

Estrategias discursivas irónicas en *Madame Bovary*

Roger Navas Solé

Universitat Pompeu Fabra

navas.roger@gmail.com

Resumen

Tomando como punto de partida el estudio de Rainer Warning sobre Flaubert, este artículo analiza los procedimientos que posibilitan la coexistencia irónica del discurso realista y el discurso romántico en *Madame Bovary*. En base a un fragmento de la novela especialmente complejo por su riqueza vocal y estilística, examinamos dos tipos de dicotomías: por un lado, los hiatos que marcan la interrupción del discurso romántico y el paso al discurso realista, y, por otro, la confluencia dilógica de voces que ocasiona una superposición de ambos discursos. Sin embargo, concluimos que esta doble dicotomía solo puede existir en un plano teórico. Todos los mecanismos estudiados ponen el foco en el lenguaje, provocando un efecto de distanciamiento y contribuyendo a “nivelar” el texto.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Dilogía. Distanciamiento. Romanticismo. Comparación. Cliché.

Abstract

Taking as a starting point the Rainer Warning's study on Flaubert, this article analyses the specific procedures that allow for the ironic coexistence of romantic discourse and realistic discourse in *Madame Bovary*. Here we focus on a particularly complex fragment of the novel –its intricacy due to the wealth of narrative voices and stylistic resources– to describe, on the one hand, the hiatuses that in the text mark an interruption of romantic discourse and the shift to realistic discourse, and, on the other, the dilogical confluence of voices where both discourses overlap. However, we conclude that such dichotomies can only exist on a theoretical frame. All mechanisms induce the reader to focus on language, producing a distancing effect and “levelling” the text.

Key words: Gustave Flaubert. Dilogy. Distancing effect. Romantic literature. Comparison. Cliché.

Résumé

Sur la base de l'étude de Rainer Warning sur Flaubert, cet article analyse les procédés qui permettent la coexistence ironique du discours réaliste et du discours romantique dans *Madame Bovary*. En nous appuyant sur un fragment du roman particulièrement complexe

par sa richesse vocale et stylistique, nous examinons deux types de dichotomies: les hiatus du texte qui signalent l'interruption du discours romantique et l'introduction du discours réaliste, d'une part; d'autre part, la confluence dilogique de voix qui comporte une superposition des deux discours. Nous concluons cependant que cette double dichotomie ne peut exister que sur un plan théorique. Dans la mesure où tous les mécanismes étudiés focalisent l'attention du lecteur sur le langage, ils provoquent un effet de distanciation et contribuent au « nivellement » du texte.

Mots clé : Gustave Flaubert. Dilogie. Distanciation. Romantisme. Comparaison. Cliché.

0. Introducción: ironía y dilogía

Para cualquier estudio que se proponga tratar directa o indirectamente el fenómeno de la ironía, es obligada la referencia a la retórica clásica, y en concreto a Quintiliano, aunque sea tan solo para establecer una primera aproximación al concepto, por lo demás usualmente matizada e incluso profundamente reformulada. Es en Quintiliano donde encontramos la descripción de la ironía como figura retórica similar a la metáfora, “su grado *contrarium*” (Lausberg, 1984: 86), y definida como una substitución del sentido literal por un sentido figurado, existiendo entre ambos una relación no de analogía sino de oposición. Aunque con mayor precisión terminológica, el procedimiento que describen las corrientes neoretóricas de finales del siglo XX es sustancialmente el mismo, puesto que categorizan la ironía insiriéndola en sus largos catálogos de figuras por alteración del grado cero¹. Parecería, en consecuencia, un tropo entre otros. Esta caracterización de la ironía como estricta manipulación semántica es útil, pero se advierte rápidamente su limitación. La novela que nos ocupa sería en este sentido un ejemplo: el lector de *Madame Bovary* convendrá fácilmente en que son pocos los casos en que puede identificar este artificio retórico así definido, en que puede reconstruir de forma inequívoca un juego en el que una frase o expresión poseen un sentido figurado antitético al literal; y, sin embargo, convendrá igualmente en calificarla como una novela *irónica*. También se podría argumentar inversamente, en la línea historicista de Jauss, que *Madame Bovary* no es un mero ejemplo en el que la noción clásica de ironía resulte insuficiente, sino que, rompiendo con el horizonte de expectativas del lector, fuerza un replanteamiento de un determinado medio artístico –hasta el punto de que podríamos afirmar que *Madame Bovary* es la obra (sin olvidarnos del *Quijote*) que eleva el procedimiento de la ironía a la categoría de medio artístico. En cualquier caso, queda claro que la visión retórica sobre

