de mostrar lo que él piensa sobre este tema?

Un Rodolphe que desde el principio busca el placer personal en el amor; un Léon que da prioridad a la comunicación de alma a alma sobre la relación corporal y que, luego, todo lo reduce a la satisfacción de tener "une vraie maîtresse"... Se oponen en la obra y, muy probablemente en la concepción del mismo Flaubert, a las posturas de Charles y de Justin. La actitud simple pero llena de nobleza de Charles que ama sin pedir nada a cambio, que busca la felicidad de su mujer aún corriendo el riesgo de ser engañado (la anima a pasear a caballo con Rodolphe, a asistir a clases de música a Rouen en donde verá a Léon...) y que, incluso ante la evidencia de su infidelidad, sabe perdonarla y admirarla, y hasta es moldeable a sus gustos después de muerta.

La presencia de Justin, el adolescente enamorado en secreto, se intuye con frecuencia sorprendente en el trasfondo de la

acción. Siempre merodea la casa de Emma: "Tu importunes toujours monsieur et madame!" (pág. 163); algunos ejemplos:

- A la llegada de los Bovary a Yonville.
- Durante la primera entrada de Rodolphe a casa de Emma.
- En la convalecencia de Emma tras su crisis nerviosa.
- Durante el envenenamiento y muerte de Emma.

Parece que Flaubert con su presencia silenciosa intenta recordar que entre tanto interés solapado en el amor *todavía es posible la pureza*. Bastaría con que Emma buscara de verdad el amor para que pudiera leerlo en los ojos de ese muchacho que permanece tantas veces atónito ante ella (pág. 304) y que incluso le pide, en un momento dado, ser su "valet de chambre" (p. 305).

Bella escena la del adiós sincero de Justin a Emma en el cementerio en contraste con la frialdad y rudeza de los otros, que le acusarán incluso de ir al cementerio para robar las patatas que el enterrador cultiva.

Es evidente la oposición que Flaubert establece entre el mundo de los intereses y el mundo de los ideales. En el primero, todo intento en el amor aboca al fracaso, el segundo queda abierto como camino aún algo incierto, pero en el fondo esperanzador, hacia la felicidad. Ambos mundos son claramente incompatibles.

**RAPHAEL**

Lamartine, como supo ver Menéndez Pelayo, es "platónico fervoroso", es decir, "un enamorado de la belleza espiritual y suprasensible".

A sus 57 años, recrea en *Raphaël* el *amor-virtud* más puro que se puede concebir dentro de la tradición romántica. Es el amor que nos lleva más allá de nosotros mismos haciéndonos vivir en el otro; llega hasta la idolatría del ser amado y desde ella nos abre a una nueva posición ante la Transcendencia.

Raphaël es el prototipo del joven romántico que en su melancolía vital ya dice no creer en el amor, pero que siente la "passion du beau"; Julie, otra criolla como Virginie e Indiana, vive entre la "souffrance" y la "passion".

El mismo Lamartine experimentó en su vida, como sus personajes, la *fuerza transformadora* del amor. Su relación con Julie Françoise Bouchaud influyó decisivamente en su vida: le dio confianza en sí mismo, le centró en el amor y le hizo comprender la religión de modo nuevo.

La forma autobiográfica de la novela, el misterio que envuelve a la figura del narrador - amigo de Raphaël que nos cuenta la



historia de un Raphaël cuyo verdadero nombre ignoramos... todo ello contribuye a que creamos en una confesión del mismo Lamartine.

El tipo de amor que nace entre Julie y Raphaël carece de equívocos desde las primeras páginas de la novela. Se consideran "frère et soeur" (págs. 90, 103), "amis" (pág. 93). Y Julie procura desde los primeros momentos de intimidad diferenciar el *amor-puro* de la pasión sensual; el goce de los sentidos, centrado en la posesión carnal, mata el verdadero amor (pág. 149).

Ambos amantes se confiesan pronto su *amor*, y la *sinceridad* total que entre ellos se establece les abre a una nueva vida. El amor es para Lamartine purificador y fuente de la *felicidad* porque hace participar de la *belleza*.

Pero, ¿en qué consiste el amor?

El amor no es (pág. 98):

- 1) "La beauté de la créature surnaturelle que j'adorais"
- 2) "Ni l'orgueil d'être aimé d'elle, car je l'ignorais"
- 3) "Ni l'espoir de la possession de ses charmes"
- 4) "Ni la vanité satisfaite d'une conquête de femme à étaler"
- 5) "Ni l'espoir d'enchaîner cette destinée à la sienne".

El amor no está centrado en el placer que uno mismo recibe al saberse poseedor de los encantos del otro ser. Es, ante todo, generosidad para con el ser amado, de modo que, aún sabiendo que ese ser ignora nuestros sentimientos hacia él e incluso nuestra misma existencia, nos basta con conocer la suya para sentir iluminado y potenciado nuestro ser. En palabras de Lamartine pronunciadas por Raphaël:

"C'était ce sentiment désintéressé, pur, calme, immatériel; le repos d'avoir trouvé enfin l'objet toujours cherché (...) de près, de loin, absente, présente, je le contenais en moi-même (...) L'amour complet est patient parce qu'il est absolu et qu'il se sent éternel" (pág. 99).

"(...) Peu m'importait presque qu'elle m'aimât ou qu'elle passât devant mes yeux sans m'apercevoir. Sa splendeur m'avait touché; je restais enveloppé de ses rayons (...) Je sentais qu'il n'y aurait plus ni nuit ni froideur dans mon coeur" (pág. 100).

Es un amor eterno que alza a los amantes más allá del tiempo y del espacio y que aspira, en la línea de Rousseau, a la *muerte* para conservar perenne su pureza.

**INDIANA**

Desde el punto de vista autobiográfico, Indiana encarna sin duda muchas de las aspiraciones de Aurore Dupin: esa búsqueda del amor verdadero que marcó sus agitadas relaciones con los hombres; esos anhelos de lo ideal, insaciables siempre; esa doble faceta de su personalidad que le hacía inclinarse por la seriedad en ocasiones y dejarse llevar por su lado infantil y despreocupado otras veces; incluso ese interés por rehabilitar la figura de la madre a través de sus personajes (Mme. de Ramière, madre de Raymond, pág. 78); su gusto por lo irracional y lo fantástico; el frescor y la espontaneidad de su imaginación, la fuerza de sus sentimientos y el tumulto de sus aspiraciones; su juventud, en último término (como ella, sus personajes le piden mucho a la vida, cada uno según su temperamento; incapaces de moderación, serenidad y paciencia, conocen alegrías exaltadas y tremendas angustias):

"En faisant vivre ses héros, devant elle et devant nous, elle raconte sa propre vie, ses souvenirs, ses joies, ses regrets, sans trop savoir où elle va ni ce qu'elle veut, emportée par son récit, étonnée peut-être de tout ce qui lui vient des profondeurs de son inconscient"<sup>31</sup>.

La concepción del amor de George Sand se manifiesta en las intrusiones del autor en la novela.

Establece un contraste sutil entre el amor visto por el hombre-tipo de la época (Raymon, Delmare), las aspiraciones de la mujer (Indiana) y el mundo de lo ideal (Ralph e Indiana en Bernica).

Raymon:

"exprimait la passion avec art, et il la ressentait avec chaleur. Seulement, ce n'était pas la passion qui le rendait éloquent, c'était l'éloquence qui le rendait passionné. Il se sentait du goût pour une femme, et devenait éloquent pour la séduire et amoureux d'elle en la séduisant" (pág. 83).

"Chercher les voluptés de l'amour dans les émotions excitantes d'une telle position était un plaisir digne de Raymon" (pág. 220).

Indiana proclama la *fuerza moral* de la mujer frente a la fuerza física del hombre. Reivindica la *libertad* de la mujer para elegir lo que considera valioso más allá de las trabas que la sociedad le imponga:

"Les femmes ont rarement le courage physique qui consiste à lutter d'inertie contre la douleur ou le danger; mais elles ont souvent le courage moral qui s'exalte avec le péril ou la souffrance. (...)

Les hommes et les amants surtout, ont la fatuité innocente de vouloir protéger la faiblesse plutôt que d'admirer le courage chez les femmes" (p. 162).

"Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur. La loi de ce pays vous a fait mon maître. Vous pouvez lier mon corps, garrotter mes mains, gouverner mes actions. Vous avez le droit du plus fort, et la société vous le confirme; mais sur ma volonté, monsieur, vous ne pouvez rien. Dieu seul peut la courber et la réduire" (Frente a Delmare, pág. 232).

Pero, a la vez, la mujer encierra en sí una gran debilidad: la *vanidad* la ciega; su amor propio la hace crédula y, por tanto, fácilmente influenciabile. Por eso, la franqueza no puede existir en el amor:

"La femme est imbécile par nature; il semble que pour contrebalancer l'éminente supériorité que ses délicates perceptions lui donnent sur nous, le ciel ait mis à dessein dans son coeur une vanité aveugle, une idiote crédulité. Il ne s'agit peut-être, pour s'emparer de cet être si subtil, si souple et si pénétrant, que de savoir manier le louange et chatouiller l'amour-propre. Parfois les hommes les plus incapables d'un ascendant quelconque sur les autres hommes en exercent un sans bornes sur l'esprit des femmes. La flatterie est le joug qui courbe si bas ces têtes ardentes et légères. Malheur à l'homme qui veut porter la franchise dans l'amour!" (pág. 251).

En el amor reside la fuerza de la mujer, su mayor motivación:

"L'amour, c'est la vertu de la femme; c'est pour lui qu'elle se fait une gloire de ses fautes, c'est de lui qu'elle reçoit l'héroïsme de braver ses remords" (pág. 279).

El verdadero amor va más allá de la opinión social generalizada:

"On la dit [l'opinion] nécessaire au bonheur; ceux qui le croient doivent la respecter. Pour moi, je plains sincèrement tout bonheur qui s'élève ou s'abaisse à son souffle capricieux" (pág. 343).

