

Gustave Flaubert

La educación sentimental

Traducción, prólogo y notas
de Miguel Salabert

ALIANZA EDITORIAL

Título original: *L'éducation sentimentale*

Primera edición: 1981

Quinta edición: enero de 2026

Diseño e ilustración de cubierta: Alicia Caboblanco

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



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

© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1981, 2026

Calle Valentín Beato, 21

28037, Madrid

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 979-13-7009-145-3

Depósito legal: M-19865-2025

Impreso en España - *Printed in Spain*

Prólogo

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

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

Nada de eso, sin embargo, ni tan siquiera el Canal de Suez, inaugurado por la emperatriz Eugenia el 16 de noviembre, parecía tan importante a los franceses en esos días como las elecciones complementarias que, el 22 de noviembre, llevaron al Parlamento al periodista Henri Rochefort, el más popular enemigo del Segundo Imperio, cuya elección se interpretó como un bofetón de la capital al emperador. Acontecimiento suficientemente «importante» como para distraer a la atención pública de la nueva obra de Flaubert.

Había fundadas razones, sin embargo, para que la aparición de una nueva obra de Flaubert crease expectación. Los

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

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

La educación sentimental fue una de sus obras más maltratadas por los críticos. Si en *Madame Bovary* y en *Salammbó* lo que les había chocado y dejado con el juicio a la intemperie era la profunda novedad de ambas, que les impedía el asidero a toda referencia, *La educación...* les llenó de estupor, primero, y de indignación, después. ¿Qué era eso? Una novela que reflejaba una realidad inmediata, con el pecado añadido de que la realidad dejaba empañado el espejo con el espeso vaho de la mediocridad. Una epopeya de la mediocridad, como la definió Gide. Una novela «antinovelesca», porque en ella «se anunciaban» cosas que luego no ocurrían, porque allí no ocurría nada. Nada más que la vida. Eso para un lector de novelas era entonces una novedad, una novedad que se parecía mucho a una estafa. Estas

palabras de Brunetière resumen bastante bien ese reproche de la crítica: «Todos sus personajes se agitan en el vacío, giran como veletas, sueltan la presa por su sombra, se disminuyen en cada nueva aventura, marchan hacia la nada».

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

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

«Los que han leído mi novela —escribía el autor a George Sand el 30 de noviembre de 1869— evitan hablarme de ella por temor a comprometerse, o por piedad hacia mí. Los más indulgentes estiman que no he hecho más que cuadros, y que la composición y el dibujo faltan absolutamente.»

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

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

do nunca nada más difícil» (*Correspondance-Supplément, 1864-1871*, p. 65. París, Conard, 1954).

Ni antes ni después de esa fecha se hizo muchas ilusiones. Muy al comienzo de su creación, el 8 de octubre de 1864, escribía a la señorita La Royer de Chantepie: «Quiero hacer la historia moral de los hombres de mi generación; “sentimental” sería un término más certero. Es un libro de amor, de pasión, pero de pasión tal como puede existir ahora, es decir, inactiva. El tema, tal como lo he concebido, es, creo, profundamente verdadero, pero a causa de eso mismo poco divertido probablemente. Se echan un poco de menos los hechos, el drama, y además la acción se extiende en un lapso de tiempo considerable».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

escribe. El tiempo ha dado a esta obra una profundidad y una significación insospechables para sus contemporáneos.

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

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

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

En su libro sobre Flaubert (*La orgía perpetua*, Taurus, Madrid, 1975), Mario Vargas Llosa protesta, con razón, de la utilización abusiva, por fuera de contexto, que de esa frase hicieron los del *nouveau roman*. Pero, claro, no es sólo esa frase de la *Correspondencia* la que incitó a los de la «cuadra» (como allí se dice) de Ediciones Minuit a escoger a Flaubert como su santo patrono. Están también, y sobre todo, las famosas descripciones de los objetos, que tanto abundan en

la obra de Flaubert, entre las que descuella la de la gorra de Charles Bovary.

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

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

Tuvo suerte Valéry. Piadosa, la muerte le ahorró el espectáculo de la literatura mirona u objetal del *nouveau roman*, cuyos oficiantes atribuyeron abusivamente a Flaubert la paternidad de su vicio de *voyeurs*. Pero ni Flaubert trató nunca de cultivar con sus novelas el aburrimiento del lector, ni era un *voyeur*. El que escribió a su amigo Le Poittevin aquello de que bastaba con mirar largo tiempo una cosa para que ésta se hiciera interesante no era un *voyeur*. Fue, eso sí, un fetichista, al que el calzado y otras prendas femeninas le sumían en un delicioso y torturador arrobó, y hombre de una muy singular sexualidad, pero eso es otra historia.

La profecía de Banville se ha revelado certera. Muchos años después, tras unas conflictivas, agónicas relaciones llevadas a sus últimas consecuencias en *El idiota de la familia* (mortal combate cuerpo a cuerpo entre dos *hombres-pluma*, del que he tratado ampliamente en otro lugar), Sar-

tre afirmarí­a que «Flaubert, creador de la novela moderna, est­a en el cruce de todos nuestros problemas literarios de hoy».

