

El estallido del relato en el capítulo de los comicios agrícolas de *Madame Bovary*

Concha PARRA GALLARDO y Carmen CUÉLLAR SERRANO

Universitat de València

Real, E.; Jiménez, D.; Pujante, D. y Cortijo, A. (eds.), *Écrire, traduire et représenter la fête*, Universitat de València, 2001, pp. 231-240, I.S.B.N.: 84-370-5141-X.

¿Por qué *El estallido del relato*? Muchos críticos literarios de todo el mundo consideran el capítulo de los comicios agrícolas, octavo de la segunda parte de la novela de Flaubert, uno de los más acabados de *Madame Bovary*. Ocupa la parte central de la obra, y es uno de los capítulos más extensos, y también de los más interesantes, no tanto por su contenido, sino por el estilo que emplea su autor. En él nace el principio del relato estallado, donde la complejidad de la realidad se expresa literariamente mediante el entrelazamiento de varias líneas melódicas.

Flaubert fue plenamente consciente de la novedad que introducía; en la carta que le dirigió a su amiga Louise Colet el 12 de octubre de 1853, dice: «De lo que sí estoy seguro, es de que será algo nuevo, y de que la intención es buena. Si en alguna ocasión se ha logrado llevar a un libro los efectos de una sinfonía, será en éste. *Es preciso que todo el conjunto aúlle*, que se oigan al mismo tiempo los mugidos de los toros, suspiros de amor y frases de administradores [...]».¹ El relato en efecto, está confeccionado como una sinfonía.² En el capítulo de los comicios, la analogía con el arte musical permite concebir una organización de la obra que está unida a la multiplicidad de temas que se van alternando y contestándose a sí mismos. El texto está organizado sobre efectos de contrastes, de contrapuntos, de simetrías, de llamadas y de respuestas; el conjunto se dilata o

¹ Lottman, Herbert, *Gustave Flaubert*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, p. 168.

² Rousseau, Jean-Jacques, definió la música como «El arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído». En música, la sinfonía es una sonata para orquesta, lo cual quiere decir, en primer lugar, que se trata de una forma musical compleja, en la que se combinan distintos sonidos simultáneamente, organizados de forma artística mediante unos códigos –notas– y sus alteraciones. En segundo lugar, al ser interpretada por una orquesta completa, ésta permite la intervención de más instrumentos.

se dispersa, y su identificación no es posible sin hacerlo estallar y proceder luego a su reconstrucción. Detrás de este discurso de corte asistemático, voluntariamente segregado, que por analogía aparece como estallado, como si rechazara una estética coherente, se puede adivinar la necesidad de una forma novedosa de novela. Para poder transmitir al lector la complejidad de lo real, Flaubert, recurre a un montaje en el cual se entrecruzan los hilos de diversas intrigas y donde se van persiguiendo acontecimientos que pertenecen a series diferentes. El estallido del relato en líneas distintas es el resultado del ingenio del autor. El lector dispone de este modo de una serie de hechos captados en su desnudez y en el mismo momento en que están ocurriendo; se le permite saber lo que está sucediendo en la calle y en los espíritus al mismo tiempo. En este episodio, considerado uno de los cráteres de la obra, el autor coloca en la misma conversación, como si se contestaran a sí mismos, unos personajes que están hablando, otros más de los que se habla, descripciones del ambiente, de los objetos y del paisaje, de determinados olores, colores, movimientos y sentimientos, y en medio de todo ello, «un señor y una dama que comienzan (por afinidad de gustos) a prendarse el uno del otro».³