¹ El grupo μ , por ejemplo, la contempla como un metalogismo (alteración del contexto extralingüístico) de supresión-adición –si bien admite que a veces puede darse como metasemema (alteración del código)–, diferenciándola de la antífrasis, el eufemismo o la lítote. No obstante, concluye que “para dar su sentido real a la figura, basta con tomar las palabras en el sentido opuesto al que parecen” (Grupo μ 1981: 224).

la ironía no explica la totalidad de los mecanismos que esta puede poner en funcionamiento, y que son los que posibilitan en última instancia aprehender un hecho lingüístico como irónico. Es operativa *a posteriori*: en la ironía siempre habrá una tensión entre un sentido primero, aparente, y otro subyacente, y, en esta medida, siempre nos podemos remitir satisfactoriamente a la definición clásica. Pero dicha definición no da cuenta de la excepcionalidad de este tropo: manteniéndonos por el momento en la dicotomía literal-figurado, una metáfora o metonimia, por lo general, no admiten su interpretación literal –lo cual obliga a buscar la figurada–; la ironía la exige, en tanto que será estrictamente en la confrontación entre ambas interpretaciones donde se produzca. Como afirman Marchese y Forradellas (1994: 221), la ironía “presupone siempre en el destinatario la capacidad de comprender la desviación entre el nivel superficial y el nivel profundo de un enunciado”. En consecuencia, es intrínsecamente ambigua.

Esta particularidad es lo que motiva los esfuerzos de la pragmática por acotar la ironía a través del discurso no irónico que la rodea y recurriendo al contexto extralingüístico, que escapa en gran parte a las posibilidades del texto literario. Pero se suele caer aquí, de nuevo, en una aproximación a la ironía como ornamento comunicativo puntual. Las investigaciones realizadas desde los campos afines a la pragmática, al establecer las condiciones en que puede darse con éxito la ironía, complementan las explicaciones que únicamente señalan el salto semántico siempre presente; no obstante, siguen sin cubrir por completo las implicaciones y el conjunto de ambigüedades en juego desde el momento en que podemos calificar un acto lingüístico como irónico, por lo que no son del todo adecuadas para abordar la ironía literaria. Ingenuamente, y sin alejarnos de los propósitos de la pragmática relativos a las intenciones de los hablantes, podemos preguntarnos: ¿Por qué el emisor afirmaría lo contrario de lo que piensa si, para que se entienda el proceso, el receptor ha de conocer de antemano la verdadera postura de aquel?²

Sperber y Wilson (1981: 316), lingüistas afines a estas escuelas, criticaron lo restringido de los modelos dominantes en el momento, que asumían que “the interpretation of an ironical utterance consists solely of propositions (whether entailments or implicatures) intended by the speaker and recoverable by the hearer”. En su propuesta, más integradora, destacaban dos aspectos, indispensables para el análisis que sigue: el acto irónico dirige la atención hacia sí mismo (1981: 302) y –algo que ya contemplaba la *simulatio* de la retórica antigua– supone un uso del lenguaje en forma de “mención” y no de “uso”, incluso si la referencia a la que hace mención el discurso irónico no es rastreable (1981: 310). Se aprecia de inmediato la aplicabilidad de estos supuestos a los estudios literarios, en particular a Flaubert, a quien Foucault (1983: 107) comparaba con Manet por hacer aparecer la obra artística como objeto debido al

² Perelman y Olbrechts-Tyteca (1976: 280) señalan esta paradoja.