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

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

La educaci­on sentimental
Historia de un joven.

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

Unos meses despu­es, el 5 de agosto, escrib­a a su editor, Michel L­evy: «En cuanto al t­itulo, que a usted no le gusta, todos los talentos que se hab­an encargado de encontrarme otro, la se­ora Sand, Turgueniev, Du Camp, han desistido, y a varias mujeres, a quienes siempre hago caso, les parece excelente y atractivo. As­, la cosa se llamar­a irrevocablemente *La educaci­on sentimental*, dos vol­menes» (*Lettres in­dites de Gustave Flaubert à son ­diteur Michel L­evy*, Calman-L­evy, 1965).

T­itulo y subt­itulo (perdido ­este por el camino) expresan mejor la ­epoca de la novela que su extraordinaria modernidad. T­itulo y subt­itulo enuncian el m­as privilegiado tema literario y vivencial de la ­epoca: el amor. No ya en su versi­on rom­antica, sino sobre todo como principal factor y palanca de movilidad social en una sociedad muy estancada. Basta asomarse a la literatura parisina de la ­epoca, y sobre

todo a la más directamente testimonial, la de diarios y memorias, para ver la enorme importancia que el amor y el *boudoir* tenían para una sociedad ociosa, como lo era la de los numerosos pequeños burgueses que vivían de sus rentas o de la especulación en el París de la Restauración o de la Monarquía de Julio. El amor y sus intrigas ocupaban muchísimo a un montón de gente, ya fuese por matar el ocio, ya por escalar la cucaña social, a través o por detrás del matrimonio, en una sociedad que había cerrado ya las oportunidades de movilidad social abiertas por la Revolución, el Directorio y el Imperio, esos tiempos recordados con tanta nostalgia por el joven Deslauriers.

Educación sentimental y juventud, amor y pedagogía, enunciaban además que la novela se insertaba en esa corriente generada por *Werther* y *Wilhelm Meister*, que los alemanes llaman el *Bildungsroman* o novela formativa. Es otro tributo de Flaubert a su constante amor por Goethe, como el que rinde al Fausto en *La tentación de San Antonio*. Y ese tributo lo paga Gustave en sus dos obras más personales.

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

En enero de 1864 escribía a su sobrina Caroline: «En medio de todo esto, pienso incesantemente en mi novela; incluso me he encontrado, el sábado, en una de las situaciones de mi héroe. Llevo a esta obra (según mi costumbre)

todo lo que veo y siento». Hablaba ya de Frédéric. Hay numerosos elementos autobiográficos sembrados en diversos personajes de esta obra, y sobre todo en Frédéric.

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

Quince o dieciséis años tenía Gustave cuando encontró a Elisa en la playa de Trouville y salvó de la marea su chal. Estaba ella con Maurice Schlesinger, su «marido», y su hija. La escena del encuentro la describió Flaubert incansablemente en sus relatos de adolescencia *Memorias de un loco* y *Noviembre*, así como el éxtasis amoroso en que le sumió *la aparición de Ella*, en el mismo espíritu, si no en los mismos términos, con que lo hace en el barco, donde no olvida ni el chal.

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

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

mente en el desequilibrio nervioso y mental de *la vieille tendresse* de Flaubert. Esas malas relaciones entre madre e hija están apuntadas en la novela.

Gérard Gailly emitió la hipótesis de que Maurice Schlesinger debió de salvar al teniente Judée del deshonor, por alguna causa ignorada, a cambio de quedarse con su mujer. Si esa hipótesis fuese cierta y si Elisa hubiese sido comprada o vendida así, hallaría explicación y cuerpo esa especie de fantasma y de secreto que atisbamos en las relaciones de Gustave y de Elisa, y que se reflejan en las de Frédéric y la señora Arnoux.

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

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

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

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

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

Decía Zola que las aventuras de Flaubert con las mujeres terminaban en seguida. «Lo decía él mismo, había llevado como un fardo las *liaisons* de su existencia. Las mujeres, además, sentían que era un *femenino* (el subrayado es

mío, M. S.); bromeaban con él y le trataban como a un camarada. Eso juzga a un hombre» (*Le Roman Naturaliste*, p. 183).

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

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

La *androgenia* detectada y denunciada por Baudelaire en Emma Bovary, y aplicada y extendida por Roger Kempf a Flaubert, se encuentra también en Frédéric, el hombre de todas las debilidades, el hombre pasivo, femenino, que sueña la vida, el que cuando llega Deslauriers se echa a temblar «como una mujer adúltera bajo la mirada de su esposo», el que «siempre había ejercido un encanto casi femenino» sobre Deslauriers. Androgenia, que es también la de Flaubert, pues si éste pudo decir de Emma Bovary lo mismo que Luis XIV del Estado, también era y es en buena medida Frédéric.