Los comicios agrícolas consistían en una feria-exposición de ganaderos y agricultores, que se reunían para impulsar el desarrollo agrícola y ganadero de la región. En Yonville, pueblo insignificante de la provincia francesa donde transcurre la acción, la celebración de los comicios reviste una importancia máxima y exagerada. Flaubert aprovecha este acontecimiento para comunicarnos su teoría de que la mediocridad es profundamente representativa de lo humano, mediante el procedimiento de ridiculizar todo lo que ocurre en la fiesta. En su carta a Louis Bouilhet, del 30 de septiembre de 1855, dice: «Siento contra la necedad de mi época oleadas de odio que me ahogan. Me sube mierda a la boca como en las hernias estranguladas. Pero quiero guardarla, sujetarla, endurecerla; quiero hacer una pasta en la cual ensuciaré el siglo diecinueve, de la misma manera que se cubren de mierda de vaca las pagodas indias, y ¿quién sabe si esto durará?».⁴

³ Carta a Louise Colet del 19 de septiembre de 1852. Citada en: Ozanam, Anne-Marie, *Madame Bovary*, Baume-les Dames, Nathan, 1989, p. 46.

⁴ Vargas Llosa, Mario, *La Orgía Perpetua (Flaubert y Madame Bovary)*, Madrid, Taurus Ediciones, 1975, p. 275.

Es en definitiva el estilo, el esqueleto que mantiene en pie este capítulo. Flaubert le escribe a su amiga Louise Colet, el 16 de enero de 1852: «Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza intensa de su estilo, como la tierra sin ser sostenida se mantiene en el aire, un libro que no tuviera casi argumento, o por lo menos donde el argumento fuera casi invisible, si es posible».⁵

Todos los personajes de la novela tienen cabida en este capítulo, y Flaubert los retrata recreándose en sus comportamientos arquetípicos y mediocres. Aparecen por medio de procedimientos diversos: el jefe de los bomberos, Binet, es presentado por un narrador omnisciente que sólo destaca de él la ridiculez del uniforme que lleva puesto. Madame Lefrançois, la posadera, mediante el estilo directo, se convierte en narradora de una parte de la fiesta. Homais, el boticario pedante y librepensador, es *cazado* al vuelo por un narrador omnisciente, que luego lo introduce en el diálogo. También es descrito a través de la ropa que lleva puesta: «Llevaba un traje negro, un pantalon de nankin, szapatos de castor, y caso extraordinario, un sombrero de copa baja».⁶ La primera aparición de Lheureux, el mercader, y de Emma Bovary junto a Rodolphe Boulanger, se efectúa a través de la mirada y de las palabras de madame Lefrançois: «Es Lheureux quien le hace vender. Lo ha asesinado a base de recibos. [...] ¡Ah! Mire, dijo ella, allí está en el mercado está saludando a la señora Bovary, que lleva un sombrero verde. Va incluso del brazo de Boulanger».⁷ Más adelante en el capítulo, Emma Bovary será descrita por el propio Rodolphe, quien destacará de ella lo que más le interesa, su sensualidad: «Sus ojos de largas pestañas curvadas miraban hacia delante, y, aunque bien abiertos, parecían un poco estirados hacia los pómulos a causa de la sangre que latía suavemente bajo su fina piel [...] se veía entre sus labios la punta nacarada de sus blancos dientes».⁸ Las autoridades aparecen tarde y con prisas; la llegada del sustituto del prefecto es presentada por un narrador casi escondido: «Al fin, al fondo de la plaza, apareció un gran landó de alquiler, tirado por dos caballos flacos [...] se precipitaron [...] pero el

⁵ Ajac, Bernard, Introducción de: *Madame Bovary*, Paris, Flammarion, 1986, p. 20.

⁶ Gustave Flaubert. *Madame Bovary*. Paris. Flammarion. 1986, p. 199.

⁷ *Ibid.*, p. 201.

⁸ *Ibid.*, p. 202.

séquito del prefecto pareció darse cuenta de aquel apuro [...]».⁹ Es particularmente cómico el momento en que el alcalde de Yonville, Tuvache –nótese el nombrecito– se dirige al consejero: «Tuvache, inclinado como un arco, sonreía también, tartamudeaba, buscaba sus frases, proclamaba su fidelidad a la monarquía, y el honor que se le hacía a Yonville»,¹⁰ mostrando con ello una actitud de sumisión que podría compararse a la postura que adoptan ciertos monos, los babuinos, cuando se enfrentan a un rival más poderoso que ellos.