particular empleo de la tradición. De hecho, Sperber y Wilson (1981: 311, nota 7) ya manifestaban la necesidad de articular sus teorías lingüísticas con las investigaciones llevadas a cabo en torno al discurso indirecto libre para construir así un marco general capaz de explicar la ironía literaria, sus causas y los diferentes sentidos que participan en ella. En buena medida, es una tarea que Warning realiza en su estudio sobre Flaubert (1982), que tomaremos como punto de partida y marco conceptual. El crítico alemán se remonta a la teoría clásica para defender que únicamente el hecho literario posibilita el discurso irónico, que se diferenciaría en principio solo cuantitativamente del tropo y de la figura de pensamiento. Si esta es la simulación (*simulatio*) de solidaridad –basada en la imitación– del emisor con una persona-objeto que permite el establecimiento de una solidaridad real con el receptor –pues ambos compartirían un “código secreto” (Warning, 1982: 258)–, el discurso consistiría en un uso continuo de este triángulo que termina por desestabilizarlo puesto que lo convierte en hipotético, evitando en todo momento su confirmación. Ya en el tropo, el éxito comunicativo depende del receptor y de su capacidad para comprender el carácter fingido de la relación emisor-objeto; en el discurso, el lector pierde las referencias no irónicas que son garantía de aquella falsedad, y “el código secreto” deviene menos transparente. Para entender la ironía –y podemos añadir: la obra– el lector deberá seguir entonces un proceso de aprendizaje, “a specific formation of experience” (Warning, 1982: 262), fundamentado en el principio de la recurrencia, que le revelará la presencia de dos ramas discursivas (emisor-objeto y emisor-receptor), las constantes dilogías del texto –postulados muy acordes con la *Rezeptionsästhetik* de la que Warning es uno de los principales impulsores. Cabe matizar que la retórica antigua ya contemplaba el empleo indefinidamente prolongado de la ironía como figura de pensamiento, pero solo en su “grado de fuerza privativo” (Lausberg, 1984: 290), como *dissimulatio*. Únicamente, por tanto, como pura ocultación del sujeto, ya sea mediante la pregunta constante (Sócrates) o bien a través de la negación teatral del punto de vista que se le atribuye; pero ambas formas se hallan circunscritas a contextos empíricos, a actos lingüísticos siempre abiertos a la comprobación que limita e impide el discurso irónico –que por definición es indefinidamente extenso–; el texto, en tanto que objeto cerrado y comunicación diferida, no permite dicha operación. Resuena aquí el criterio de literariedad de Iser (1989a: 137): al no reducirse a una copia expositiva de la realidad, la obra es constitutivamente indeterminada, se la puede interrogar pero no verificar sus respuestas; hasta el punto de que “hay objetos literarios cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas”. Se puede juzgar a Sócrates o a Flaubert, pero no a *Madame Bovary*.

Tanto en Sperber y Wilson como en Warning, pues, la ironía es considerada menos como un fenómeno de substitución semántica que como un dispositivo polifónico, “une posture d’énonciation-type *intégrée* à l’énoncé” (Hamon, 1996: 4, la cursiva es mía) en la que el escritor se vale astutamente del lenguaje para incorporar a

su palabra una o múltiples posiciones sin los recursos del orador empírico, pero con el mismo objetivo de mostrar que “celui qui parle invalide cela même qu’il est en train de dire” (Maingueneau, 1999: 147), ya sea de manera puntual o permanente, en una figura retórica concreta o a lo largo de una novela en la que la atribución de cualquier frase, así como su validez, se vuelve compleja.

