

Luis Gastón Elduayen
Jesús Cascón Marcos (eds.)

ANÁLISIS DEL DISCURSO



UNIVERSIDAD DE GRANADA

“LA LÉGENDE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER” O EL DISCURSO DE LA AMBIGÜEDAD

Laura BORRAS CASTANYER
Universitat de Barcelona

Decía Julia Kristeva en el *Polylogue* que interpretar los discursos ajenos es exponer el propio lenguaje a la violencia más violenta. Dejándonos arrastrar por semejante violencia, entenderemos aquí el concepto de “discurso” como una unidad comunicativa globalmente coherente¹. Una coherencia que va más allá de los encadenamientos transfrásicos, que presupone una determinada lógica y que requiere, en consecuencia, un análisis a nivel macroestructural. De este modo afrontaremos el análisis del discurso flaubertiano en “La légende de saint Julien l'Hospitalier”, dentro del particular discurso de los *Trois contes*.

Todo parece indicar que Gustave Flaubert aligeró el largo y pesado proceso de composición de *Bouvard et Pécuchet* con la escritura de estas tres joyas que abren un paréntesis en su producción literaria. En una carta a Mme. Roger des Genettes (3/X/1875), dice Flaubert:

“En lo que se refiere a la literatura, ya no creo en mí, me encuentro vacío, lo cual es un descubrimiento poco consolador. Bouvard et Pécuchet son demasiado difíciles. Renuncio a ellos. Trato de hallar otra novela y no descubro nada. Mientras espero, me pondré a escribir la leyenda de “saint Julien l'Hospitalier”, sólo para ocuparme con alguna cosa, para ver si puedo hacer una frase, cosa que

1. Reis, Carlos; Lopes, Ana Cristina M., *Diccionario de narratología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996.

dudo. Será muy corto, una treintena de páginas, quizás. Después, si no he encontrado nada mejor, retomaré *Bouvard et Pécuchet*".

Como no encontró nada mejor, después de "Saint Julien" vino otro y aún un tercer cuento que lo liberó de la inacabable *Bouvard*, una obra compleja donde, a mi modo de ver, Flaubert se encuentra consigo mismo y percibe su propia actividad creadora. Y es que, como intuyó Steiner, la función liberadora del arte reside en su singular capacidad de soñar a pesar del mundo, en su infinita capacidad de estructurar mundos de un modo diferente². De manera que los grandes escritores, como es el caso de Flaubert, son anarquistas y arquitectos al mismo tiempo. La propuesta anarquista de Flaubert, en este caso, es la admirable utopía que supone la irrisoria odisea de los dos *bonhômes*, un espacio en el que reflexiona sobre el verdadero sentido de los libros, de la literatura, de la escritura y de la cultura y que tiene unas consecuencias absolutamente demoledoras. Por otro lado, el Flaubert arquitecto se refugia en el oasis narrativo de los *Trois contes*, que se convierte en un alto en el árido camino de la profecía sobre el enmudamiento del arte, un lugar en el que recuperarse de sus estrategias destructivas para la narrativa.

Pero dejemos a un lado a *Bouvard et Pécuchet* y centrémonos brevemente en el paréntesis que representan los *Trois contes* en la producción flaubertiana. A simple vista parece que la obra de Flaubert esté muy alejada de este tipo de artificios. Esta incursión en el terreno del cuento es altamente significativa puesto que si bien el cuento es ajeno a la intención novelesca de representar el flujo del destino humano y el crecimiento y la maduración de un personaje —debido a que su concentración estructural no implica el análisis minucioso de las vivencias del individuo y de sus relaciones con el prójimo³—, el genio literario de Flaubert consigue que estas pequeñas obras maestras superen los límites del género y representen el flujo del destino humano a partir de la reflexión recurrente y feroz sobre la maldad de la condición humana y la ambigüedad más radical.