Podría ocurrir, sin embargo, que el tipo de relaciones entre Frédéric y la señora Arnoux no fuese más que un buen recurso dramático, literario. Entre las notas prepara-

torias de esta novela apareció una que abordaba el tema. Todavía tenía Flaubert la intención de llamar señora Moreau a la Schlesinger, y es tan curioso como significativo que le pasara su nombre a Frédéric. El texto dice así:

Madame Moreau (novela)

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

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

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

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

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

Sea como fuere, sean inventadas o reales, las relaciones de madame Arnoux y de Frédéric están determinadas por la pasividad de ambos. Uno y otra son más actuados que actores. Esa pasividad es en Frédéric tan absolutamente inhibitoria que llega a cobrar el espesor infranqueable de un tabú, hasta el punto de hacerle combatir como algo religio-

samente imposible, como algo sobrehumano para él, la tentación de levantarle siquiera la falda. Pero ¿qué hay en eso sino el deseo absoluto de proteger el deseo, y sobre todo el deseo de desear?

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

Pese a su declarado materialismo, Flaubert privilegió siempre al deseo sobre la realidad, a lo imaginario sobre lo tangible, a lo potencial sobre lo actualizado. Y ahí puede radicar la clave del rechazo de su adscripción al realismo, aunque en ello pudiera incidir también la para él indeseable vecindad estética con un Champfleury, un Duranty o los naturalistas, en que el término podía alojarle. Pero también ahí puede radicar la clave de su simpatía por Maurice Schlesinger-Jacques Arnoux, como una forma de agradecimiento a su «rival» por oponerle un obstáculo a la realización y, por tanto, a la muerte de su deseo.

«Yo querría que Arnoux no fuese más que un medio píllo, y aún mejor, un inconsciente», le decía a Jules Duplan, el 17 de noviembre de 1866, cuando le pedía que le buscara en la *Gaceta de los Tribunales* documentación para la quiebra del caolín y para el negocio de las hullas de Dambreuse.

La vida de Flaubert invade la novela. Él también conoció las ansias de Frédéric por las cenas de los Arnoux. «Tampoco olvidaré nunca —escribía Gustave el 2 de octubre de 1856 a su amada Elisa Schlesinger— su casa de la calle de Grammont, la exquisita hospitalidad que allí encontraba yo, aquellas cenas de los miércoles que eran una verdadera

fiesta en mi semana» (René Dumesnil, *L'Éducation Sentimentale*, París, Nizet, 1963).

Tal vez pueda aducirse que no importa el conocimiento de todo esto para «saborear» la novela. No lo pienso yo así, porque tanto la inmersión en la obra de las vidas de Flaubert y de sus amigos como la de los acontecimientos históricos de la época nos escriben otra novela apasionante por debajo de la novela.

La invasión de lo autobiográfico y polibiográfico en la novela no acaba en el triángulo Frédéric-Jacques-Marie. «No hay un solo personaje que yo no pueda nombrar —escribió Maxime Du Camp—, los he conocido y tratado a todos.»

La técnica de Flaubert es la de mezclar, por aspersión, por infusión o por injertos, rasgos de un personaje real con los de otro, y cruzarlos entre ellos; incluido Frédéric. Así, Deslauriers acoge muchos rasgos de Maxime Du Camp, entre otros el de su arribismo, pero también de otros amigos íntimos de Flaubert. Deslauriers es una especie de Julien Sorel sin voluntad, si así puede concebirse al héroe de *El rojo y el negro*, y eso es lo que le hace admirar a Rastignac, a Vautrin y a... Sénécal.

Se ha identificado a la mayoría de los personajes de la novela. No dispongo ya de espacio para extenderme sobre esto, pero, además, esas identificaciones no tienen demasiado interés, no sólo por la mezcla de los rasgos, sino también porque la mayoría de los personajes reales son hoy desconocidos, o casi (el periodista Gustave Claudin es Hussonnet, Aglae Sabatier, la *Presidenta* cantada por Baudelaire, y la cantante Suzanne Laugier, son la Mariscala, etc.). La señora Dambreuse sí llama más la atención, por el singular destino literario de la mujer que bajo ese nombre aparece. Se trataba de Valentine Delessert, la esposa del último prefecto de policía de Luis Felipe, Gabriel Delessert. Valentine fue la amante de Victor Cousin de Mérimée y de Maxime

Du Camp, con sucesivas encarnaciones literarias en madame de Piennes, de *Arsène Guillot*, por Mérimée; en Porcia y Viviane de *Le livre posthume* y *Les forces perdues*, de Du Camp, y, por último, como la Dambreuse, en *La educación*. En ésta se refleja la victoriosa conquista de la Delessert por Maxime Du Camp que, por carta, se la contó a Flaubert. Tenía Valentine dieciséis años más que Maxime.