En efecto, George Sand siempre se opuso a la sumisión económica de la mujer al hombre; odiaba toda forma de prostitu-

ción, incluyendo la prostitución conyugal. Ella pagó a los hombres. Pagó el viaje a Italia de Musset y mantuvo a Chopin durante muchos años en los que él sólo se dedicaba a componer.

Jean Chalon, su más reciente biógrafo, habla de ella como:

"Una Madame Bovary con éxito, pues en vez de suicidarse con arsénico, escapó de un matrimonio que la aburría escribiendo novelas de éxito en el mundo de los hombres"<sup>32</sup>.

**DOMINIQUE**

*Dominique* es el fruto de la idealización del amor de adolescencia de Fromentin. Jenny Chessé muere el 4 de julio de 1844 y el 18 de julio Fromentin escribe en su diario:

"Amie, ma divine et sainte amie, je veux et vais écrire notre histoire commune, depuis le premier jour jusqu'au dernier. Et chaque fois qu'un souvenir effacé luira subitement dans ma mémoire, chaque fois qu'un mot plus tendre ou plus ému jaillira de mon coeur, ce seront autant de marques pour moi que tu m'entends et que tu m'assistes"<sup>33</sup>.

Fromentin hace todo lo posible por idealizar su amor de juventud. A partir de su experiencia eleva el amor de Dominique y Madeleine al rango de los mayores amores imposibles; simplifica lo real, liberándolo de todas las complicaciones que habrían podido oscurecer lo esencial; así, Mme. de Nièvres no tiene hijos, Dominique es huérfano y Augustin hijo ilegítimo. Al simplificar a los personajes, Fromentin los ennoblece: Dominique es un joven con fortuna, por tanto sin los problemas pecuniarios que el autor tuvo. Madeleine se casa con un conde y frecuenta el mundo social. La edad de Dominique y Madeleine cambia: Dominique tiene 16 años en lugar de 14; la diferencia de edad entre ambos se reduce a dos y no a cuatro como en la realidad.

Barbara Wright<sup>34</sup> apunta que podría verse en estos "sans-famille" un eco de la actitud ambigua de Fromentin hacia su propio medio familiar, entre una necesidad de afecto y de vida "routinière", por una parte; y por otra, una reacción contra la existencia estrecha de su casa, limitada por un padre poco simpático, a pesar de su brillante carrera de médico, de un hermano taciturno y por una madre demasiado piadosa.

En todo caso *Dominique* no es una autobiografía, como se han obstinado en ver muchos críticos; ni siquiera la autobiografía de un recuerdo; es el análisis de las tonalidades que ha adquirido el recuerdo, considerado en su estado actual tras veinte años. Y es la calidad del recuerdo la que exige la transfiguración de Jenny en Madeleine y de Fromentin en Dominique. Desde la muerte de Jenny, Dominique se aleja de lo que ha podido ser la realidad objetiva para acercarse a la verdad de su propio sentimiento y de lo que actualmente despierta en el secreto de su "rêverie" el recuerdo, roto para siempre, de su afecto lejano.

En términos freudianos, podríamos decir que *Dominique* es una novela de "l'après-coup", en donde el narrador, amigo y confidente del héroe, desempeña sin saberlo el papel de analista.

En *Dominique* se cumple al pie de la letra esta observación del *Temps retrouvé* de Marcel Proust: "ce sont nos passions qui esquissent nos livres, le repos d'intervalle qui les écrit". Lo



importante no es el acontecimiento mismo, sino la huella que deja.

A lo largo del relato aparecen breves reflexiones puestas en boca de los personajes que vienen a ser como pinceladas que Fromentin va dando para guiar al desconcertado lector hacia su concepción del amor y, por tanto, de la vida misma. Destacamos algunas:

- Sobre la *felicidad*:

"... si le bonheur consiste dans l'égalité des désirs et des forces" (pág. 34).

"Trouver ce qui convient à sa nature et ne copier le bonheur de personne" (pág. 261).

Y, sobre todo, aparece la proyección hacia los otros:

"... un homme n'est pas libre (...) il est coupable de se refuser à faire le bonheur de quelqu'un quand il le peut" (pág. 70).

- Sobre las aspiraciones en la vida, de las que depende nuestra felicidad:

"Vous regardez toujours ou trop haut ou trop bas. Trop haut, mon cher, c'est l'impossible; trop bas, ce sont les feuilles mortes. La vie n'est pas là,

regardez directement devant vous à hauteur d'homme, et vous la verrez" (pág. 90).

- Sobre la *sensibilidad*, arma de doble filo para nuestra felicidad:

"La sensibilité est un don admirable (...) à une condition (...) que vous ne la retourniez pas contre vous-même" (pág. 139).

- Sobre la *amistad* y su evolución:

"L'absence unit et désunit, elle rapproche aussi bien qu'elle divise, elle fait se souvenir, elle fait oublier. (...) Le temps les fortifie, la distance peut les prolonger indéfiniment sans les rompre. (...) On se retrouve, et pendant ce temps l'amitié a fait en nous de tels progrès que toutes les barrières sont tombées, toutes les précautions ont disparu" (págs. 49-50).

En varios momentos se respira en la novela un aire de romanticismo (pág. 234) que se relaciona íntimamente con el extraño desenlace de la obra. En este final se resume, sin duda, lo esencial de la concepción del amor de Fromentin; el mismo amor que él vivió con Jenny, todavía más idealizado.

El estudio llevado a cabo nos permite reducir nuestros cuatro grupos a tres de acuerdo con las principales constantes descubiertas en las novelas. Este es el resultado:

**Grupo 1:**

*Amor-virtud* eterno más allá de la *muerte*:

- *La Nouvelle Héloïse*
- *Paul et Virginie*
- *Corinne*
- *Les aventures du Dernier Abencerage*
- *Raphaël*
- [*Adolphe*]

**Grupo 2:**

*Conflicto* entre *amor-pasión* / *amor-virtud*.

Solución: *Muerte* -> *Triunfa el amor virtud*.

- [*Eugénie Grandet*]
- *Armance*
- *Le rouge et le noir*
- *Le lys dans la vallée*
- *La confession d'un enfant du siècle*
- *Dominique*
- [*Indiana*].

**Grupo 3:**

Ligeros atisbos de *amor-virtud*.

*Amor-pasión frustrado* -> *muerte*.

- *L'éducation sentimentale*
- *Madame Bovary*.

Algunas aclaraciones a este esquema.

- Por *amor-virtud* entendemos aquella relación amorosa que evoluciona en la línea del *amor-ideal*.
- La expresión *amor-pasión* hace referencia, aunque no siempre en toda su radicalidad, a la línea del *materialismo amoroso*.
- El término *muerte*, además de su primera acepción desde el plano biológico (en *La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Corinne*, *Raphaël*, *Adolphe*, *Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *Madame Bovary*), connota la idea de *separación definitiva* de los amantes (*Les aventures du Dernier Abencerage*, *Eugénie Grandet*, *La confession d'un enfant du siècle*, *L'éducation sentimentale*), e incluso de *alejamiento del mundo*, de retiro fuera del espacio y del tiempo (*Dominique*, *Indiana*, respectivamente).

- Indicamos entre corchetes algunas novelas que, aunque incluidas en un grupo, anuncian ya otro. Así sucede con *Adolphe*, en donde el materialismo amoroso se impone sobre el amor-virtud y hasta sobre el amor-pasión.

*Eugénie Grandet*, incluida en el segundo grupo, recuerda sin embargo a las novelas del primer grupo por la idealidad que aún conserva en su concepción del amor.

Por último, *Indiana* es prototipo del segundo grupo en cuanto al desarrollo del conflicto entre amor-pasión y amor-virtud, pero la solución al mismo difiere de la aportada por las demás novelas. Sólo en ella es posible comenzar una vida nueva concreta desde el amor-ideal.

## NOTAS

1. SRABIAN DE FABRY, Anne. *Etudes autour de La Nouvelle Héloïse*. Québec, Canadá, Ed. Naaman, 1977, pág. 29.
2. ROUSSEAU, J.J. *Confessions*, IX. *Oeuvres complètes*. Pléiade, t. I, pág. 430.
3. ROUSSEAU, J.J. *L'Emile*. O.C. Pléiade, IV, pág. 502.
4. SRABIAN DE FABRY, Anne, *op. cit.*, pág. 81.
5. *Correspondance générale*, t. XIX, pág. 243 (Armand Colin 1924-1934), cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 158.
6. *Correspondance complète*. Lettre sept. 1764 à M. de la Chapelle, t. XXI, pág. 179, cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 160.
7. ANSART-DURLEN, Michèle, *Dénaturation et violence dans la pensée de J.J. Rousseau*. París, Klincksieck, 1975, pág. 191.
8. PLATON, *El banquete*. Trad. por M. Meunier. París, Payot, 1926.
9. *Ibidem*, pág. 66.
10. *Ibidem*, pág. 145.
11. GOUTIER, Henri, *Les méditations métaphysiques de J.J. Rousseau*, pág. 155, cit. por EIGELDINGER, *op. cit.*, pág. 171.
12. DE MAN, Paul, "Mme. de Staël et Jean-Jacques Rousseau", in *Preuves* (revue). Dic. 1966, n° 190, pág. 35.
13. POULET, Georges. "La pensée critique de Mme. de Staël", in *Preuves*. Dic. 1966, n° 190, pág. 29.
14. STAROBINSKI, Jean. "Suicide et mélancolie chez Mme. de Staël", in *Epreuves*, Dic. 1966, n° 190, pág. 41.
15. *Ibidem*, pág. 44.
16. *Ibidem*, pág. 45.
17. *Ibidem*, pág. 46.
18. VERHOEFF, Hans, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*. París, Klincksieck, 1976, pág. 120.