2. Steiner, George, "Tigers on the mirror", *The New Yorker*, 20 de junio de 1970.

3. Aguiar e Silva, Vítor Manuel, *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1972, p. 243.

Juan Eduardo Cirlot ha teorizado, con su habitual concisión y certeza, sobre cómo el cine ha desvelado los contornos de la vida cotidiana, ha suprimido todo lo superfluo, lo inútilmente repetido de nuestra existencia, y nos ha puesto ante la mirada el modelo de una condensación típicamente poética. En la mejor literatura en prosa sucede lo mismo y éste es el caso de los *Trois contes*, un espacio donde lo poético no es privativo de lo que se denomina concretamente Poesía⁴. En efecto, nos hallamos ante tres bellísimas construcciones poéticas, simples, breves, tiernas y brutales a un tiempo en las que Flaubert convirtió su estilo en un tejido ligero como la seda y fuerte como una cota de mallas⁵. Él mismo admitía que la poesía tan sólo es una manera de percibir los objetos exteriores, un órgano especial que tamiza la materia y que, sin cambiarla, la transfigura⁶. Henos aquí ante la primera ambigüedad: discurso narrativo/discurso poético.

Sin embargo, a poco que uno reflexione sobre estos relatos, se dará cuenta de que, en realidad, esta incursión no marca ningún hiato temático irreversible con el resto de su producción, antes bien es fruto de una continuidad, de una obsesión perenne. Eso sí, adoptando una forma radicalmente diferente. El primero de los tres, "Un coeur simple", podemos enlazarlo, como ha indicado Michel Tournier⁷, con *Madame Bovary*, una novela de costumbres. Ambos comparten una temática contemporánea y constituyen un ejemplo perfecto de realismo, que se construye a partir de un extraño balanceo entre lo imaginario y lo real. "La légende de saint Julien l'Hospitalier", una leyenda medieval, entronca con *La tentation de saint Antoine*, una novela de tema históricoreligioso y, finalmente, *Hérodias* encuentra su correspondiente espejo en *Salammbô*, una novela de corte histórico y exótico del mismo modo que el cuento habla del origen mismo del cristianismo y de la leyenda del Bautista y Salomé: una página de historia sagrada.

Sabemos que Flaubert escribió estos cuentos para huir de la dificultad de composición de *Bouvard* y, de hecho, los *Trois contes* serán su última obra publicada y acabada, dado que aquella quedará para

4. Cirlot, Juan Eduardo, *Confesiones literarias*, Huerga y Fierro editores, Madrid, 1996, p. 25.

5. Carta a Louise Colet, 14 de octubre de 1846, Flaubert, *Cartas a Louise Colet*, Siruela, Madrid, 1989, p. 93.

6. Carta a Louise Colet, 31 de marzo de 1853, *op. cit.*, p. 265.

7. Flaubert, Gustave, *Tres contes*, traducción catalana de Lluís M. Todó, Ed. Destino/Pompeu Fabra, "Súniun", Barcelona, 1996, p. 9.

siempre inconclusa. Primero los da a conocer por separado en diversos periódicos pero, a la postre, acaba por publicarlos con este título que los une en un solo volumen, en una sola obra que no sólo ha de ser tenida en cuenta por separado, como tres unidades ajenas, sino como una totalidad, su ansiada unidad: los *Trois contes*⁸. Las tres piezas están fuertemente imbuidas de un halo religioso, de una tonalidad ambigua y un tema específicamente religioso. Se trata, en definitiva, de una especie de trilogía que comprende aspectos modernos, medievales y antiguos⁹.

De asesino a santo: “La légende de saint Julien l’Hospitalier”

El segundo de los *Trois contes*, el primero en el eje de producción del libro, es una recreación de una leyenda popular medieval que recogen, entre otros, Jacopo da Vorágine en la *Legenda Aurea*, Vincent de Beauvais en el *Speculum Historiale*, o Boccaccio en el cuento de Rinaldo d’Esti del *Decamerone*. En su búsqueda de la impersonalidad en la obra literaria, Flaubert no habría podido encontrar un tema que lo ilustrara mejor: una leyenda antigua y largamente versionada que sugiere la distancia necesaria entre el autor y su materia literaria. En realidad, la seducción que el vitral de la catedral de Rouen ejerce sobre Flaubert¹⁰ es el detonante de un reto literario: decide ilustrar con palabras el contenido pictórico de aquellas escenas. Mejor dicho, pone a prueba su prestigio como escritor tratando de conferir originalidad a lo que él considera un *documento histórico*¹¹. El resultado final es “La légende de saint Julien l’Hospitalier”, una peculiar mezcla de cuento

8. “¡La unidad, la unidad, ahí está todo!”, carta a Louise Colet del 14 de octubre de 1846, *op. cit.*, p. 93.