El señor Dambreuse no es el prefecto, sino uno de los hombres más despreciados y detestados por Flaubert: el poderoso industrial y diputado por Ruán Augustin Pouyer-Quertier (1820-1891), que llegó a ser ministro de Finanzas con Thiers, en la Tercera República, tras haber apoyado a Napoleón III. Proteccionista y reaccionario a ultranza, Pouyer llegó a ser para Flaubert el espejo de la política.

Reducida a una crónica amorosa, a la crónica de un gran amor, *La educación sentimental* sería una de las mejores novelas del siglo. Lo que la eleva muy por encima de eso es haber logrado servir de cauce al flujo de una época. Es una gran crónica de la generación que tenía veinticinco años en 1848, y también una crónica histórica de ese año, como, en otra órbita, lo son también de la Restauración y de la Monarquía de Julio *Le rouge et le noir* y *Lucien Leuwen*, respectivamente.

A su gran valor artístico, añade *La educación sentimental* un alto valor histórico. No hay prácticamente un historiador que haya podido soslayar la referencia a la novela de Flaubert como una auténtica recreación visual y vivencial de los acontecimientos de ese año. Y es un año muy historiado porque crucial, al darse en él la primera gran batalla histórica entre la burguesía y el proletariado, y al constituirse en un año fronterizo entre movimientos tales como el romanticismo y el positivismo, y los socialismos utópico y científico.

El valor histórico de *La educación* obliga a traer a colación la carta de Flaubert a Taine, del 14 de julio de 1867, con

motivo de la publicación por éste de su libro *De l'idéal dans l'Art*. «Una frase suya me sublevó en otro tiempo: la de que una obra no tenía importancia más que como documento histórico. Me parece que aquí, al contrario, da usted mucha importancia al arte en sí, y tiene usted razón, yo así lo creo. En efecto, una obra no tiene importancia más que en virtud de su eternidad, es decir, que mientras más capaz sea de representar a la humanidad de todos los tiempos, más bella será.»

No es tarea fácil la de acoger a la Historia en la obra de arte sin caer en el cuadro de género. Se queja él a Duplan: «Me resulta difícil encajar a mis personajes en los acontecimientos del 48. Me temo que los fondos devoren a los primeros planos; es el defecto del género histórico. Los personajes de la Historia son más interesantes que los de la ficción..., interesa menos Frédéric que Lamartine. Y, además, ¿qué escoger entre los hechos? Es duro esto».

Conocida es la exigencia de perfección estilística que hizo para Flaubert de su oficio una verdadera tortura (o un placer masoquista), y que le llevó, por ejemplo, a reescribir siete veces el primer capítulo de esta novela. Confesó a George Sand que sufrió tanto con la descripción que aquí hace del bosque de Fontainebleau, que le dieron ganas de colgarse de todos y cada uno de sus árboles.

Menos conocidos son sus métodos de trabajo en la búsqueda y acopio de documentación. Eran también desmesurados, un verdadero despilfarro de tiempo y de energía. «Yo lo he visto a menudo leerse cinco a seis volúmenes para escribir una sola frase», cuenta Maxime Du Camp en sus *Souvenirs littéraires* (p. 32, Hachette, 1962).

Es abrumador y hasta acongojante el trabajo de documentación que hay tras esta novela. Luis Biernawski halló 2.355 hojas, escritas por ambos lados, con notas documentales, la mayor parte de las cuales no tuvo utilización. No hay en *La educación* nada que no esté apoyado en una pa-

ciente y laboriosa investigación documental, ya hecha personalmente, ya a través de amigos abnegados, como Jules Duplan y Edmond Laporte, a los que Flaubert abrumaba con sus continuas peticiones de servicios, y a los que recompensaría luego con su generoso reconocimiento de la «fidelidad y amor caninos que por él sentían» tan abnegados vasallos.

Páginas y páginas podrían llenarse con la transcripción de esas peticiones de documentación. Cuestiones como las de la cartilla de la Vatnaz, la forma de vida de los canutos de Lyon, las modalidades de transporte de París a Fontainebleau en 1848, las maternidades, los puestos de la Guardia Nacional en el Barrio Latino en junio de 1848, lo ocurrido durante ese año en el Club de Mujeres, las modas, etc., son objeto de apremiantes peticiones de información dirigidas a Duplan, Feydeau, Maurice Schlesinger, Louis Bonenfant... Cuestiones tan mínimas como tener en su poder los horarios y tarifas de las diligencias de París a Fontainebleau, un menú del Café Anglais en 1847, son también angustiosas necesidades para Flaubert, que no duda en destruir dos páginas (con el ímprobo trabajo que para él suponen dos páginas) porque tardíamente se entera de que el ferrocarril entre París y Fontainebleau no se inauguró hasta 1849.