«¡Llegaron en efecto, esos famosos comicios».¹¹ Con esta frase irónica y burlesca comienza el episodio, dándonos una idea de lo que sucede a continuación.¹² Flaubert describe la realidad que pudo constatar y la plasmó en su novela imprimiéndole su personalidad, su estilo propio, lo que se denomina *el elemento añadido*. En la carta que le escribe a Louise Colet el 26 de agosto de 1853, dice: «Estoy devorado ahora por una necesidad de metamorfosis. Me gustaría escribir todo lo que veo, no tal y como es, sino transfigurado. La narración exacta de la realidad más magnífica me sería imposible. Me haría falta bordarla además».¹³ Borda en efecto, esta realidad, y consigue un relato que tiene más de farsa, de pieza cómica de teatro, que de novela, y todo ello para burlarse de la sociedad que odiaba. En una carta que escribió a su amiga Georges Sand, lanzaba improperios contra el sufragio universal, contra la participación política de la mayoría, las instituciones representativas, o la idea de la universalización de la cultura.

La realidad así transformada por Flaubert, se queda de hecho en un escenario apropiado para la voracidad de un *donjuan* y para la estupidez y lucimiento bobalicón de unas autoridades mediocres, en una sociedad mediocre. Después de la decepción que le causó la mala crítica que tuvo su manuscrito *Las Tentaciones de San Antonio* por parte de sus amigos, Flaubert se decidió a cambiar de estilo, dejando de lado todo lirismo. Comenzó a hacer lo que él mismo llamó *le dessin prémédité* –el esbozo previo–. En una carta dirigida a Ernest Feydeau,

⁹ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰ *Ibid.*, p. 207.

¹¹ *Ibid.*, p. 197.

¹² Esta fiesta no es un invento de Flaubert; para la realización de este episodio, el autor se documentó profusamente. Acudió al pueblo de Darnétal, donde se celebraba un acontecimiento de este tipo.

¹³ Vargas Llosa, Mario, *Op. cit.*, p. 147.

Flaubert declara: «los libros [...] no se hacen como los niños, sino como las pirámides, con un dibujo premeditado».¹⁴ Para hacer este dibujo o plan de la obra, el autor se consagra durante varias semanas a resumir mediante cuadros, capítulos y dibujos, el tema del libro. Se sabe que Flaubert repitió el capítulo de los comicios hasta siete veces.¹⁵ Así pues, las diferentes escenas que lo componen están estudiadas exhaustivamente de tal manera que el autor consigue el efecto de relato estallado antes explicado.

De las alturas de lo sublime con *Las tentaciones de San Antonio*, Flaubert desciende hasta la vulgaridad más ramplona, la trabaja como un artesano, y nos ofrece una celebración cuyo contenido queda inmediatamente desmitificado por lo grotesco. A modo de *travelling* el autor recorre el escenario y cámara en ristre, nos muestra la fiesta: las calles del pueblo están engalanadas hasta lo absurdo: «Habían adornado con hiedra el frontón del ayuntamiento».¹⁶ La hiedra es una planta trepadora que suele tapizar las paredes de las casas, dotándolas de solera y de nobleza. Por lo tanto, la solera del ayuntamiento es pura fachada, una farsa. A través de la señora Lefrançois sabemos que hacen venir a un cocinero de otro pueblo para preparar el festín. La guardia nacional, que un narrador desconocido nos cuenta que han traído expresamente desde el pueblo de Buchy, junto al cuerpo de bomberos dirigidos por Binet, añaden la nota marcial a la par que cómica a la fiesta, por la rivalidad que se establece entre los dos grupos: «Se veía pasar una y otra vez las charreteras rojas y las pecheras negras».¹⁷ Las charreteras y las pecheras reemplazan a los hombres de Binet, y a los guardias nacionales. Nótese que en el lenguaje militar, pechera, en francés *plastron*, significa enemigo figurado. Ya hemos comentado la ridiculez del atuendo de Binet: «[...] apretado dentro de su uniforme, tenía el busto tan rígido e inmóvil, que toda la parte vital de su persona parecía haber bajado a sus dos piernas, que se levantaban cadenciosamente marcando el paso».¹⁸ La narración, como si de una cámara cinematográfica se tratase, sigue recorriendo el pueblo y se va acercando a los habitantes, que están vestidos para la ocasión. Flaubert presenta a