9. *Carnets de travail*, p. 702, éd. P.M de Biasi.

10. Cabe remarcar la importancia de la obra de su amigo E.H. Langlois: *Mémoire sur la peinture sur verre et quelques vitraux remarquables des églises de Rouen*, Rouen 1832.

11. En una carta de 16 de febrero de 1879 a G. Charpentier le expone la cuestión: “*Je désirerais mettre à la suite de saint Julien le vitrail de la Cathédrale de Rouen. Il s’agissait de colorier la planche qui se trouve dans le livre de Langlois, rien de plus. Et cette illustration me plaisait précisément parce que ce n’était pas une illustration, mais un document historique. En comparant l’image au texte, on se serait dit: “Je n’y comprends rien. Comment a-t-il tiré ceci de cela?”*”. *Correspondance*, XVIII, p. 324.

de hadas y materia anónima con un gran valor autobiográfico. De nuevo, la ambigüedad está servida.

Pese al gran número de variantes, hay constantes en la leyenda que son aprovechadas por el autor. El tema general es la historia de un hombre al que se le vaticina el parricidio que ha de cometer e incluso queriendo huir de su espacio familiar para intentar escapar del mal presagio, acaba cometiendo el crimen de manera involuntaria. Como temas episódicos que siempre acompañan al motivo principal en un cuento popular, hallamos aquí el hecho que el oráculo sea pronunciado por un animal, la autocondena que se impone el protagonista de consagrar su vida a la ayuda del prójimo y, finalmente, la existencia de un elemento divino que pone a prueba la caridad del arrepentido bajo el aspecto de un pobre o de un leproso.

Flaubert lanza su mirada escrutadora a la totalidad de la historia literaria y toma prestados diversos elementos y materiales de gran eficacia poética y emocional que configuran una adaptación singular. Resulta innegable la maestría de nuestro autor en el modo de ejecución de semejante transverberación. Flaubert se nutre de la fuerza de irradiación de leyendas o mitos que presentan concomitancias significativas con su material. De entrada, la cuestión del parricidio nos remonta hasta al mito edípico, también aparece fugazmente una particular relectura del mito de Narciso¹², casi de un anti-Narciso, pero también hay ecos que provienen del cuento del príncipe Agib de *Las mil y una noches* o en *La bella durmiente del bosque* de Perrault, por citar resonancias que proceden de tradiciones distintas. En este sentido y ante tanto *poutpourri* literario, me viene a la mente la convicción que Borges expresa en *Otras inquisiciones* según la cual los escritores se salvarán por la fidelidad a las metáforas eternas, por la capacidad de construir relatos que nos propongan símbolos conjeturales del sentido del universo y nos coloquen en el umbral de una revelación. Su magia reside en un gesto alusivo que nos estremece con la espera de algo nunca consumado y ese hechizo es un viejo conocido de Flaubert.

Los paralelismos con estos "momentos literarios" aquí evocados y modificados a placer se estructuran de manera tripartita o, si se quiere, en tres etapas claramente diferenciadas, esto es: predicción

12. Momento en el que Julien decide acabar con su vida ahogándose y en ese preciso instante ve reflejado el rostro del padre en lugar del suyo propio en la imagen que le devuelven las aguas, visión que le lleva a la renuncia del suicidio.

funesta, gran despliegue de recursos para impedir la consecución del mismo y, finalmente, cumplimiento inexorable del destino. Ahora bien, en la leyenda de saint Julien aparece un cuarto aspecto a tener en cuenta: la penitencia que se impone el parricida. En este sentido, el caso de Edipo es análogo. Éste se arranca los ojos para no ver nunca más el objeto de su pecado y se exilia hasta morir viejo y mendicante. Vive, y ésta es su mayor penitencia. A Edipo, paradójicamente, se le concede la virtud de la predicción. Él, que gozando de visión había estado tan ciego como para cometer crímenes aberrantes, después de arrebatare los órganos que proporcionan la vista y habiendo pasado a un estado de arrepentimiento o de aceptación de la futilidad de la condición humana, es premiado con el don de la sabiduría, de la luz dentro de la oscuridad: la clarividencia. En el caso de nuestro parricida, Julien se encamina, solo y descalzo, hacia una montaña donde llevará una vida de mendicante para expiar su culpa. De algún modo se intuye que hasta que no decida poner su vida al servicio de sus semejantes no será viable su salvación a los ojos de Dios.