No sólo tiene que leerlo todo, sino también verlo. Hizo un plano muy detallado de cómo era en 1847 el hipódromo del Campo de Marte (dibujo que ha sido publicado por Dumesnil) y llevó sus escrúpulos de exactitud hasta el punto de dar los nombres exactos de los caballos participantes en la carrera. Va a Creil a visitar los hornos de cerámica, y se pierde en el estudio de las técnicas de fabricación de la porcelana. Va al bosque de Fontainebleau y llena sus cuadernos de notas en las que atrapa hasta el rápido movimiento de una ardilla, o un fugaz efecto de luz, mientras recorre el itinerario que seguirán sus personajes. Se sumerge durante meses en la lectura de los periódicos de 1848.

«He pasado toda la semana en París, en busca de las más estúpidas informaciones que pueda imaginarse: entierros, cementerios y pompas fúnebres, embargos mobiliarios y procesos...», escribe a Turgueniev, el 2 de febrero de 1869.

Esa maniática obsesión por la exactitud, aún más exigente que la de Zola, no le impide decirle a George Sand, en 1875: «para mí es muy secundario el detalle técnico, la información local y, en fin, el lado histórico y exacto de las cosas. Lo que yo busco, por encima de todo, es la belleza».

Ese baño de realidad ambiental en el que sumerge Flaubert a sus personajes, y ese cauce de riguroso verismo histórico por el que discurre el movimiento de su microcosmos social, contrastan fuertemente con el sutil sentimiento que va apoderándose del lector de hallarse ante algo evanescente y fugitivo, ante un mundo y unas existencias en progresiva disolución. Se diría que la pasividad de Frédéric, que disuelve a la vida en el sueño y en el deseo, va infectándolo todo, y que «la acción —como dice Proust a propósito de esta obra— se convierte en impresión».

En su clásico *Gustave Flaubert*, Albert Thibaudet llamó la atención sobre la insistencia con que en *La educación sentimental* se desarrolla el motivo y el ritmo del sueño (por ejemplo, en los pasajes del viaje nocturno en diligencia, la búsqueda de Régimbart, el baile de la Mariscala, falso sueño que empalma con otro verdadero, etc.) y señaló el contraste entre Frédéric y Emma Bovary: «Emma sueña con la vida, pero no sueña su vida, ella la vive patéticamente y la prueba suprema de ello es su suicidio. Por eso *Madame Bovary* se ha impuesto más al público, que lo que pide a una novela es que le dé la ilusión de la realidad, y no que le dé a entender que la realidad es una ilusión».

Historia de una generación, lo es también de una gran frustración. Es la que dejó marcada la conciencia subjetiva de muchos de esos hombres del 48.

No ha faltado quien haya establecido analogías entre 1848 y 1968. Si eso es insostenible desde un punto de vista rigurosamente histórico, no lo es, en cambio, ver en *La educación sentimental* un sólido puente de sensibilidad entre ambas generaciones.

El álbum de escenas de la revolución de febrero de 1848 contiene muchas que podrían figurar en el de la de mayo de 1968. Por ejemplo, la de Baudelaire, subido en lo alto de una barricada en la calle de Buci, y reclamando el fusilamiento del general Aupick (su padrastro), gobernador de la Escuela Politécnica. O la de un Jules Vallès, con sus dieciséis años, exigiendo «la abolición radical del bachillerato».

Pero lo que caracteriza a la revolución «auroral» de 1848 es su ingenuidad. Es la blusa, es el proletariado el que hace esa revolución, prematura desde el punto de vista de su desarrollo histórico como clase, y la hace con una generosidad extraordinaria, que incluye no sólo la entrega alegre y confiada del poder a la burguesía, sino también la total confraternización con ésta. Los *quebrantehuitards* («cuarentayochotardos») no querían que la sangre salpicara a la Segunda República, por recordar que en ella se había ahogado la primera. Era la apoteosis de la paz, de la fraternidad, del entusiasmo por los «ideales humanitaristas», de la confusión de las intenciones con los discursos, etc., que la figura de un Dussardier nos restituye tan sólo muy pálidamente aquí.

La ruptura del malentendido social y la acelerada evolución de la lucha de clases, que culmina en la insurrección obrera, ya a la defensiva, en su derrota y en la feroz represión a que la somete la burguesía (tres mil asesinatos después de los combates, casi doce mil detenciones), hallan reflejo directo y sostenido en la novela, aunque ésta se limite a darnos algunos planos aislados y a mostrar la digestión que de la victoria hacen sus beneficiarios.

Es evidente que el conocedor de estos hechos históricos está en condiciones de hacer una lectura más rica y profunda de esta novela. Como cabe suponer que no es ése el caso de la mayoría de los lectores, he tratado de ayudarles a la comprensión de las múltiples referencias de la época entre las que se mueve la obra, mediante la redacción de numerosas notas, pese al riesgo de marearles con la incomodidad del sistema de lectura de ida y vuelta.

La publicación póstuma de la *Correspondance* de Flaubert ha contribuido a contaminar su obra novelística con sus ideas personales. El problema se agrava por la intrincada y ardiente maleza de contradicciones que nos muestra la *Correspondencia*, sin hablar de la insinceridad que muchas veces manifiesta Flaubert.