19. FAIRLIE, Alison. "L'individu et l'ordre social dans *Adolphe*", in *europa*, mars 1968, n° 467 sur B. Constant, pág. 37.
20. POULET, G. B. *Constant par lui-même*. París, Le Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1968.
21. VERHOEFF, Hans, *Op. cit.*
22. MAURON, Ch. *Phèdre*. París, Corti, 1968, págs. 176-177.
23. GERLACH-NIELSEN, Merete. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Kobenhaum, 1965, pág. 8.
24. *Ibidem*, pág. 10.
25. Stendhal descubrió el término de la cristalización psicológicamente, como es sabido, observando un fenómeno natural: visitando las minas de sal de Saltzburgo se sorprendió al constatar cómo salía una rama que había sido allí arrojada unos meses antes, brillante de cristales y metamorfoseada.
26. GERLACH-NIELSEN, M. *op. cit.*, pág. 11.
27. BOREL, Jacques, *Le lys dans la vallée et les sources profondes de la création balzacienne*. París, José Corti, 1961, pág. 200.
28. CURTIUS, Ernest Robert. *Balzac*. París, Eds. Bernard Grasset, 1933, pág. 115.
29. CURTIUS, E. Robert. "Balzac et l'Amour", in *Revue de Paris*, 40° année, París, 15 oct. 1933, pág. 816.
30. En las ediciones de 1834 y de 1839 formaban parte del cuerpo de la obra sin estar separadas de ella por ningún título especial; en 1843, Balzac las suprimió.
31. DORMOY-SAVAGE, Nadine. *Identité et mimétisme dans quelques romans de George Sand*. Colloque de Cerisy. *George Sand*. París, Eds. Sedes, 1983, pág. XLIV.
32. Falta el texto de la nota.
33. FROMENTIN, Eugène, *Dominique*. París, Eds. Gallimard, col. "Folio", 1966. *Notes*, págs. 324-325.
34. WRIGHT, Barbara, *Dominique*. "Introduction" y notas. París, Librairie Marcel Didier, 1966, tomo I.

**V. CONCLUSIONES GENERALES.**



## V. CONCLUSIONES GENERALES.

Hemos preferido desarrollar al final de cada grupo de novelas los apartados de conclusiones para así aclarar y puntualizar análisis demasiado densos, facilitando -creemos- con ello la labor lectora. Ahora sintetizamos todos estos apartados en estas conclusiones generales.

Estas quince novelas, salpicadas a lo largo de un siglo y con peculiaridades a veces tan diferentes, se organizan todas en torno a una misma piedra angular: la intensa *búsqueda de la felicidad a través del amor*.

Cada uno de los tres grupos de obras que han retenido nuestra atención elige una interpretación distinta del amor y en función de ella los personajes y en conjunto toda la estructura narrativa sigue una evolución particular.

1.- La felicidad estable sólo es posible en un determinado tipo de amor: *el amor-virtud* que conduce en varios casos al *amor-sagrado* (*Nouvelle Héloïse, Paul et Virginie, Corinne, Raphaël* en parte). Esta trayectoria lineal ascendente es propia de las novelas del **primer grupo** (excepto *Adolphe*, que puede considerarse como novela-puente entre el grupo 1 y el grupo 2). En ellas

observamos un claro predominio de la *ensoñación* con la total o general ausencia de alusiones histórico-sociales. Esto conduce al lector hacia un especial "dépaysement" que le permite entrar de lleno en el mundo de la comunicación interpersonal y descubrir los múltiples "réseaux" psicológicos que mueven la acción. La "forme" de la novela está en íntima relación con la "signification" psicológica que manifiesta.

Los personajes de éstas *viven* intensamente el amor. Todo su mundo mental, afectivo y volitivo se unifica por el amor y por ello se movilizan, con una creatividad inusitada a veces, para mantener ese amor sobre todo obstáculo inminente. De ahí la gran fuerza dramática de estos personajes; Julie (en *La Nouvelle Héloïse* y en *Raphaël*), Virginie, Corinne, Blanca y en gran parte la misma Ellénore son encarnaciones genuinas de la virtud, sin menoscabo de haber experimentado algunas de ellas en ciertos momentos la fuerza abrumadora de la pasión. Viven por y para el amor-ideal que conciben como eterno; por eso, todas anhelan la *muerte*, porque han descubierto en ella el medio para entrar al fin en el ámbito de lo Imperecedero.

La acción exterior avanza impelida por la dinámica interna de idealización que promueve el amor.

En el *amor-pasión* (propio de las novelas del tercer grupo) se intuye la felicidad, pero pronto aparecen e incluso triunfan los condicionamientos que corrompen el amor de egoísmos; este es el caso de la relación Emma-Rodolphe o Emma-Léon en *Madame Bovary* o de Henry-Emilie en *L'éducation sentimentale*. Cada relación amorosa es como un ensayo, como un ejercicio aislado, desconectado de toda continuidad y transcendencia futura (sobre todo así lo viven los actantes masculinos). O aciertan los amantes a descubrir el amor-virtud o la pasión acaba degradándose hasta sumergirles en la frustración, al menos al más sensible de ellos.

La dinámica narrativa sigue una línea descendente; la acción puede verse acelerada durante una etapa, justo cuando el amor hace crisis, pero pronto tiende a hundirse en la monotonía. Ante los mismos comportamientos de los actantes, fijados ya en su evolución psicológica, se pierde el interés narrativo. Prueba de ello es esa prisa que surge de pronto en el narrador para recoger todos los cabos tendidos en la narración y terminar cuanto antes la obra; el final de *L'éducation sentimentale* y de *Madame Bovary* son dos buenos ejemplos.

También la *muerte* acompaña al amor en este grupo de novelas, pero su cariz es diametralmente distinto del primer grupo. Morir es aquí la revancha contra un mundo injusto; es la consecuencia del cansancio, del hastío o mejor del sinsentido existencial al que se ha llegado. Emma ya no encuentra ninguna ilusión a la que

agarrarse, ni puede hacer frente al error de irrealidad en el que ha vivido. La muerte de Emilie (*L'éducation sentimentale*) todavía más trágica; no se quita la vida física pero se deja llevar como un ser inerte por los acontecimientos; la desaparición de su amor, el abandono de Henry, la vuelta al marido y la rutina diaria como si nada hubiera sucedido son su muerte; ni siquiera nos llega un lamento. Flaubert guarda silencio sobre su reacción interna y prefiere envolvernos en la abrumadora vida social que Henry emprende. Tras la tragedia nada cambia en lo cotidiano; la sociedad sigue su curso...

El **grupo segundo** actúa como puente entre los dos anteriores. Sus novelas conjugan la ensoñación amorosa con las pinceladas realistas sobre la época, por eso nos encontramos con tantos "romans d'initiation". Un actante (masculino casi siempre) realiza a través del amor su propia educación; la estructura formal de la novela es un fiel reflejo de las etapas que sigue en su evolución hacia la madurez, tal como Ortega y Gasset manifestaba (*op. cit.*).

Son *novelas conflictivas* en las que la atención del yo-lector vive pendiente del inestable equilibrio entre *amor-pasión* y *amor-virtud*.

Los actantes son conscientes de su *responsabilidad* en la evolución del amor; aspiran fuertemente a lo ideal, están

dispuestos a vivir para alcanzarlo, pero no consiguen esa posición personal que les permite entrar en una nueva situación. Sufren y gozan alternativamente y, antes de renunciar a su ideal inalcanzable, eligen la *muerte* o ese silencio total que les aleja del mundo aun estando en él. Eugénie, Armance-Octave, Mme. de Rênal-Julien, Henriette (*Lys*), Octave (*La confession...*) son claros ejemplos.

Dominique e Indiana van más allá; en ellos triunfa el *amor-virtud*, aunque en Dominique siempre queda un secreto sentimiento no desvelado en medio de esa dedicación generosa al bien de los demás. *Indiana* se inserta de pleno en la línea que seguían las novelas del grupo primero; es una *Nouvelle Héloïse* que conoció bien el motor del mundo que la rodeaba antes de elegir también el retiro, la "muerte" a una sociedad siempre sorda a lo ideal.

Por un lado está el ser subjetivo con sus sentimientos, emociones, etc...; por otro el mundo objetivo:

"Ce rapport délicat entre l'objet et le sujet constitue l'essence même du roman"<sup>1</sup>.

Por eso, podemos incluir a estas tres novelas (*Raphaël*, *Indiana* y *Dominique*) en los tres grupos claramente definidos que hemos indicado; en *Raphaël* y en *Indiana* pervive la concepción del

amor-ideal del primer grupo, mientras que *Dominique* se inserta en el segundo grupo.

2.- El *contorno material* ejerce una influencia considerable sobre el ánimo de los personajes en estas quince obras. En muchas de ellas (*La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Raphaël*, *Eugénie Grandet*, *Armance*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *La confession d'un enfant du siècle*, *Dominique*, *Indiana*, *L'éducation sentimentale* y, de algún modo, *Adolphe*) es clara la oposición simbólica *Ciudad / Campo*; la ciudad como lugar de la hipocresía, del amor deteriorado, y el campo como ámbito de lo puro, en donde al retomar las tendencias naturales afloran los sentimientos más sinceros. *Madame Bovary* pretende subvertir esta oposición ciudad/campo; así, Emma vive soñando con ese París en donde al fin quedaría desterrado su sórdido aburrimiento; el campo, la provincia carecen de interés para un alma ansiosa de grandes pasiones... La naturaleza tiene poca importancia en la narración; tan sólo sirve de fondo a los paseos románticos de Emma y el primer León o es testigo mudo de la pasión naciente entre Emma y Rodolphe.

*Corinne* y *Les aventures du Dernier Abencerage* recurren a una oposición de países: Italia frente a Inglaterra, Granada (España) frente a Africa, en donde Italia y Granada tienen la misma función literaria, utópica, que el campo.