En las páginas que siguen hemos intentado describir las particularidades de este lenguaje esencialmente autodestructivo en *Madame Bovary*³: mostramos como el discurso indirecto libre es tan solo uno de los rasgos formales que responden a este principio director consistente en irrigar el texto con voces incompatibles desarrolladas simultáneamente, y así exponemos los “fallos” del texto, lo que Culler (1985: 187) trata como “the incongruity of the literal meaning, the perception of it as semblance, which leads us to identify a possible irony and seek the hidden reality”. En la línea del “círculo vicioso” de la tradición hermenéutica, en el siguiente apartado (“Análisis del texto”) hemos analizado los procedimientos fonéticos, sintácticos, retóricos y narrativos de un fragmento de *Madame Bovary* (el final del capítulo 7 de la 1ª parte, que reproducimos en el apéndice), para luego concentrar nuestra atención en el todo, entendido en un doble sentido: por un lado, en el apartado 2 (“Del texto al cotexto”) fijamos nuestra atención en las resonancias del fragmento a lo largo de la novela, que nos permiten desbrozar el significado semántico de ciertas expresiones insertándolas en el discurso irónico; por otro, en el último apartado (“El papel del lector”) examinamos el contexto histórico-literario, entendido este no en su vertiente meramente sociológica o en relación con una crítica interesada en las fuentes e influencias –datos útiles acaso para la historia de la literatura– sino desde el punto de vista de la teoría literaria, y ello con el fin de ubicar la obra dentro de un marco conceptual que a nuestro modo de ver tiene mayor capacidad explicativa. Evidentemente, la importancia de *Madame Bovary* en lo que respecta al uso novedoso del discurso indirecto libre es consabida, por lo que este último punto será más bien objeto de una breve reflexión, haciendo referencia a especialistas de la denominada estética de la recepción, sobre el problemático papel del lector en relación con el discurso irónico –aportaciones que servirán para matizar la validez del propio análisis.

A pesar de que hayamos acotado el estudio a un fragmento relativamente corto, los procedimientos que expondremos – cliché, comparación, uso particular de la subordinación gramatical, etc. – son característicos de *Madame Bovary* y del conjunto de la producción de Flaubert. De hecho, si hemos seleccionado este pasaje es, en primer lugar, por su densidad: nos permite, sin interrumpir la continuidad del texto y siguiendo su propia evolución, traer a colación crítica específica sobre la obra de Flaubert que profundiza en cuestiones hasta cierto punto tangenciales en relación con el tema que abordamos, pero considerándolas en todo momento desde el prisma de la

³ Todas las citas de *Madame Bovary* pertenecen a la edición de las obras completas de Flaubert realizada por Seuil (1964: t. 1).

polifonía irónica. Hemos tenido en cuenta, en segundo lugar, la ubicación del texto en la obra. Acabamos de comentar que la identificación del discurso irónico como tal requiere de un cierto proceso de formación predispuesto por la novela; así, el extraño narrador homodiegético, compañero de escuela de Charles, despliega al inicio una ironía burda –nos movemos en el ámbito del tropo palmario– que encamina al lector a buscar, en las sutilezas posteriores del narrador heterodiegético, la pervivencia de un estilo “cómico” por el que los personajes son ridiculizados. Pero, al mismo tiempo, esta cruda ironía inicial es un elemento de ambigüedad que actúa en contra de la permanencia de este estilo, para así conformar magistralmente el discurso irónico, que no puede reducirse a la negación jocosa de uno u otro personaje. Porque la perspectiva esquemática que aporta este primer narrador –con una presunción de autoridad en el horizonte de expectativas del lector– tiene en común con la de Emma –persona-objeto luego del triángulo irónico– la negación de Charles. Al tematizar la lectura y presentar a Charles como contraimagen del lector, como antimodelo (González, 1997: 222), se refuerza esta convergencia que nos inclina a no ver una continuación del tono irrisorio y entender el inicio como una especie de prólogo; pero ello es también ambivalente, pues precisamente Emma se convertirá en el arquetipo de mala lectora, y este paralelismo nos induce a verla como objeto irónico. Y hemos de considerar que, en el fragmento, el relato no está suficientemente avanzado –quedan todavía algo lejos el inicio del amor con Léon y el adulterio con Rodolphe– como para que el lector pueda detectar intuitivamente, gracias a una visión de conjunto, la ironía que trasluce y que, no obstante, como veremos en el segundo apartado, adelanta estos acontecimientos. Sin embargo, el lector está advertido, debe sospechar. Posee elementos a favor y en contra de la interpretación irónica; de hecho, siempre será así, pero es particularmente cierto en el pasaje escogido. La transposición de narradores sirve también para poner de relieve un corolario lógico de la ironía en todas sus manifestaciones, y que es esencial para comprender la articulación del discurso irónico con su pluralidad de voces: la identificación entre el emisor (narrador) y el receptor (narratario) de la ironía es siempre negativa. Consiste en una complicidad que se da por el reconocimiento por parte de ambos de la no validez del código simulado, y no en un acuerdo en la posición (si es que existe) que lleva al emisor a imitar ese código. Charles es presentado rápidamente –y esta perspectiva se mantendrá a lo largo del relato– como objeto irónico, pero el hecho de que Emma lo trate como tal no implica solidaridad alguna del lector con ella: no impide que pueda ocupar a su vez ese vértice del triángulo. De este modo, en *Madame Bovary* las perspectivas esquemáticas se solapan parcialmente, encadenándose en una multiplicidad que posibilita el *factio totius voluntatis* que postulaba Quintiliano, y que configura una novela que admite permanentemente el juicio irónico sin confirmación, inconcluso. Así, limitando el objeto de estudio, nos proponemos ser exhaustivos, abarcar, si no la totalidad, el mayor número posible de fenómenos formales y semánticos en los que un lector podría apoyarse para