¹⁴ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵ Lottman, Herbert, *Gustave Flaubert*, Barcelona, Tusquets Editores, 1991, p. 150.

¹⁶ Flaubert, Gustave, *Op. cit.*, p. 197.

¹⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹⁸ *Ibid.*, p. 197.

los campesinos como un conjunto uniforme y sin personalidad, y nos ofrece: «Toda esta gente se parecía. Sus fofas caras rubicundas, un poco tostadas por el sol, tenían el color de la sidra dulce, y sus patillas ahuecadas salían de grandes cuellos duros sujetos por corbatas blancas con el nudo bien hecho [...]».¹⁹ Señala también el autor las diferencias de clase social que el ambiente festivo no consigue borrar. Así, nos presenta a las burguesas con guantes de hilo, frente a las campesinas con medias azules.

Para Flaubert, el arte de la novela es ante todo el arte de la descripción, que en *Madame Bovary* alcanza su perfección. La obsesión del autor por la descripción fue reconocida por sus contemporáneos, y tachada de defecto por algunos. Flaubert combina en síntesis original la objetividad con la subjetividad, y las emociones y las ideas adquieren cuerpo lo mismo que los objetos parecen dotados de vida interior. Así, describe las cosas como si fueran seres humanos, personificándolas: «[...] una especie de trompeta debía señalar la llegada del señor prefecto, y el nombre de los agricultores premiados[...]».²⁰ Ya hemos visto cómo los uniformes tanto de la guardia nacional como del cuerpo de bomberos adquirirían vida propia, pasando y volviendo a pasar, en su incesante desfile. El procedimiento contrario, que consiste en rebajar lo humano a la clase de objeto (cosificación), lo hemos podido comprobar cuando describe el busto de Binet, que más que una parte de un ser humano, se convierte, por obra del estilo de Flaubert, en algo inanimado, inerte. En la descripción que hace de las amas de casa, dice: «[...] y las amas de casa tropezaban con uno a causa de sus grandes paraguas, sus cestos o sus chiquillos».²¹ Mediante el uso del *con uno*, el narrador se implica en el texto, de pronto, se encuentra en el prado, en plena fiesta, y es un protagonista más, zarandeado por las aldeanas.

Utiliza Flaubert una técnica propia que se refiere tanto al uso de la palabra como a la organización de los materiales narrativos. Una característica más de su estilo es la objetividad y la imparcialidad. Esta imparcialidad la consigue en el capítulo de los comicios mediante la descripción de la vida psicológica de sus personajes, apoyándose en lo que es objetivamente perceptible, sus manifestaciones concretas. Así, pinta a ciertos personajes mediante la descripción del

¹⁹ *Ibid.*, p. 207.

²⁰ *Ibid.*, p. 197.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

color de un sombrero, de una parte del atuendo personal, o incluso de un olor corporal: «[...] apareció un landó de alquiler [...] tirado por [...] un cochero con sombrero blanco»,²² y «[...] las sirvientas con zapatos planos [...] que olían a leche cuando se pasaba cerca de ellas[...]».²³ En la palabra *leche* podríamos ver un símbolo creado por el autor para designar a la clase campesina. En otro capítulo de la novela, Emma Bovary, que se siente tan diferente de los campesinos, entrega a su hija recién nacida a un ama de cría para que la amamante. Leche y clase inferior van unidas por Flaubert.