Cuanto mayor es la capacidad para idealizar el amor, mayor es también la facilidad para ensoñar lugares tranquilos en los que este amor crezca. Cuanto más prosaica es la concepción del amor, más difícil es evadirse hasta llegar imaginativamente a lugares especiales (caso de Jules frente a Henry en *L'éducation sentimentale*, de Adolphe). Para ver el paisaje es necesario vivir dentro de uno mismo:

"En realidad, sólo vemos en su inmensa plenitud la naturaleza que nos rodea, cuando somos capaces de percibirla, mirándola, allá en lo hondo del yo, como reflejada en el agua tranquila y profunda de un pozo"<sup>2</sup>.

En *La confession...* es tan evidente la oposición París/campo que el comportamiento de Octave aparece siempre íntimamente vinculado al lugar en el que está. Comprende que para vivir en París hay que seguir las normas de la hipocresía, zambullirse en la corriente libertina que está de moda en el amor; en cambio, el campo es el ámbito de lo natural, del verdadero amor; salir del campo es volver a la antigua forma de ser; a los celos y crisis en el amor. Y aún queda la posibilidad de ensoñar el paraíso de la felicidad al que nunca se irá, Ginebra...

El *contorno social* tiene mayor importancia en aquellas obras en las que el contorno natural ha pasado a segundo plano; así, en las novelas del primer grupo sólo interesan los personajes que tienen una función bien definida respecto de los actantes, ya sea porque son complementarios o adversarios de éstos. Cualquier otro aspecto de la vida social no interesa en la obra. (El mismo Saint Preux en *La Nouvelle Héloïse* existe porque existe Julie y su amor por ella; por sí solo carece de toda entidad). En *Adolphe* el contorno social cobra importancia a través de la *palabra* como mentira en la relación social e interpersonal.

En el **segundo grupo**, el contorno social adquiere ya tal importancia que puede ser hasta determinante de la concepción del amor y por consiguiente de la acción. Así en *La confession...* Octave es un hijo de su siglo, con los males que le son propios; sus amigos libertinos son las voces de una época; la opinión de los habitantes de la pequeña ciudad de provincia en donde vive su amor con Brigitte le influyen también poderosamente; sólo puede ser él mismo cuando olvida el contorno social y se centra en Brigitte.

En el **tercer grupo** el espacio social en el que se desarrolla la acción es tan importante que incluso por sí mismo tendría entidad como análisis sociológico de una época concreta (en *Madame Bovary*, época de Louis-Philippe).



3.- Observamos en las quince novelas que *el contorno material queda condicionado cualitativamente por el contorno humano* en los momentos álgidos del amor.

Cada personaje crea, normalmente sin darse cuenta de ello, una peculiar relación con los objetos y con los demás personajes, de modo que su *presencia y ausencia* impregnan el ambiente de un aire especial. En algunos casos, un personaje está tan definido que todo queda como tamizado por su presencia física o espiritual (la ausencia de Julie en *Raphaël* es un buen ejemplo). Hay ausencias que dejan una huella particular en el lugar en que vivieron durante un tiempo. Queda como un halo misterioso que tan sólo captan aquellos que de un modo especial conectaron con dimensiones más profundas de su ser, y, al margen de coincidencias nuevas en el tiempo o en el espacio, van tejiéndose sutiles y perennes vínculos entre sentidos de la vida compartidos. Tras cada objeto está el alma humana de aquél que en su momento le dio vida.

4.- Cada obra es un producto de su época pero, sobre todo, un reflejo de *su creador*.

Hemos podido distinguir tres períodos aproximados en la evolución de la relación amorosa durante el siglo que nos ocupa:

- De 1760 a 1830: El amor ideal es el fundamento de la novela.
  
- De 1830 a 1840: Se contraponen la concepción ideal y la concepción material del amor. Suele imponerse la primera.
  
- De 1840 a 1860: - Mientras por un lado triunfa abiertamente el materialismo amoroso sobre los últimos vestigios del amor-ideal,
  - por otro, pervive en toda su fuerza la idealidad de la primera época.

Podría concluirse que el amor ha seguido un proceso de paulatino acercamiento a la realidad histórico-social del momento; como si el escritor al ir tomando conciencia del mundo circundante hubiera olvidado o retenido sus más íntimas ensoñaciones. El amor-ideal sería en este caso un fruto lógico del romanticismo en boga e iría retirándose en favor de un amor "más acorde con el mundo real" al avanzar el movimiento realista en todos los campos del arte y del saber.

¿Cómo explicar entonces obras como *Raphaël*, *Indiana* o *Dominique*, embebidas del más patente idealismo en un terreno abonado ya para el nacimiento del naturalismo?

¿Debemos entender que no se ha dado verdaderamente una evolución en la concepción amorosa?

¿O quizá su existencia nos conduce a una interpretación más allá de lo evidente?

La respuesta puede hallarse a nivel del yo-creador.

En Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Mme. de Staël, Constant y Chateaubriand encontramos serios intérpretes de los principios del romanticismo. Aun cuando vida y obra no siempre vayan acordes, todos tienden a la pureza primera, aquella que dimana de la misma naturaleza humana aún no deteriorada por la sociedad.

De algún modo los cinco se sintieron exiliados en este mundo; viajes, éxitos, preocupaciones políticas y literarias, inquietudes sentimentales... conforman en todos una biografía agitada y compleja. En continua búsqueda de la felicidad, cada uno persigue su ideal de amor. Rousseau cree poder hallarlo en el "ménage à trois" que quiso vivir con Sophie Houdetot y Saint-Laurent; Mme. de Staël busca incansablemente a un hombre como su padre; Constant y Chateaubriand se debaten en contradicciones sentimentales; Saint-Pierre concibe una república ideal para vivir en concordia y justicia entre la naturaleza y Dios.

Sus personajes (actantes) encarnan las más genuinas aspiraciones humanas y, enamorados de lo Ideal, tienen el temple y el talante propios del héroe. Prueba de ello es que estas obras son verdaderos compendios de amor que perdura como modelo a través de los siglos.

Benjamin Constant es el más inestable en este grupo. La indecisión que caracteriza su biografía aflora en su novela *Adolphe*, pero, curiosamente, aun desarrollándose la acción en pleno conflicto, es fácil ver tras esa insatisfacción existencial que acompaña a *Adolphe*, la silenciosa aspiración a una relación amorosa completamente distinta de la que mantiene con Ellénore y que se siente incapaz de crear.

Stendhal, Balzac y Musset son fieles representantes de una época de transición en la que los antiguos ideales entran en colisión con los nuevos valores nacientes.

Los tres manifiestan un gran respeto por la verdad de los sentimientos; nunca inventan completamente sino que quieren ayudar a comprender el mecanismo del corazón humano a través de la realidad. Las novelas de Stendhal son historias de aprendizaje del amor-muerte a partir de su propia experiencia afectiva; Balzac realiza la metamorfosis de sus mejores relaciones amorosas y Musset proyecta en la novela la búsqueda del absoluto afectivo, del amor eterno que dirigió toda su inestable vida.

Además, los tres reflejan la sociedad de una época concreta. Stendhal vive una gran decepción a la caída de Napoleón, asiste al desmoronamiento de sus ideales y rechaza abiertamente esa sociedad vana y mediocre que toma las riendas. Balzac parece vivir a gusto en su época pero en el fondo se siente defraudado por su propia clase social a la que evoca como un observador imparcial. Musset presenta un documento histórico del "mal" que aqueja a los jóvenes de su tiempo, vacíos de ideales por los que vivir y luchar.

Curiosamente, la concepción ideal todavía permanece en estas novelas como una tabla de salvación para estos tres naufragos en medio de una sociedad que por un lado les atrae y por otro les ahoga cuando quieren integrarse en ella.

¿Y Flaubert? Ese Flaubert que conservó siempre como punto de referencia en su vida aquel primer amor adolescente por Elisa Schlésinger, es el mismo Flaubert que, decepcionado en la búsqueda del amor y harto de la sociedad contemporánea, decide aislarse en la soledad de Croisset para consagrarse al arte.

Las dos novelas que estudiamos de Flaubert representan un punto de llegada en la evolución del amor: el *materialismo amoroso*. Flaubert denuncia la falacia de un romanticismo que él mismo siguió afanosamente. Los mitos de *Paul et Virginie* y de *La Nouvelle Héloïse*, los ideales imposibles que ensalzan son la

causa de la frustración en que se sumerge Emma Bovary-Flaubert y de la que sólo la creación artística puede salvar: Jules-Flaubert (en *L'éducation sentimentale*).

Algo sorprendente: en plena decadencia del romanticismo e incluso en un momento en que triunfa el escepticismo amoroso, tres escritores, de psicología muy distinta, conciben unas obras que enlazan de lleno con los más álgidos momentos del amor-ideal.

Lamartine, George Sand y Fromentin, entre los múltiples avatares a los que les conducen las variadas facetas de sus vidas, siguen añorando lo ideal aún con más fuerza.

Lamartine y Fromentin, ya entrados en la edad madura y con una gran inclinación a la introspección, no pueden sustraerse a la recreación de los amores más puros que vivieron en su adolescencia; su infancia en contacto con la naturaleza les sensibilizó de modo especial a la belleza, y algo les impele a idealizar, ahora que ya tienen experiencia del mundo, las relaciones más puras que han encontrado en su vida. Y ¿cómo no comprender la creación de *Indiana* cuando se conoce la vida de George Sand? Cuando en la vida de un ser humano entra en conflicto una sensibilidad especial para lo perfecto y un medio adverso que sofoca todo anhelo idealista, lógicamente debe encontrarse una salida. George Sand consigue en su novela mantener los grandes ejes del romanticismo a la vez que los atenúa con influencias realistas.

Sigue los pasos de Rousseau y de Bernardin de Saint-Pierre en sus descripciones de la naturaleza, el análisis de sentimientos, en la concepción de los personajes (trío Delmare-Indiana-Ralph), en la poetización de la pasión trágica (Noun); y, a la vez, hace del arte un instrumento de compromiso misional; sabe establecer la dialéctica entre Yo e Historia a través de la evolución que una mujer, Indiana, sigue al vivir el amor.