No deben confundirse las ideas personales de Flaubert con su obra literaria. Sin embargo, y en lo que atañe a la política, conviene situar al autor ante el lector, para que pueda, al menos, juzgar con más conocimiento de causa sobre la «imparcialidad» del creador.

Flaubert era un reaccionario en una época en la que la burguesía, a la que él pertenecía y contra la que se revolvió, era todavía una clase progresista, desde el punto de vista del desarrollo histórico. Maurice Nadeau, en su excelente obra sobre Flaubert, lo caracteriza muy bien al decir que «su combate de retaguardia expresa la filosofía fijada de un medio que resiste con todas sus fuerzas a los cambios sociales que introduce el industrialismo».

Se dio mucho ese tipo de rebelión reaccionaria en esa época, particularmente en provincias y entre las clases terratenientes, y ello dio lugar a actitudes intelectuales de tipo nihilista o anarquista de derecha.

A partir de ideas como que la dirección de la cosa pública debía de ser llevada por los mandarines intelectuales, se ha podido decir, con razón, que la inteligencia política de Flaubert era nula, pese a que su intuición de

artista le haya hecho poner el dedo en la llaga en muchos puntos.

Su hostilidad al sufragio universal —«tan estúpido como el derecho divino (de los reyes), aunque un poco menos odioso»— estaba basada y argumentada en la orgullosa convicción de que su voto valía por el de veinte electores de Croisset. Si por él hubiera sido, se habría creado un sistema electoral censitario, basado no ya en la fortuna, sino en el talento.

¿Hasta qué punto tales ideas y tanto desprecio hallaron un freno o un filtro en su imperativo doctrinal de que «el artista no debe tener ni religión, ni patria, ni tan siquiera ninguna convicción social»? Estamos ante la famosa doctrina flaubertiana de la imparcialidad e impassibilidad creadoras, que impone al autor no tomar partido y dejar al lector la libertad de interpretar la realidad propuesta.

¿Qué hay de cierto, de realidad en eso? Ninguna obra mejor que ésta para medir la aplicación práctica de esa preceptiva.

De esta obra nadie sale bien librado, ni tan siquiera Dusardier, que se equivoca de bando. Burgueses y socialistas son la misma canalla para el autor y, aparentemente, salen igual de malparados. No hay, en efecto, ni una sola figura entre los revolucionarios en la que se refleje la admiración personal que a Flaubert le mereció un Barbès. Y eso nos recuerda que, muchos años antes, Flaubert había anunciado su designio de vengarse de su sociedad y de su época, y su intención de desmoralizarla. Venganza cumplida.

Flaubert cree encontrar el método práctico de aplicar su imparcialidad doctrinal en la distribución equitativa, a derecha e izquierda, de sus zarpazos. En una carta a Duplan le decía que «los patriotas —entonces, al revés que ahora, se llamaba así a los más avanzados, es decir, en lenguaje de hoy, a la izquierda— no le perdonarían este libro, y los reaccionarios tampoco».

Y a la «socialista» George Sand, que se inquietaba por si *La educación* iba «a ennegrecer a los patriotas», él la tranquilizó diciéndole que esperaba que «los burgueses no iban a apreciar mucho su relato de las jornadas de junio» (las de la insurrección obrera). Ciertamente, no lo apreciaron. Como tampoco la famosa frase: «Alors la Propriété monta dans les respects au niveau de la Religion et se confondit avec Dieu». Ni la sátira del salón de los Dambreuse. Ni la famosa frase envuelta en un rechinante sarcasmo, con la que se cierra la obra, y que causó escándalo, como una bofetada a toda una época y a toda una sociedad.

Se diría que el autor establece un paralelismo entre burgueses y socialistas, a través del tío Roque y de Sénecal. El crimen de Sénecal puede ser o parecer tan odioso como el del tío Roque, y ambos culpabilizar a sus clases sociales respectivas. Pero ¿a qué clase pertenece, en realidad, Sénecal? No a la clase obrera, en todo caso, mientras que la del tío Roque está nítidamente definida como la clase ascendente. Sénecal es la caricatura del resentido que, por serlo, no tiene más remedio, según Flaubert, que ser «socialista» y, como tal, totalitario porque clerical (una manía del volteriano Flaubert contraída ante las numerosas citas cristianas que había hallado en los doctrinarios del socialismo romántico).

El 3 de diciembre de 1869 escribía a George Sand: «Sé que los burgueses de Ruán están furiosos contra mí a causa del tío Roque y del cancán de las Tullerías. Piensan que se debería impedir la publicación de libros así (textual), que doy la mano a los rojos, que soy muy capaz de atizar las pasiones revolucionarias».