Las transformaciones que Flaubert opera sobre la materia popular son escasas pero decisivas ya que colaboran a insuflar en ella una sensibilidad y una poesía que, sin duda, no le eran propias. Para empezar Julien, en el relato folklórico, carece de rasgos personales mientras que Flaubert lo dota de una crueldad incipiente y morbosa, una pasión voluptuosa de la sangre que le domina desde niño. Ahí aparece, de nuevo, la ambigüedad, el fatalismo, la negación de la libertad individual¹³: si por una parte se trata de un hombre inocente sometido al destino de manera inexorable, por otra, se nos aparece como culpable desde el punto de vista de la completa gratuidad de sus asesinatos. El Julien de la leyenda no experimenta los deseos de soledad propios de las almas criminales y acepta compartir la penitencia con su mujer, mientras que el Julien de Flaubert siente una profunda necesidad de estar solo para aislarse de los hombres y manifestar así su culpa. Su castigo es merecido y debe de sufrirlo en solitario. Por ello se producen las apariciones que las víctimas que le retraen su voluptuosa crueldad y le mortifican la conciencia.

13. "En cuanto al fatalismo que me reprochas, está anclado en mí. Creo en él firmemente. Niego la libertad individual porque no me siento libre; y en cuanto a la humanidad, basta con leer la historia para ver con bastante claridad que no siempre marcha como desearía", Carta a Louise Colet del 18 de septiembre de 1846, *op. cit.*, p. 68.

Cabe hacer mención, también como rasgo diferencial del imaginario flaubertiano, del escenario del cuento. El inicio de acción tiene lugar en un decorado preciso que es descrito con toda profusión de detalles: el sólido castillo paterno y los parajes que lo rodean. Flaubert nos transporta al fabuloso y mágico mundo de la caballería, un mundo en el que los animales hablan, en el que los bosques gozan de vida propia, en el que un nacimiento se puede festejar tres días y tres noches sin descanso, en el que la educación de los jóvenes pasa por la destreza en el uso de las armas¹⁴; un mundo, en definitiva, que parece intemporal debido al ambiente de cuento de hadas, el elemento naïf y milagroso y la atmósfera de sueño que de él se desprende.

Con anterioridad he hablado de refundición de materiales y, de hecho, es cierto que además de recrear rasgos comunes de la leyenda, también introduce episodios extraídos de cuentos análogos. Este es el caso de la espada sarracena con la que casi mata a su padre, tomada del cuento del príncipe Agib; el increíble peso del leproso que sube a su barca que tiene ecos de los cuentos de Gascuña¹⁵; o la triple gradación de las demandas del leproso que recuerdan vagamente la también triple gradación de las explicaciones del lobo de *La Caperucita Roja* de Perrault o de los hermanos Grimm. Sin embargo hay, a mi entender, un aspecto que determina la originalidad de la creación flaubertiana. Es significativo que su cuento gire, mucho más que el resto de versiones de la leyenda, alrededor de una situación familiar. De hecho, el relato se inicia con las palabras "padre" y "madre" y continúa con la descripción del castillo donde ambos conviven en paz¹⁶. La larga y

14. Es digno de remarcar el hecho que la educación que recibe Julien es más propia de un caballero renacentista que de un medieval. A los siete años (edad de la razón) aprende a cantar y a montar a caballo pero sus conocimientos no se limitan a las artes de la guerra, sino que un monje le enseña, al mismo tiempo, las Sagradas Escrituras y las letras latinas que le instruye en pintura o botánica. "La légende de saint Julien l'Hospitalier", *Trois contes*, ed. Pierre-Louis Rey, Presses Pocket, Paris, p.69. De ahora en adelante las citas siempre serán de esta edición.

15. J. F. Blade, *Cuentos populares de la Gascogne* (Y,6 / II,3, por ejemplo).

16. "*Le père et la mère de Julien habitaient un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline. Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus recouverts d'écaillés de plomb et la base des murs s'appuyait sur les quartiers de rocs qui dévalaient abruptement jusqu'au fond des douves. (...) Une seconde enceinte faite de pieux comprenait... (...) Un pâturage de gazon vert se développait tout autour, enclos lui-même d'une forte haie d'épines. On vivait en paix depuis si longtemps...*", op. cit., pp. 65-66.

minuciosa descripción que ocupa los seis párrafos iniciales tiene como objetivo inmediato poner de manifiesto que los valores familiares de orden y de seguridad son igual de fuertes que los muros del castillo e igual de profundos que las rocas que nacen al fondo del foso que lo circunda.