Lamartine, George Sand y Fromentin han conseguido mantener la inclinación a lo Ideal a la vez que se ocupan en su obra y en su vida de dar cauce a otras muchas facetas.

Es asombrosa la coincidencia de esta búsqueda de lo Ideal en autores y épocas tan diversos. Aun cuando muchos hayan sido incapaces de experimentar personalmente el amor-ideal, han tenido el don de provocar amores auténticos.

¿No será acaso que estamos rozando un aspecto esencial del ser humano presente siempre más allá de los avatares circunstanciales?

"Según se es, así se ama" (Ortega y Gasset, *op. cit.*). Por eso hallamos en el amor el síntoma más decisivo de lo que es una persona (personaje) y, en consecuencia, del tipo de novela ante el que estamos; pero, integrando los elementos que van apareciendo

en nuestros grupos de novelas, aparece un camino común para el verdadero amor:

1.- *La vida reflexiva.*

Conduce al equilibrio interior personal. *Encontrarse a sí mismo es imprescindible para encontrar el verdadero amor.* (Adolphe y los dos Octave, de Armance y *La confession...* son un buen ejemplo de esta necesidad *sine qua non*). Esto implica, por un lado, saber estar a solas con el propio silencio, silencio poblado de ecos de lo vivido, de resonancias que nacen de datos reales recogidos en el mundo; desarrollar la percepción y reconciliarse con lo que uno es. Por otro lado, supone respetar profundamente cuanto parece superior y estar dispuesto a moldearse por ello, a dejarse llevar por el entusiasmo, por un impulso cósmico incontenible, más allá de las convenciones.

Julie en *La Nouvelle Héloïse* es un ejemplo de esto. Ha descubierto su lugar específico en el tiempo y en el espacio concretos que le ha tocado vivir.

Corinne aprende (final de la novela) a estar a solas consigo misma, viendo lo que realmente es; por eso descubre una nueva dimensión de amor.



Emma, por el contrario, asiste al desmoronamiento de su propia identidad.

Encontrarse a sí mismo implica ser alguien con iniciativa creciente en lo esencial y, como consecuencia, adquirir por momentos una perspectiva más profunda de los seres que nos rodean, del ser humano en especial, de lo que conlleva ser una parte integrante del Cosmos (Julie en *La Nouvelle Héloïse*) y tener la plena convicción de que uno puede hacer una importante contribución a la vida desde el presente y en el futuro.

## 2.- Generosidad.

Cuando el personaje vive sumergido en sus intereses subjetivos, por respetables que sean, no acierta a sentir "el ansia emigratoria hacia el más allá de sí mismo" (Ortega y Gasset). De este modo, Emma contempla la vida, las relaciones con los demás desde sus ensoñaciones personales, sin plantearse nunca cuál puede ser el fin hacia el que apunta el otro; ignora el mundo de Charles, para ella anodino; poco piensa en el futuro de Léon y planea desde sí la fuga con Rodolphe. Por eso la búsqueda de la felicidad por el amor entendido de tres maneras (amor-platónico con Léon, amor-pasión con Rodolphe, atisbos de amor-místico) fracasa, y fracasa también la búsqueda de sí mismo en relación con el otro.

De igual manera, Octave en *La confession...* anda siempre inestable en su amor, porque está centrado en la idea obsesiva de demostrarse a sí mismo que aún puede amar y es, probablemente, esa misma obsesión la que le impide amar; le conduce a la desconfianza y a los celos; descuida así lo que requiere también el ser amado. Cuando al fin se ocupa de la felicidad del otro antes que de los propios anhelos (último capítulo de la obra, con Brigitte), crea vínculos más allá de la presencia física y del tiempo.

Hay una diferencia abismal entre los tres grandes grupos de novelas. En el **primero**, los personajes aciertan a ser más allá de sí mismos (excepto Adolphe); en el **segundo** grupo hay una lucha constante entre *ser para sí* y *ser más allá de sí mismo*, es decir, entre la búsqueda de los propios intereses y la generosidad; en el **tercero** se alterna entre el *ser para sí* y el *estar en sí*, envuelto en las propias obsesiones.

El verdadero amor se fundamenta en un respeto sin límites a la libertad del amado. Es dejar que el otro haga en libertad la vida que él considere conveniente, aunque no coincida con la que uno considera más adecuada para él... y estimularle al máximo para que consiga seguir adelante en ella hasta que un día quiera ir más allá porque se le ha quedado al fin pequeña. Es permitir al amado que sea lo que quiere ser, guiándole sutilmente para que sea lo que debe ser (Armance con Octave es un buen ejemplo).

Durante el período histórico estudiado era común creer que el verdadero amor difícilmente se daba dentro del matrimonio porque en éste todo se sumía en la rutina; los cónyuges se sentían de algún modo seguros del otro porque había un vínculo legal que les unía y todo parecía estar protegido por ello. Los matrimonios por conveniencia proliferan y el ámbito del verdadero amor quedó reducido a las relaciones sentimentales fuera del matrimonio.

Ciertamente, el hombre es *un ser que busca lo nuevo*, que tiende a descubrir lo todavía incógnito; el descubrimiento le da vida. Por eso, para el ser humano en evolución natural, no para el que ha quedado fijado en problemas psicológicos, cuantas mayores posibilidades de lo nuevo encierre una realidad, mayor interés despierta en él. Y en las relaciones humanas una comunicación será tanto más interesante cuantos más matices haya que tener en cuenta espontáneamente en ella.

El amor sigue creciendo en aquellas parejas que, más allá del paso del tiempo, han acertado a dar aliciente a su relación. Sorprender al ser amado delicadamente. Enriquecerse continuamente para él... Hacerse creador en detalles casi imperceptibles colorea la vida, tantas veces de apariencia monótona (vivo ejemplo en *Paul et Virginie*).

Y, aún más, acertar a armonizar dos cosas: la confianza plena del otro en nuestro actuar, la absoluta certeza de que puede

contar con nuestra voluntad sin reservas para cuanto de noble quiera y, a la vez, ingeniárselas para que algo quede aún velado en el misterio, para que siempre contemple intrigado algún rincón de nuestra alma como un nido de respuestas insospechadas que podrían hacer cambiar la relación presente pero que siempre acaban eligiendo el continuar.

Concluyendo, la comunicación propiamente humana se establece cuando se encuentran "dos seres vitalmente curiosos de humanidad", no sólo buscando entretener el tiempo o deseando llenar sutiles carencias personales. Entonces todo es distendido, aflora espontáneamente lo que cada uno es y, con toda naturalidad, las decisiones, los comportamientos van inclinándose a lo que lógicamente es mejor.

### 3.- *La relación Eros-Thanatos.*

Entendida la muerte como un estado nuevo fuera del tiempo y del cambio, en el que el hombre aparece misteriosamente unido a los que ama en la tierra (Julie en *La Nouvelle Héloïse*).

La muerte es la purificadora del amor; con ella quedan superados todos los condicionamientos de la temporalidad. Se alcanza el ámbito de lo eterno. Pero antes es necesario haber

conquistado personalmente cierta posición que permite transmutar el amor concreto e individual en amor a lo sublime. Nuevamente encontramos en *La Nouvelle Héloïse* y en *Indiana* el camino para ello: el amor ha ido engrandeciéndose, casi sin percatarse los amantes, y lejos de centrarse en un solo ser, al fin y al cabo bastante imperfecto por muchas "cristalizaciones" que sobre él se hubieran ido imaginando; lejos de ello, uno se descubre enamorado de todo un universo al que se pertenece y, aún más, de pronto, uno se encuentra anhelando lo eterno, lo puro, incluso lo perfecto, y por el amor todo lo trasciende, por el amor se descubre a Dios, es:

#### 4.- *La apertura a lo Sagrado.*

Lo Sagrado es el ámbito del que parece surgido lo más puro del ser amado.

En el primer encuentro con un ser aparece ya incoada lo que será la relación posterior. En varias de las novelas de los tres grupos el encuentro se prepara misteriosamente y al fin acontece. Sin haberse elegido previamente, un día sus vidas se cruzan y se ven cara a cara como dos desconocidos que en el fondo íntimo se conocen. Empieza entonces el mutuo descubrimiento; el reconocerse. No por casualidad algo vibró en la primera mirada, hay algo común en los sentidos de la vida... Y se dejan llevar, como

encantados, por una fuerza superior a sus propias voluntades... Así comienza la acción en *Corinne*, *Les Aventures du Dernier Abencerage*, *Raphaël*, *Le Rouge et le Noir*, *Le lys dans la vallée*, *La confession d'un enfant du siècle* (relación con Brigitte) y *Madame Bovary*. En las demás novelas el encuentro no es destacado, ya sea porque la relación comienza muy temprano y se desarrolla a la par que los actantes van madurando: *La Nouvelle Héloïse*, *Paul et Virginie*, *Indiana*, ya sea porque de pronto uno de los actantes se abre por fin al mundo, es decir, comienza a interesarse por su entorno: *Adolphe*, *Eugénie Grandet*, *Armance*, *L'éducation sentimentale*.

La mente, el alma humana posee una fuerza de irradiación, de atracción sorprendente. Lo afín tiende a unirse -y a partir de ahí puede realizarse lo aparentemente imposible.

La búsqueda de lo eterno; la fe en que es posible establecer vínculos humanos para siempre lleva a vivir más allá del tiempo y del espacio.

Hay un rasgo inconfundible del verdadero amor: la búsqueda a ultranza, por encima de cualquier otro interés, del bien esencial del amado; sea cual sea la relación que él elija con uno, sea cual sea el papel que en su vida se ocupe... importa su felicidad, es decir que llegue a alcanzar y a tener conciencia de participar en un gran bien, que su vida sea coherente con ese

gran bien, que se espiritualice en la evolución que va siguiendo en su vida, que su alma refleje la luz de lo propiamente humano.