En cuanto a la organización de materiales narrativos, tiene el autor una fuerte inclinación a mostrarnos las dos caras de una misma moneda. En su carta escrita a Louise Colet el 5 de septiembre de 1846, dice: «Yo, bajo las bellas apariencias, busco los fondos malos; y trato de descubrir, por debajo de superficies innobles, minas no desveladas de devoción y de virtud [...]».²⁴ Uno de los binomios del mundo literario es la palabra misma. Según la manera de escribirlas, las cosas pueden cambiar de naturaleza. La literatura se convierte así en cierto modo, en el país de la fantasía. Flaubert ofrece en el capítulo de los comicios bastantes muestras de binomios. Aparecen indicios de amor romántico, de exuberancia sentimental, de encendido lirismo, frente a la cruda realidad del estilo moderno. Rodolphe, en su afán seductor, hace gala de un romanticismo extremo:

¿No le subleva esta conjura de la gente? Los instintos más nobles, las simpatías más puras son perseguidos, calumniados, y si al fin se encuentran dos pobres almas, todo está organizado para que no puedan unirse. Ellas tratarán de hacerlo no obstante, agitarán sus alas, se llamarán ¡Oh! No importa, tarde o temprano, dentro de seis meses, diez años, se reunirán, se amarán, porque la fatalidad lo exige, y porque han nacido la una para la otra.²⁵

Frente a esta declaración exaltada, se esconde la táctica del personaje romántico que vive al margen de lo social, que es promesa de vida sublime y que pretende, con esos métodos, deslumbrar a la seducida. El mismo Rodolphe sostiene que existen dos morales:

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ *Ibid.*, p. 203.

²⁴ Vargas Llosa, Mario, *Op. cit.*, p. 174.

²⁵ Flaubert, Gustave, *Op. cit.*, p. 213.

[...] ¡Ah! Es que existen dos, [...] La pequeña, la conveniente, la de los hombres, la que cambia sin cesar y berrea tan fuerte, se agita abajo, en tierra, como esta reunión de imbéciles que usted ve. Pero la otra, la eterna, está a nuestro alrededor y por encima, como el paisaje que nos envuelve y el cielo azul que nos ilumina.²⁶

El autor nos presenta la cara real contrapuesta a la cara ideal de la vida. Frente a la realidad del olor de los cabellos de Rodolphe Boulanger cuando se le acerca, Emma Bovary contrapone sus sueños, y viene a su mente la imagen del baile de la Vaubyessard, y el amor platónico que sentía por León. Ella parece sucumbir a la realidad, creyendo que es verdad, sin saber que también es un sueño, una ilusión. Porque en la misma Emma se produce un contrapunto: ella tiene la necesidad de sentirse enamorada, y cree que lo está: «[...] entonces, una molicie la atrapé [...] la dulzura de esta sensación le llegaba así desde sus deseos de otros tiempos [...] abrió sus narinas varias veces, fuertemente, para aspirar la frescura de la hiedra que rodeaba los capiteles».²⁷ A partir de un olor, el de los cabellos de Rodolphe, Emma recuerda sus sensaciones de antaño, y por medio de otro olor, el de la hiedra, guarda dentro de sí las nuevas sensaciones, añadidas a las anteriores. Una de las pruebas de que esos sentimientos no son verdaderos, es que la hiedra que Emma aspira con tanta fruición, no es real, no tiene raíces. La han puesto allí para adornar el ayuntamiento, con ocasión de las fiestas.