Como los lectores de libros eran burgueses casi al cien por cien, las reacciones de éstos ante *La educación* fueron más numerosas y ostensivas que las de socialistas y feministas, no menos «humillados y ofendidos». No faltaron, sin embargo, las de éstos. Flaubert se defendió afirmando que

todo lo que decía era estrictamente histórico, que «todo eso y mucho más se imprimió en las publicaciones feministas en 1848». Ciertamente. Igual ocurrió con todas las estupideces que se dicen en la sesión del «Club de la Inteligencia». Los eruditos flaubertianos, y muy en particular Stratton Buck («Sources historiques et technique romanesque dans *L'E.S.*», en *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, núm. 4, oct.-dic. 1963), han rastreado las fuentes de esas estupideces y de otros pasajes, y las han descubierto en la prensa y en folletos de la época. Todo rigurosamente histórico y verídico, cierto, ya lo habíamos dicho, pero falso y manipulado también al concentrarlo y acumularlo todo en una sola sesión. Ahí no opera únicamente la fascinación que sobre Flaubert ejerció siempre la necedad, sino también el desigmo de introducir una carga ideológica destinada a demostrar la incapacidad de esas clases sociales a las que la Revolución había dado el mismo voto que al gran elector de Croisset, a pesar de que éste valiera por veinte.

Una obra que así provocaba la hostilidad de «rojos y azules» podía correr el riesgo de aterrizar en tierra de nadie. Lejos de eso, unos y otros pueden hacerla suya y hallar árnica para las propias heridas en la sangre de las del enemigo o adversario.

Pero hay, además, la famosa autonomía de las obras literarias, esa su emancipación de la voluntad e intenciones del autor, y que hace, por ejemplo, de un Balzac, tan subjetivamente reaccionario, un autor objetivamente progresista. Pues bien, algo parecido le ocurrió a Flaubert. Yo creo que la autonomía de *La educación* le jugó una mala pasada a su *técnica* de equilibrar su trabajo de demolición, de mostrarse aparentemente equitativo en los zarpazos. *La educación* pesa mucho más en un platillo de la balanza que en el otro. Y hay para ello varias razones y sobredeterminaciones. Una de ellas, e importante, es la de que Flaubert desconocía todo sobre las clases trabajadoras, que se reducían

para él a una masa confusa o a una noción abstracta. Sólo aparecen en su novela como manchas de fondo, y en su nombre hablan «abogados» como Sénécas y otros tribunos desclasados o simples pequeñoburgueses. En cambio, a la burguesía Flaubert la conocía muy bien, y la odiaba desde su concepción de la misma como *artista puro*, y ahí se siente en suelo firme, en terreno conocido. De ahí que su «alegato» contra ella cobre más cuerpo y eficacia que el dirigido contra los socialistas. Por otra parte, y ésta es una prueba de que el tiempo también escribe, el marxismo, que, un año antes, había publicado su partida de nacimiento con el *Manifiesto*, ha desalojado de la escena de la Historia a ese socialismo romántico tan ridiculizado y vapuleado por Flaubert. Y eso interviene también en nuestra lectura.

El transcurso del tiempo y las catástrofes y hecatombes que nos ha servido nos sitúan hoy con una receptividad muy distinta al tremendo pesimismo que impregna esta y todas las demás obras de Flaubert, quien ya a sus dieciocho años afirmaba que «el futuro es lo peor que hay en el presente». «Esto es así —dice Sartre en *El idiota de la familia*— porque para un agente pasivo lo porvenir no se presenta jamás como algo por hacer, sino por soportar.»

Tan contaminado estaba ya Sartre por Flaubert, que lo decía con palabras de éste: «No se eligen los temas —Gustave a Duplan—. Se los soporta».

Como hacían Gustave y Frédéric con la vida.

Algunos de sus amigos le llamaban «San Policarpo». Ese Jeremías de San Policarpo era un invento de su madurez, como el del Muchacho, el «Garçon», lo fue de su juventud.

Yo creo que a Flaubert le cuadra mucho mejor llamarle San Simeón el *Estilita*. Yo siempre lo veo encaramado a una columna y escribiendo y tachando incesantemente en ella la descripción del horizonte que otea desde arriba. Sobre

las muchas imágenes que tengo de Flaubert, ésta es la que prevalece.

Imposible es tratar de Flaubert sin abordar el famoso tema de *les affres du style*, o, por mejor decir, el de sus estilos. Sin embargo, la desmesurada amplitud que ha ido adquiriendo esta introducción me obliga ya a recogerme, porque a este paso puede ocurrirme lo que a Sartre con su prólogo a las obras de Jean Genet, que abulta más que éstas pese a ser gruesas y cuantiosas.

He dicho estilos, y tal vez debería hablar de un estilo en continua evolución y adaptación. Desde el estilo oratorio que le era propio y que le llevó a escoger a Chateaubriand y a Quinet como sus modelos y maestros en sus obras juveniles, hay una tendencia progresiva, un movimiento hacia la depuración y el despojamiento. O hacia el «despiojamiento», como él decía cuando su natural lirismo le infestaba su prosa de metáforas, como piojos. Es su viaje de la prosa excesivamente artística de *Madame Bovary* y de *Salammbo* —que le ha ganado tantos entusiastas admiradores como ardientes detractores— a la pura y simple perfección de la de *Tres cuentos* y *Bouvard y Pécuchet*. Entre ambas, y como una transición, la de esta obra. Y, por fin, el estilo libre, directo, como un chorro, de la *Correspondance*, el preferido por muchos, como Gide, donde las metáforas e imágenes de Flaubert, tan artificiosas en sus novelas, y, a veces, poco certeras por inadecuadas o pasadas de rosca, triunfan en la espontaneidad, o en la relajación de su fatiga tras una jornada extenuante de trabajo.