Cuando uno se libera de la posesión personal de un ser, entonces se puede buscar con todo ardor su máximo bien. Entonces de verdad se le ama.

Las relaciones personales que avanzan hacia la intimidad tienen el secreto poder de acercarnos al ámbito de la Transcendencia.

N O T A S

1. POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *Nouvelle Revue Française* n° 31, julio 1955.
2. MARAÑON, Gregorio. *Amiel*. Madrid, Espasa-Calpe, col. "Austral", 1978, pág. 201.



**VI. BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA.

## I. CORPUS DE NOVELAS ANALIZADAS.

- BALZAC, Honoré de. *Eugénie Grandet*. París, Librairie Générale Française, 1972.
- BALZAC, Honoré de. *Le lys dans la vallée*. París, Garnier-Flammarion, 1972.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Atala. René. Les aventures du Dernier Abencerage*. París, Gallimard, 1971.
- CONSTANT, Benjamin. *Adolphe*. París, Gallimard, 1984.
- FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale. Première version*. París, Garnier-Flammarion, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française, 1983.
- FROMENTIN. *Dominique*. París, Gallimard, 1974.
- GEORGE SAND, *Indiana*. París, Gallimard, 1984.
- LAMARTINE, Alphonse. *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.
- MUSSET, Alfred de. *La confession d'un enfant du siècle*. París, Gallimard, 1973.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. París, Garnier-Flammarion, 1967.
- SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Paul et Virginie*. París, Gallimard, 1984.
- STAEL, Mme. de. *Corinne ou l'Italie*. París, Edition Lutétia, Nelson Editeurs, s.d.
- STENDHAL, *Armance ou quelques scènes d'un salon de Paris en 1827*. París, Gallimard, 1975.
- STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*. París, Garnier-Flammarion, 1964.

## II. ESTUDIOS GENERALES.

### II.1. *Sobre la novela y el personaje.*

- ALBERES, M. *Portrait de notre héros. Essai sur le roman actuel.* París, Editions France Empire, 1945.
- AZVAR, Rafael. *El diálogo y los personajes en la novela.* Alicante, 1970.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques.* París, Le Seuil, col. "Tel Quel", 1964.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture.* París, le Seuil, col. "Points".
- BARTHES, Roland. *Poétiques du récit.* París, Le Seuil, col. "Points" n° 78.
- BOURNEUF, Roland & OUELLET, Réal. *L'univers du roman.* París, P.U.F., Littératures modernes, 1978.
- CAILLOIS, Roger. *Puissances du roman.* Marsella, Le Sagittaire, 1942.
- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela.* México, ed. Joaquín Mortiz, S.A., 1973.
- CHABROL, Claude. *Sémiotique narrative et textuelle.* París, Larousse, 1973.
- CHERBULIEZ, Victor. *L'idéal romanesque en France de 1610 à 1816.* Ginebra, Slatkine Reprints, 1972.
- CONSTANT, Benjamin. *Réflexion sur la tragédie.* París, Gallimard, ed. de "La Pléiade", Oeuvres, 1957.
- DELAY, Jean. "Névrose et création", in *Aspects de la psychiatrie moderne.* París, P.U.F., 1956.
- DERRIDA, J. *L'écriture de la différence.* París, Le Seuil, 1967.
- DOUBROVSKY, S. *Pourquoi la nouvelle critique. Critique et objectivité.* París, Mercure de France, 1970.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *Teoría y praxis de la novela. La última aventura de Don Quijote.* París, Edic. Hispanoamericanas, 1970.

- FORSTER, E.M. *Aspectos de la novela*. México, Univ. Veracruzana, 1961.
- FREMY, Pierre. *La nature*. París, Hachette, col. "Thèmes et parcours littéraires", 1973.
- GENETTE, Gérard. *Figures I*. "Structuralisme et critique littéraire". París, Le Seuil, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Figures II*. "Raisons de la critique pure". París, Le Seuil, 1954.
- GOLDSTEIN, J.P. *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*. París, Eds. Duculot, 1983.
- GREIMAS, *Sémantique structurale*. París, Larousse, 1966.
- GRIVEL, Charles. *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie*. París, Mouton, 1973.
- GULLON, Ricardo. *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid, Ed. Taurus, 1979.
- KUPAREO, Raimundo. *La teoría de la novela*. Santiago de Chile. Centro de investigaciones estéticas, 1968.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Structure du discours de la poésie et du récit*. Neuchâtel (Suiza), La Baconnière, col. "Langages", 1971.
- MAURIAC, F. *Le romancier et ses personnages*. París, L.G.F. Poche n° 3397.
- MEYERSON, I. *Les fonctions psychologiques et les oeuvres*. París, 1947.
- MICHAUD, Guy. *L'oeuvre et ses techniques*. París, Nizet, 1957.
- PRADO, Javier del. *Cómo se analiza una novela*. Madrid, Eds. Alhambra Universidad, 1984.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. París, 1961.
- RODRIGUEZ ALMODOVAR, Antonio. *La estructura de la novela burguesa*. Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1976.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París, José Corti, 1962.
- SCHMITT, M.P. & VIALA, A. *Savoir lire*. París, Didier, 1971.

- SOURIAU. *Du sens*. Paris, Le Seuil, 1970.
- STAROBINSKI, J. *Psychanalyse et critique littéraire*. Paris, Preuves, 1966.
- THIBAUDET. *Intérieurs*. Paris, Plon, 1928.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris, Larousse, col. "Langue et langage", 1967.
- ZERAFFA, Michel. *Personne et personnage. Le romanesque des années 1920 aux années 1950*. Paris, Klincksieck.

## II.2. *Sobre la mujer.*

- ANSON, Francisco & ROA, Vicente. *Mujer y sociedad*. Madrid, Ed. Rialp, 1966.
- ANDER-EGG, Ezequiel. *La mujer irrumpe en la Historia*. Madrid, Ed. Marsiega, col. "El mundo en que vivimos", vol. II, 1980.
- BEAUJOUR, Alexandre. *La femme*. Paris, Hachette, col. "Thèmes et parcours littéraires", 1973.
- BEAUJOUR, Alexandre. *La femme au XIX<sup>e</sup> siècle. Littérature et idéologie*. Lyon, Presses Universitaires, 1979.
- GRIMAL, Pierre. *Histoire de la femme*. Paris, Nouvelle Librairie de France, t. IV, 1966.
- HOFFMAN, Paul. "L'héritage des Lumières. Mythes et modèles de la féminité au XVIII<sup>e</sup> siècle", in *Romantisme. Revue du XIX<sup>e</sup> siècle* n° 1314. Paris, Ed. Champion, 1976.
- PIETTRE, Monique. *La condición femenina a través de los tiempos*. Madrid, Ed. Rialp, 1977. (Trad. de *La condition de la femme à travers les âges*. Paris, Eds. France-Empire, 1974).
- SULLEROT, Evelyne. *El hecho femenino*. Barcelona, Ed. Argos Vergara, 1979.

II.3. *Sobre el amor.*

- ALAIZ, Atilano. *La amistad es una fiesta*. Madrid, Eds. Paulinas, 1976.
- BLAIS, Gérard. *El amor humano*. Vizcaya, Eds. Paulinas, 1970.
- BOMMER, Josef. *Esencia y sentido del amor*. Barcelona, Herder, 1966.
- BONAPARTE, Marie. *Chronos. Eros. Thanatos*. París, P.U.F., 1952.
- CICERON, *De la amistad*. Madrid, Aguilar, 1964.
- ELREDO DE RIEVOULX, *La amistad espiritual*. Madrid, Gráficas Halar, col. Studium, 1969.
- EPTON, *Histoire de l'amour en France*. Trad. del inglés, *Love and the French*, por Claude Carme y Pierre Ducroy.
- EVOY, John & O'KEEFE, Mauren. *El hombre y la mujer. Psicología del amor humano*. Santander, ed. Sal Terrae, 1969.
- FLANDRIN, Jean-Louis, *Le sexe et l'Occident. Evolution des attitudes et des comportements*. París, Le Seuil, 1983.
- FROMM, Eric. *El arte de amar*. Barcelona, Paidós, 1982.
- GARCIA MARTI, Victoriano. *El amor*. Madrid, tip. Yagües, 1935. Prólogo de Gregorio Marañón.
- GARGAM, Georges. *L'amour et la mort*. París, Le Seuil, 1959.
- GUERDANT, René. *La femme et l'amour en France à travers les âges*. París, Plon, 1965.
- GRANT, Vernon W. *Enamorarse. Psicología de la emoción romántica*. Barcelona, Ed. Grijalbo, col. "Relaciones humanas y sexología", 1980.
- GOLDMANN, Annie. *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle*. París, Denoël/Gonthier, 1984.
- GONCOURT, Frères. *L'amour au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Eds. Charpentier et Fresse, 1839.
- GONTIER, Fernande. *La femme et le couple dans le roman de l'entre-deux guerres*. París, Klincksieck, 1976.
- JAGOT, Paul. *Psicología del amor. Instinto, sensibilidad, imaginación*. Barcelona, eds. Iberia, 1973. Trad. del francés.