Otro de los contrapuntos importantes en los comicios, es la descripción de las manos de una sirvienta que ha ganado una medalla de plata por cincuenta y cuatro años de servicios:

[...] De las mangas de su camisa roja sobrepasaban dos largas manos, con articulaciones nudosas. El polvo de las granjas, la potasa de las coladas y la grasa de las lanas las habían encostrado, rozado, endurecido tanto, que parecían sucias aunque estuvieran lavadas con agua clara; y a fuerza de haber servido tanto, se quedaban entreabiertas, como para presentar por sí mismas el humilde testimonio de tantos sufrimientos padecidos.²⁸

Frente a las manos de Emma: «[...] Rodolphe le apretaba la mano, y la sentía caliente y temblorosa como una tórtola cautiva que quiere reemprender el vuelo [...] y blandamente, sin esfuerzos, sus dedos se confundieron».²⁹

²⁶ *Ibid.*, p. 211.

²⁷ *Ibid.*, pp. 213-214.

²⁸ *Ibid.*, p. 217.

²⁹ *Ibid.*, p. 216

También entre las autoridades se dan sucesos aparejados, el consejero recién llegado lee su discurso, basado en la alabanza del gobierno al que sirve. El presidente de los comicios en cambio, basa el suyo en la religión y en la agricultura. Cada uno tiene que defender sus intereses. Y los dos discursos se enfrentan y se contraponen totalmente al que escribe el boticario Homais, y que se publica en el Diario de Rouen, pues «la que en los hechos fue una fiesta popular llena de absurdidades y de elementos tragicómicos es en las palabras de Homais una ceremonia de refinamiento supremo, fiesta del patriotismo, del progreso y la ciencia».³⁰

Frente a los discursos, y las conversaciones de la gente, se oyen los animales que los criados han ido acercando a la plaza donde se están dando los premios a los laureados. Una imagen contrapuntística importante es la que ofrece la pareja formada por un toro negro y poderoso, sujetado por un niño vestido con harapos. El autor enfrenta una imagen de fuerza y animalidad con otra de fragilidad y ternura humanas.

Y en medio de todo, la conversación tierna e íntima entre Rodolphe y Emma, se va intercalando a todo lo demás. A pesar de que la fiesta transcurre en la calle, que ellos han subido al primer piso del ayuntamiento, y que se supone que nadie les ve, sus voces se mezclan con la de los oradores, con la del presidente del jurado, y con todo lo que rodea al pueblo, restando a la escena amorosa todo romanticismo, al tiempo que se da de nuevo la impersonalidad característica del autor. Ni siquiera el ritmo de la escena, que se va acelerando paulatinamente, consigue que el lector crea que existe amor verdadero en las palabras de Rodolphe:

Y él le cogió su mano; ella no la retiró.
 ¡Conjunto de buenos cultivos! Gritó el presidente.
 Hace poco, por ejemplo, cuando he ido a su casa...
 Al Sr. Bizet, de Quincampoix.
 ¿Sabía yo que os acompañaría?
 ¡Setenta francos!
 Cien veces he querido irme, y os he seguido, me he quedado.
 ¡Estiércol!
 ¡Con qué ganas me quedaría esta noche, mañana, los otros días, toda mi vida!
 ¡Al señor Caron, de Argueil, una medalla de oro!

³⁰ Vargas Llosa, Mario, *Op. cit.*, p. 176.

Pues no he encontrado en la compañía de nadie un embrujo tan completo.
¡Al señor Bain, de Givry-Saint-Martin!
También, yo, me llevaré vuestro recuerdo.
Por un cordero merino...,
Pero me olvidaréis, habré pasado como una sombra. [...].³¹

La alternancia entre estas voces tan distintas, tanto por su procedencia como por sus intenciones, produce el efecto de escenas del teatro cómico, de la farsa, sobre todo en el momento en el que las réplicas, como hemos comprobado, se encadenan sin transición. La yuxtaposición de lo banal, de la mediocridad, y de la declaración del galán, denuncian la falsedad del discurso romántico, al tiempo que dotan al episodio, como hemos apuntado al principio, de las características propias de una obra musical, plenamente conseguida. Y el lector se ve envuelto en un vértigo que le hace entrar de lleno en la fiesta, y formar parte del espectáculo.

³¹ Flaubert, Gustave, *Op. cit.*, pp. 215 y 216.