Si, como parece evidente, Flaubert pretende subrayar la idea de microcosmos autosuficiente y feliz, no lo hace en vano si atendemos a un dato tremendamente revelador: es el fruto del matrimonio simbólico entre justicia (encarnado en la figura paterna) y responsabilidad (en la materna) el que vendrá a destruir este pequeño universo. De manera que a la seguridad de la relación familiar, simbolizada en la imagen de la fortaleza, se opone la sorda necesidad de revuelta experimentada por el hijo. La paradoja estriba en el hecho que sea, precisamente, la llegada de un heredero largamente deseado el que venga a colmar la felicidad de los padres¹⁷; cuando será éste, justamente, el elemento disuasorio del orden establecido. Flaubert insiste de manera incisiva en el aspecto familiar o, mejor, en la abolición de este paradigma, en la idea de parricidio. ¿Negación de paternidad y parricidio no son dos formas de un mismo rechazo? El fantasma del parricidio planea a lo largo de toda la obra desde el mismo momento de su enunciado en boca del ciervo¹⁸. Es un terror latente y un remordimiento obsesivo. Un profundo sentimiento de culpabilidad oscurece el cuento, una culpabilidad casi anterior al acto mismo del crimen¹⁹. Julien se ve a sí mismo bajo la espada de Damocles y, al mismo tiempo, se reconoce como su único dueño. Se rebela contra la predicción obsesiva y, a la par, se sabe capaz de llevarla a cabo²⁰.

Flaubert trabaja con los sentimientos más primarios, odio y amor, rabia y culpa, instinto criminal y sentimiento de miedo, con el propósito de explorar en profundidad, una vez más, los límites de la condi-

17. "A force de prier Dieu, il lui vint un fils", *op. cit.*, p. 67.

18. "Maudit!, maudit!, maudit!. Un jour, coeur féroce, tu assassineras ton père et ta mère", *op. cit.*, p. 77.

19. Hay incidentes sobrenaturales que parecen anunciar un destino que no es eludible: la espada sarracena que se le escapa de los dedos o la jabalina que lanza contra su madre creyendo que era una cigüeña y que provocan la huida del ambiente familiar para evitar el pernicioso vaticinio.

20. "Sa prédiction l'obsédait, il se débattait contre elle. "Non! non! non! je ne veux pas las tuer!" puis il pensait: "Si je le voulais, pourtant?" et il avait peur que le Diable ne lui en inspirât l'envie", *op. cit.*, p. 78.

ción humana. Es el propio padre de Julien quien le inicia en el arte de la caza y en las actividades características del gentilhomme, diría que casi propiciando una agresividad que es innata en este caso. Todavía más, sus padres se entristecen cuando éste renuncia al contacto con las armas después del episodio del oráculo²¹, y lo exhortan en nombre de Dios, del honor y de sus ancestros, a retomar las actividades propias de su condición. En efecto, todo gira alrededor de un peligroso juego de fuerzas que relativiza la inocencia o la culpabilidad moral de Julien.

De los aspectos subsidiarios del relato, me gustaría destacar dos que, a mi modo de ver, están íntimamente relacionados: el rol de los animales y los rasgos definitorios del cuento de hadas. Ambos pueden englobarse en el ámbito de la maravilla que es común a leyendas, cuentos, gestas y mitos. Julien huye del castillo queriendo huir de la maldición y, sin embargo, no se podrá sustraer a ella porque es incapaz de sustraerse del acto de cazar. Parece existir una estrecha conexión entre la caza y el parricidio, o entre la muerte de los animales y la de sus padres. La naturaleza apasionada del crimen, un ciego ataque de celos, confirma la importancia de este entramado temático, de este paralelismo entre las imágenes de animales y la bestialización de Julien en el momento culminante²². Son los animales los que le dirigen una mirada acusadora la segunda noche, una mirada que hace las veces de reproche paterno. No es descabellado afirmar, pues, que los animales son tan protagonistas de la obra como lo pueda ser Julien. Teniendo en cuenta que se trata de una leyenda de origen popular no sorprende en absoluto la relevancia del papel que juega el componente animal (compárese al que detentan en las fábulas)²³. El autor los utili-

21. "Dés lors il redouta las armes. L'aspect de un fer nu le faisait pâlir. Cette faiblesse était une désolation pour sa famille.", *op. cit.*, p. 79, el subrayado es nuestro.