- KOLONTAY, Alejandra. *La historia del amor*. México, Publicaciones Cruz, 1979.
- LAIN ENTRALGO, Pedro. *Sobre la amistad*. Madrid, Selecta de la Revista de Occidente, 1972.
- MARCUSE, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona, Ariel, 1981.
- MARTIN GAITE, Carmen. *Usos amorosos del XVIII en España*. Madrid, Eds. Siglo XXI, 1972.
- MENENDEZ PELAEZ, Jesús. *Nueva visión del amor cortés*. Oviedo, Universidad, 1980.
- NOBLE, M.D. *La amistad*. Madrid, Gráficas Meri, 1962. Trad. A. Huguet.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid, Espasa Calpe, col. "Austral", 1984. (1ª ed. 1964).
- PEREZ-RIOJA, J. Antonio. *El amor en la literatura*. Madrid, Tecnos, 1983.
- PIZARRO. *La amistad y sus problemas*. Madrid, Studium, 1968.
- PLATON. *El banquete*. París, Payot, 1926. Trad. por M. Meunier.
- REMY, Jacques & WOOG, Robert. *La Française et l'amour*. París, Robert Laffont, 1960.
- ROUGEMONT, Denis de. *L'amour et l'Occident*. París, Plon, 1978.
- ROUSSET, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. París, Librairie José Corti, 1981.
- SEMPlici, Dino & PIBIRI, Raffaele. *Pequeño manual del amor y la amistad*. Madrid, Sociedad de Educación Atenas, 1975.
- SENDER, Ramón. *Tres ejemplos de amor y una teoría*. Madrid, Alianza Editorial, 1964.
- TERRUWE, Anne. *Amor y equilibrio psíquico*. Vizcaya, Eds. Paulinas, 1971. (Trad. de Raimundo Rincón: *De Liefde Bouwt en Woning*. Roermund (Holanda), J.J. Romen et Zonen).
- VAZQUEZ DE PRADA. *Estudio sobre la Amistad*. Madrid, Rialp, 1975.
- VIALLANEIX, Paul & EHRARD, Jean. *Aimer en France (1760-1860)*. Actas del Col. Internacional de Clermont-Ferrand. Clermont-Ferrand, Publications de la Faculté de Lettres, t. I-II.
- WOJTYLA, Karol. *Amor y responsabilidad*. Madrid, Ed. Razón y Fe, 1978.

### III. ESTUDIOS CRITICOS SOBRE LAS NOVELAS ANALIZADAS.

#### III.1. *Adolphe*.

ARLAND, Marcel. "Préface" a *Adolphe*. París, Gallimard, 1958.

*Benjamin Constant*. Número especial de la revista *Europe*, nº 467, marzo 1968.

DIDIER, Béatrice. "Adolphe ou le double plaisir", in *Europe* nº 467, marzo de 1968.

FAIRLIE, Alison. "L'individu et l'ordre social dans *Adolphe*", in *Europe* nº

GOUHIER, Henri. *Benjamin Constant*. París, Desclée de Brouwer, col. "Les écrivains devant Dieu", 1967.

LEVAILLANT, Maurice. *Les amours de Benjamin Constant*. París, Hachette, 1958.

MISTLER, Jean. "Préface" a *Adolphe* de B. Constant. Mónaco, Eds. du Rocher, 1945.

POULET, Georges. *Benjamin Constant par lui-même*. París, Le Seuil, col. "Ecrivains de toujours", 1968.

VERHOEFF, *Adolphe et Constant. Une étude psychocritique*. París, Klincksieck, 1976.

#### III.2. *Armance y Le rouge et le noir*.

ALBERES, Francine-Muriel. *La nature chez Stendhal*. París, Eds. France Empire, 1956.

ATTUEL, Josiane, *Le style de Stendhal. Efficacité et romanesque*. París, Nizet, 1980.

BARDECHE, Maurice. *Stendhal romancier*. París, La Table Ronde, 1947.



- BAYARD, Pierre. *Symptôme de Stendhal. Armance et l'aveu*. Paris, Lettres Modernes, 1979.
- BOLL JOHANSEN, Haro. *Stendhal et le roman. Essai sur la structure du roman stendhalien*. Suiza, Eds. du Grand Chêne, 1979.
- BLIN, Georges. *Stendhal et les problèmes du roman*. Paris, José Corti, 1973.
- CASTEX, Pierre-Georges. "Introduction" a *Le rouge et le noir*. Paris, Garnier Frères, 1973.
- CROUZET, Michel. *La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du Romantisme*. Paris, Flammarion, 1983.
- FELMAN, Shoshana. *La folie dans l'oeuvre romanesque de Stendhal*. Paris, José Corti, 1971.
- GERLACH-NIELSEN, M. *Stendhal théoricien et romancier de l'amour*. Paris, Koberhawn, 1965.
- IMBERT, M.F. *Les métamorphoses de la liberté ou Stendhal devant la Restauration et le Risorgimento*. Paris, José Corti, 1967.
- KLEIN, Christine & LIOSKY, Paul. *Le rouge et le noir. Stendhal*. Paris, Hatier, col. "Profil d'une oeuvre", 1971.
- LANDRY, François. *L'imaginaire chez Stendhal*. Suiza, Eds. L'Age d'Homme, 1982.
- LEVOWITZ-TREU, Micheline. *L'amour et la mort chez Stendhal. Métamorphoses d'un apprentissage affectif*. Aran (Suiza), Eds. du Grand Chêne, 1978.
- MARILL-ALBERES, Francine. *Stendhal*. Paris, Eds. Universitaires, 1970.
- MARTINEAU, Henri. "Introduction" a *Armance*. Paris, Garnier-Frères, 1962.
- MARTINO. *Stendhal*. Paris, Boivin & Cie Eds., 1934.
- MOUILLAUD, Geneviève. '*Le rouge et le noir*' de Stendhal. *Le roman possible*. Paris, Larousse Université, col. "Thèmes et Textes", 1973.
- PEYRET, Jean-François. "Introduction" a *Le rouge et le noir*. Paris, Presses de la Renaissance, 1976.
- PREVOST, Jean. *La création chez Stendhal*. Paris, Mercure de France, 1951.

WEBER, Jean-Paul. *Stendhal. Les structures thématiques de l'oeuvre.* Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1969.

### III.3. *Les aventures du Dernier Abencerage.*

BARBERIS, Pierre. *A la recherche d'une écriture. Chateaubriand.* Paris, Maison Marne, 1974.

BARBERIS, Pierre. *Chateaubriand. Une réaction au monde moderne.* Paris, Larousse Université, 1976.

DEDEYAN, Charles. *Chateaubriand et Rousseau.* Paris, Société d'enseignement supérieur, 1973.

HAZARD, Paul & DURRY, Jeanne. "Préface" a *Les aventures du Dernier Abencerage.* Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926.

LETESSIER, L. "Préface" a *Atala-René-Les aventures du Dernier Abencerage.* Paris, Eds. Garnier-Frères, 1962.

MARTIN-CHAUFFER, Louis. *Chateaubriand.* Paris, Pierre Seghers Editeur, 1969.

MOREAU, Pierre. "Préface" a *Atala-René-Les aventures du dernier Abencerage.* Paris, Gallimard, col. Folio, 1971.

RICHARD, J.-P. *Paysage de Chateaubriand.* Paris, Le Seuil, 1967.

### III.4. *Corinne.*

BALAYE, Simone. *Mme. de Staël. Lumières et liberté.* Paris, Klincksieck, 1979.

MAN, Paul de. "Mme. de Staël et Jean-Jacques Rousseau", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

POULET, Georges. "La pensée critique de Mme. de Staël", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

STAROBINSKI, Jean. "Suicide et mélancolie chez Mme. de Staël", in *Preuves* n° 190, dic. 1966.

### III.5. *La confession d'un enfant du siècle.*

ALLEM, Maurice. "Introduction" a *La confession d'un enfant du siècle*. Paris, Garnier Frères, 1960.

LAINÉY, Yves. *Musset ou la difficulté d'aimer*. Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978.

MICHAUD, Gérard. "Psychopathologie de Musset", in *Europe*, nov.-dic. 1977.

VAN TIEGHEM, Ph. "Introduction" a *Musset. Oeuvres complètes*. Paris, Le Seuil, 1963.

### III.6. *Dominique.*

*Colloque Eugène Fromentin. Travaux et mémoires de la Maison Descartes*. Amsterdam, n° 1. Publications de l'Université de Lille III, 1979.

DENUX, Roger. "Préface" a *Dominique* de Fromentin. Paris, Eds. La Fenêtre Ouverte, s.d.

HENRIOT, Emile. "Introduction" y notas en *Dominique*. Paris, Garnier Frères, 1961.

GILLES, Louis. "Eugène Fromentin et *Dominique*", in *Revue de Paris*, 12° année n° 15, 1° agosto 1905, págs. 526-558.

HERZFELD, Claude. '*Dominique*' de Fromentin. *Thèmes et structure*. Paris, Nizet, 1977.

MONDOR, Henri. "Préface" a *Dominique*. Paris, Imprimerie Nationale, André Sauret Editeur, 1953.

PINGAUD, Bernard. "Préface" a *Dominique*. Paris, Gallimard, 1914.

REYNAUD, Camille. *La genèse de 'Dominique'*. Grenoble, Eds. B. Arthaud, 1937.

WRIGHT, Barbara. "Introduction", notas y apéndice crítico, con las variantes del manuscrito original, in *Dominique*. Paris, Librairie Marcel Didier, 1966.