La manía de Flaubert de que cada tema o idea tenía su forma específica y casi exclusiva de expresión no era insensata, como pretendía Valéry; podría ser ilusoria, pero tenía un sentido: el de la aproximación a la mayor adecuación e interpenetración posibles entre fondo y forma. *La educación* es un ejemplo perfecto de esto, y por sí sola relega a la imbecilidad pura y simple a ese juicio condenatorio de Charles

Maurras sobre «la frase inerte de Flaubert en su grosera perfección estática». Pues si de algún modo puede caracterizarse el estilo de esta obra, que encauza el movimiento de una época y de una sociedad, es, precisamente por su fluidez.

De ahí la omnipresencia del pretérito imperfecto en el que, a veces y bruscamente, se abre el balcón de lo actual o de lo permanente haciendo funcionar como un proyector al presente de indicativo, o el de lo inerte y acabado a través del pretérito perfecto. Ese dinamismo del imperfecto toma también aquí, como en *Madame Bovary*, el sesgo frecuente del discurso indirecto libre, esa gran y fecunda innovación técnica aportada por Flaubert a la narrativa, y que permite borrarse, eclipsarse, al autor tras los protagonistas, poner en marcha un insensible vaivén entre lo exterior y lo interior o, como dice Vargas Llosa, con preciosa precisión, «domiciliar al lector en el centro de la subjetividad del personaje».

A esa fluidez del estilo que informa *La educación* contribuye también el uso personalísimo que hace Flaubert de la conjunción «y», a la que transforma funcionalmente en una preposición de movimiento. Rara vez, como señaló Proust, la emplea Flaubert para cerrar una enumeración, o en algún otro de los usos convencionales que le asigna la gramática. Suele apostarla al final, como un signo de movimiento y de progresión, o como la llave con que abrir una frase secundaria u operar una disyunción.

Lo mismo cabe decir de la utilización de preposiciones y adverbios, a los que asigna una función meramente rítmica en la frase. El ritmo, la armonía y la cadencia de la frase eran lo esencial para Flaubert, y a eso sacrificó siempre la gramática y lo que hiciera falta («La rabia de las frases te ha secado el corazón», le dijo su madre, en una frase más terrible que cualquiera de las suyas). Son célebres y tópicas sus incorrecciones gramaticales y hasta lógicas, y por lo que

respecta a esta obra, Maxime Du Camp le sometió nada menos que 251 observaciones críticas y académicas, de muchas de las cuales hizo caso omiso Flaubert.

Sabido es que la prosa de Flaubert tenía que pasar obligadamente por el molinillo del *gueuloir* o del griterío. Es decir, la leía a voz en cuello. ¿Qué sacaba de eso? Pues no es menos sabido que Flaubert tenía tan mal oído que era incapaz de escribir un verso, lo que su amigo íntimo y su «conciencia literaria», el poeta Louis Bouilhet, veía como una monstruosa injusticia de la naturaleza en un lírico puro como era el ermitaño de Croisset.

Tengo para mí que esa rebeldía del oído debió de contribuir a que Flaubert se dotase de una falsilla, que así cabría llamar a la estructura ternaria de sus períodos, con la característica ordenación de los tres miembros de la frase que se dan también en los sincopados estilos tan admirados por él, de Montesquieu y, sobre todo, de La Bruyère. Dice Thibaudet, y es fácilmente verificable, yo lo he hecho, que en muchas frases de esta novela basta poner en presente el imperfecto para encontrarse con la prosa de *Les Caractères*.

Apuntar aquí esto no tiene otro fin que recordar algo tal vez demasiado obvio. Y es que traducir a Flaubert obliga a mucho. Obliga, ante todo y sobre todo, a extremar más que con ningún otro la fidelidad de la traducción. Eso incluye su peculiar puntuación. Cambiarla, como se ha hecho en anteriores versiones, lo mismo que los tiempos verbales, implica romper el marco de tiempo y de visión en que Flaubert encierra sus frases. Ello implica el respeto de algunas expresiones hoy en desuso, pero que fue él el primero en utilizar, tales como «un pudor», «un frescor», «una gravedad» y que, imitadas por sus «discípulos» hasta el abuso, huelen ahora como flores disecadas de otro tiempo.

El criterio que ha guiado esta traducción es ése: la fidelidad, hasta donde ésta es posible sin violentar con exceso a la lengua receptora. Hasta en los nombres. Traducir *Frédéric*