22. "Eclatant d'une colère démesurée, il bondit sur eux, à coups de poignard. Et il trépinait, écumait, avec des hurlements de bête fauve", *op. cit.*, p. 90.

23. Las tradiciones hebrea e islámica también hacen referencia a los "animales parlantes", y en un fragmento de Calímaco alusivo a la edad de Saturno se nos explica que los animales hablaban. De hecho, la edad de Saturno no es más que un símbolo de la edad de oro, un estadio anterior del hombre en el que las fuerzas ciegas de la naturaleza, sin estar sometidas al logos, poseían condiciones extraordinarias y sublimes. El hecho que esta leyenda haya escogido el ciervo como portador del mensaje divino tampoco no es sorprendente ya que los cuernos de este animal estaban relacionadas con el árbol de la vida y con el signo de la cruz. En el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot aparece el ciervo como mediador común entre cielo y tierra.

za como intermediarios de Dios, como portadores del mensaje divino. Es a través de ellos que se expresa el destino de Julien. La intencionalidad de Flaubert es transparente: la función de los animales es claramente simbólica.

El tratamiento del aspecto maravilloso es doble en este cuento. Por una parte hallamos los ingredientes propios de los cuentos de hadas²⁴ y, por otra, se insinúa un maravilloso específico de la leyenda cristiana. Las manifestaciones fundamentales del extraordinario las encontramos en las predicciones previas al nacimiento, en la profecía animal, en las escenas que tienen lugar en el bosque y, sobretudo, en la transfiguración del leproso en Jesucristo y la ascensión final de Julien, ahora ya, Santo. Las pinceladas más propiamente cristianas son la promesa de santidad que ya se encuentra en el inicio del cuento, en su mismo título, hecho que determina la lectura desde el primer momento; y la elevación final hacia el cielo. Podríamos decir que se opera una especie de sincretismo entre el maravilloso antiguo, medieval y cristiano.

Insistiendo en esta mezcla absoluta de discursos, en este tamiz de procedencias literarias y en esta ambigüedad inquietante que toma forma ya en el título y crece progresivamente hasta el desenlace final, es sabido que parte de la crítica ha visto resonancias autobiográficas en este último libro de Flaubert y en este cuento en particular. El tema del parricidio es, sin duda, decisivo en esta historia. Flaubert le añade el tema de la paternidad, subsidiario del anterior e, inclusive, el tema de la santidad. Los biógrafos han querido ver en la polarización simbólica de los padres ficticios a los padres reales. Así, al triple rol de guerrero, iniciador y juez del padre de Julien le corresponderían la práctica enérgica de la medicina, la responsabilidad y el éxito del

24. Hay rasgos inequívocos del género como, por ejemplo, la recompensa que los reyes ofrecen a los caballeros auxiliares (el botín puede ser una parte del reino o la mano de la princesa con la que el guerrero se une en feliz matrimonio), las premoniciones (las tiene él cuando durante su exilio no quiere luchar si no es a cara descubierta, porque teme matar a su padre; y las tiene su mujer la noche del asesinato), la abundante utilización del número tres (cuento dividido en tres partes, el recién nacido tiene tres ayas, el gran ciervo lo maldice tres veces, el leproso que quiere cruzar el río también lo llama tres veces, y una vez dentro de la casa le hace tres peticiones dobles, primero pide comida, bebida y calor y, después, que se le acerque, que se desnude y que se le eche encima) es típica de los cuentos de hadas, pero también lo es la estructura binaria (dos castillos, dos predicciones, dos cacerías, dos accidentes con peligro de muerte para los padres y doble asesinato).

doctor Flaubert; y al orden, la serenidad y la religiosidad de la madre de Julien le corresponderían los valores monacales de la madre del escritor, la viudez y el alejamiento del mundo²⁵. Sartre hace de Flaubert un objeto freudiano. Ve en la figura paterna una presencia insoportable para el hijo, una carga terrible que le habría dominado y, en consecuencia, habría sido el responsable de su pasividad, de su feminidad, y de gran parte de sus problemas.