III.7. *L'éducation sentimentale y Madame Bovary.*

- AGULMON et al. *Histoire et langage dans 'L'éducation sentimentale'*. Paris, Sedes, 1981.
- BLEM, Jeanne. *Clefs pour 'L'éducation sentimentale'*. Paris, Eds. Jean-Michel Place, col. "Etudes Littéraires", 1981.
- BROCHIER, Jean-Jacques. 'La crise de la vérité' in "Flaubert aujourd'hui". *Magazine littéraire* n° 108. Paris, enero 1976.
- CARLOT, Charles. *Essais sur Flaubert*. Paris, Nizet, 1979.
- CASTEX, P.G. *Flaubert. 'L'éducation sentimentale'*. Paris, Centre de Documentation Universitaire, s.d.
- COLLING, Alfred. *Gustave Flaubert*. Paris, Libr. Arthème Fayard, 1941.
- DIDIER, Béatrice. '*Madame Bovary*'. *Flaubert. Commentaires*. Paris, Librairie Générale Française, 1983.
- DIGEON, G. *Flaubert*. Paris, Hachette, col. "Connaissance des Lettres", 1970.
- DUCHET, Claude. "Roman et objets. L'exemple de *Madame Bovary*", in *Europe*, sept. 1969.
- DUMESNIL, René. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Société Les Belles Lettres, 1958.
- DUQUETTE, J.-P. *Flaubert ou l'architecture du vide*. Montreal (Canadá), Presses Universitaires, 1972.
- FLAUBERT, G. *Oeuvres Complètes*. Paris, Canard, t. XII.
- FONYI, Antonia. *Préface-lecture de la Première Education Sentimentale*. Paris, Garnier-Flammarion, 1980.
- GORMOT-MERSCH. *La genèse de 'Madame Bovary'*. Paris, Corti, 1966.
- GUILLEMIN, Henri. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Ginebra, Eds. du Milieu du Monde, s.d.
- MAYNIAL, Edouard. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Garnier Frères, 1964.
- MONTHERLANT, Henry de. "Préface" a *Madame Bovary*. Paris, Librairie Générale Française, col. "Livre de poche", 1983.

- NOURISSIER, François. "Préface" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Livre Club Diderot, 1970.
- POULET, Georges. "La pensée circulaire de Flaubert", in *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>o</sup> julio 1955, n<sup>o</sup> 31.
- RAITT, Alan. "Introduction" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Lettres Françaises, 1979.
- Revue des Sciences Humaines*, número especial dedicado a Gustave Flaubert, n<sup>o</sup> 181, 1981.
- RICHARD, J.-P. *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*. Paris, Le Seuil, 1954.
- STRATTON BUCK. "Sources historiques et technique romanesque dans *L'éducation sentimentale*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, oct.-dic. 1963, n<sup>o</sup> 4.
- VENAULT, Philippe. "Flaubert aujourd'hui" (Entretiens avec Roland Barthes et Philippe Sollers), in *Magazine littéraire*, enero 1976, n<sup>o</sup> 108.
- WETHERILL, Peter-Michel. "Préface" a *L'éducation sentimentale*. Paris, Garnier, 1984.

### III.8. Eugénie Grandet y Le lys dans la vallée.

- BARBERIS, Pierre. *Mythes balzaciens*. Paris, Armand Colin, 1972.
- BARBERIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris, Arthaud, 1973.
- BECK et al. *Balzac*. Paris, Hachette, col. "Génies et réalités", 1959.
- BERTALT, Philippe. *Introduction à Balzac*. Paris, Odilis, s.d.
- BOREL, Jacques. *Personnages et destins balzaciens*. Paris, José Corti, 1958.
- BOREL, Jacques. '*Le lys dans la vallée*' et les sources profondes de la création balzacienne. Paris, José Corti, 1961.
- CESARI, Paul. *Les passions dans l'oeuvre de Balzac*. Paris, Presses Modernes, 1938.

- CURTIUS, Ernest Robert. *Balzac*. París, Bernard Grasset, 1933.
- CURTIUS, Ernest Robert. "Balzac et l'amour", in *La revue de Paris*. París, 15 oct. 1933.
- DUGAN-BRUNEAU. "Langages de Flaubert", in *Actas del Coloquio de London (Canadá)*, col. "Situation" n° 32. *Lettres Modernes-Minard*, 1976.
- FERNANDEZ, Ramón. *Balzac ou l'envers de la création romanesque*. París, Bernard Grasset, 1980.
- LE HUENEM, Roland & PERRON, Paul. *Balzac. Sémiotique du personnage romanesque: l'exemple d'Eugénie Grandet*. Montreal, Presses Universitaires, 1980.
- LE YAOVANC, Moïse. "Introduction" y notas a *Le lys dans la vallée*. París, Garnier Frères, 1966.
- HOURDIN, Georges. *Balzac romancier des passions*. París, Temps Présent, 1950.
- JACQUES, Georges. *Paysages et structures dans 'La Comédie Humaine'*. Universidad de Lovaina, 1976.
- MICHEL, Arlette. *Le mariage et l'amour dans l'oeuvre romanesque d'Honoré de Balzac*. t. II. Tesis presentada en la Universidad de París IV el 23 de mayo de 1975.
- PIERROT, Roger. "Introduction" y notas a *Le lys dans la vallée*. París, Librairie Générale Française, 1972.
- PONCEAU, Amédée. *Paysages et destins balzaciens*. París, Eds. du Myrte, 1950.
- VANNIER, Bernard. *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*. París, Klincksieck, 1972.

### III.9. *Indiana*.

- ALQUINER, Aline. *George Sand*. París, Eds. Pierre Charron, 1973.
- CHOMEZ, Claudine. *George Sand*. París, Seghers, 1973.
- DIDIER, Béatrice. "Préface" a *Indiana*. París, Gallimard, 1984.

- DUNILAC, Julien. *George Sand sous la loupe*. Ginebra-París, Slatkine-Champion, 1978.
- DURNOY-SAVAGE, Nadine. "Identité et mimétisme de quelques romans de George Sand", in *Colloque de Cerisy*. París, Sedes, 1983.
- Entrevista con Jean CHALON, biógrafo de George Sand. *ABC cultural*, 7 agosto 1992, nº 40.
- LUBIN, George. "George Sand et son *Malgache*. Une source d'*Indiana*", in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, enero-marzo 1963, nº 1.
- Revue de Paris*. Número especial dedicado a George Sand, 1º mayo 1937.
- SALOMON, Pierre. *George Sand*. París, Hatier, 1953.

### III.10. *La Nouvelle Héloïse*.

- ANSART-DOURLEN, Michèle. *Dénaturation et violence dans la pensée de J.J. Rousseau*. París, Klincksieck, 1975.
- BELLENOT, Jean-Louis. "Les formes de l'amour dans *La Nouvelle Héloïse* et la signification symbolique des personnages de Julie et Saint-Preux", in *Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau*. Ginebra, Eds. Jullien, t. 33, 1953-1955, págs. 150-200.
- BURGUELIN, Pierre. *La philosophie de l'existence de J.J. Rousseau*. París, Librairie Philosophique Vrin, 1950.
- CLEMENT, Pierre-Paul. *J.J. Rousseau de l'éros coupable à l'éros glorieux*. Suiza, La Baconnière, 1976.
- DEDEYAN, Charles. *J.J. Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1966.
- EIGELDINGER, M. *J.J. Rousseau. Univers mythique et cohérence*. Neuchâtel, La Baconnière, coll. "Langages", 1978.
- FABRY, Anne Srabian de. *Etudes autour de 'La Nouvelle Héloïse'*. Quebec, Eds. Naaman, 1977.

- GILLOT-SGARD et al. *Le vocabulaire du sentiment dans l'oeuvre de J.J. Rousseau*. Ginebra-Paris, Eds. Slatkine, 1980.
- GUYON, Bernard. "Un chef d'oeuvre méconnu: *Julie*", in *Cahiers du Sud*, n° 367.
- KEMPF, Roger. "Sur le corps de *Julie*", in *Critique* n° 223, 1966.
- LECERCLE, *Rousseau et l'art du roman*. Paris Colin, 1969.
- LECERCLE. *Jean-Jacques Rousseau*. Neuchâtel, Eds. La Baconnière, Université de Neuchâtel, 1978.
- MILLET, Louis. *La pensée de Rousseau*. Paris, Bordas, 1966.
- MORNET, Daniel. '*La Nouvelle Héloïse*' de J.J. Rousseau. *Etude et analyse*. Paris, Librairie Mellotée, s.d.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*. O.C. Paris, Gallimard, Ed. de La Pléiade, 1959-1969.
- SERRANO, J.A. *La filosofía del sentimiento de J.J. Rousseau*. León, Eds. Celaraym, 1982.
- STAROBINSKI, Jean. *J.J. Rousseau: la transparence et l'obstacle*. Paris, Gallimard, 1971.
- VAN LAERE, *Une lecture du temps dans 'La Nouvelle Héloïse'*. Suiza, La Baconnière, 1968.
- VAN TIEGHEM, Philippe. '*La Nouvelle Héloïse*' de J.J. Rousseau. Paris, Nizet, 1956.

### III.11. *Paul et Virginie*.

- TRAHARD, Pierre. "Préface" a *Paul et Virginie* de B. de St. Pierre. Paris, Eds. Garnier Frères, 1964.



III.12. *Raphaël*.

- COGNETS, "Introduction" a A. de Lamartine, '*Graziella*' et '*Raphaël*', romans d'amour. Paris, Garnier Frères, s.d.
- DOUMIL, René. *Lamartine*. Paris, Hachette, 1919.
- FERNANDEZ, Eduardo. "Prólogo" a *Rafael de Lamartine*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones, s.d.
- GUILLEMIN, Henri. "Préface" a *Raphaël*. Neuchâtel (Suiza), Ides et Calendes, 1962.

## IV. OBRAS GENERALES.

- BARNI, Jules. *Histoire des idées morales et politiques en France au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Ginebra, Slatkine Reprints, 1967.
- FAGUET, Emile. *Etudes littéraires: Le XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris, Boivin et Cie., s.d.
- FAGUET, Emile. *Poétiques et moralistes du XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, s.d.
- GABAUDAN, Paulette. *El romanticismo en Francia, 1800-1850*. Edics. Universitarias de Salamanca, 1979.
- LAFFONT-BOMPIANI, *Dictionnaire des oeuvres*. Paris, Société d'Édition de Dictionnaires et d'Encyclopédies, 1953.
- LASSERRE, Pierre. *Le romantisme en France. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, Mercure de France, 1918.
- MOREAU, Pierre. "Le romantisme", in *Histoire de la Littérature Française*, t. VIII de J. CALVET. Paris, J. de Gigard Editeur, 1932.
- MOREAU, Pierre. *Les amours romantiques*. Paris, Hachette, 1963.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Etudes sur le romantisme*. Paris, Le Seuil, 1971.