Sin embargo, retomando el hilo de la santidad, me gustaría remarcar una imagen del cuento, aquella en la que Julien sueña ser Adán pero que en vez de dar vida, de crear, de dar nombre, sólo extermina. Julien, creyendo ser Adán, alarga el brazo para matar las criaturas que lo rodean, subvierte la función²⁶ del creador y, a la par, se equipara a él. Flaubert ha insertado tanto a la materia popular como a la imagen bíblica un significado completamente particular. Y en la valorización específica de temas como el parricidio, la paternidad y el misticismo aparecen las resonancias más inquietantes de la obra. Pienso que Gustave Flaubert vehicula en los *Trois contes* en general y en "Saint Julien" en particular su discurso sobre la ambigüedad, sobre la transformación, sobre la condición humana y sobre la literatura. Parece que la misma persona que en *Bouvard et Pécuchet* pretende llegar a perder los referentes de autor, de personaje e, incluso, de objeto literario, para hacer de la nada y del absurdo una materia literaria esté convencido de que la imaginación no es menos real porque no pueda verse. Y que nuestras pasiones ocultas, nuestras emociones ambiguas, nuestras preferencias inexplicables constituyen el centro de la verdadera verdad, de la literatura: el infinito y ambiguo discurso del deseo.

Finalmente, sería interesante establecer las posibles conexiones, en el caso que existan, entre la condición de elegido y la vocación del artista en el espíritu de Flaubert. Ambas vocaciones requieren, por lo menos en la concepción flaubertiana de artista, un alejarse del mundo, un recogimiento y abnegación que son, en definitiva, una huida de uno mismo. El Flaubert de estos años profetiza las guerras en las que el

25. "La mère était très blanche, un peu fière et sérieuse. Son domestique était réglé comme l'intérieur de un monastère...". El padre, en cambio, "il se promenait dans sa maison, rendait justice à ses vassaux, apaisait les querelles...", *op. cit.*, pp. 66-67.

26. "Quelquefois, dans un rêve, il se voyait comme notre père Adam au milieu du Paradis, entre toutes les bêtes; en allongeant le bras, il las faisait mourir...", *op. cit.*, p. 83.

mundo se verá inmerso años después de su muerte²⁷. Está convencido de que sólo los "hommes de lettres" podrán salvar a la humanidad²⁸ pero, a la vez, se da cuenta de que la tierra ya no es habitable para ellos²⁹. Flaubert padece una verdadera crisis de fe, duda de sí mismo, del mundo que le rodea y, lo que es peor, de la literatura. En su encarnizamiento con la propia virtud se enamoró de la disolución narrativa y, hasta el límite de sus fuerzas, cortejó su fin.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la literatura*, Gredos, Madrid, 1972.
- BLADE, J. F., *Cuentos populaires de la Gascogne*.
- CIRLOT, J. E., *Confesiones literarias*, Huerga y Fierro editores, Madrid, 1996.
- FLAUBERT, G., *Cartas a Louise Colet*, Siruela, Madrid, 1989.
- *Trois contes*, ed. Pierre-Louis Rey, Presses Pocket, París, 1989.
- *Tres contes*, traducción catalana de Lluís M. Todó, Ed. Destino/Pompeu Fabra, "Súnió", Barcelona, 1996.
- *Correspondance*, Oeuvres complètes de Gustave Flaubert, Éd. Conard, Louis Conard, Libraire-Éditeur, 13 vols.
- *Carnets de travail*, éd. P.M de Biasi, Balland, 1988.
- REIS, C., LOPES, A. C. M., *Diccionario de narratología*, Ediciones Colegio de España, Salamanca, 1996.
- STEINER, G., "Tigers on the mirror", *The New Yorker*, 20 de junio de 1970.

27. "Las guerres de races vont peut-être recommencer. On verra, avant un siècle plusieurs millions d'hommes s'entretuer en une séance". *Correspondance*, VI, 137-138.

28. "C'est nous et nous seuls, c'est-à-dire les lettrés, qui sommes le Peuple, ou pour parler mieux, la tradition de l'Humanité". *Correspondance*, V, 300.

29. "...la terre n'est plus habitable pour les pauvres mandarins!". *Correspondance* VI, 185.