defender la existencia de un segundo sentido irónico, predispuesto por un texto que se sabotea constantemente a sí mismo –se advierte aquí la necesidad de dar un marco teórico a nuestros planteamientos desde la estética de la recepción.

Una última precisión terminológica. Al tratar de discriminar las distintas voces superpuestas surge la dicotomía entre “discurso romántico” y “discurso realista”. No nos estamos refiriendo más que al hecho de que Flaubert emplea recursos de una tradición literaria –la romántica– para subvertirlos irónicamente, y al producto de este desplazamiento, a la “hidden reality” de Culler, lo denominamos “discurso realista”. Es solo uno de los ejes de articulación de los distintos códigos que contiene la novela, algunos más próximos que otros a ciertas nociones culturales tipificadas como “románticas”; y es ese el valor que le damos. El eje discurso romántico-discurso realista es útil por cuanto, a diferencia de otros ejes menos inclusivos, como pudieran ser el provinciano-cosmopolita, el burgués-aristocrático, el religioso-ateo o el que forman baja y alta cultura, es transversal: en el contexto de la obra, la oposición entre “romántico” y “realista” integra todas estas otras dicotomías. No obstante, sería un error pensar en *Madame Bovary* como una mera parodia del romanticismo y en el “discurso realista” como una fórmula literaria asentada, nítidamente delimitada y opuesta a la romántica. Si intentamos extender estas nociones a marbetes históricos, resultan problemáticas y paradójicas: Michel Tournier (1981: 160), por ejemplo, “acusa” a Flaubert de romántico, y no podemos obviar que la poética de Schlegel, redefiniendo la ironía como camino para el desbordamiento pasional del yo (Preminger & Brogan, 1993: 634), es un referente para la primera oleada de escritores románticos cuyo estilo es precisamente objeto de ironía en Flaubert. Conceptualmente, también la noción de realismo conduce a equívocos. Uno de los rasgos del discurso irónico es, como veremos con más detenimiento, “a discrepancy between novelistic sign and novelistic function” (Culler, 1985: 206) que causa el efecto opuesto al “effet de réel” de Barthes (1968: 88): no connotar, *significar*, lo real, sino, denotándolo de nuevo, producir un distanciamiento, cincelar la ventana del conocido símil de Ortega y Gasset para torlarla menos transparente⁴.

1. Análisis del texto

Nabokov (2009: 205) identifica lo que él mismo denomina “superposición de capas” como uno de los principios constructores de *Madame Bovary*: “la imagen se desarrolla estrato por estrato”. Parecería una obviedad derivada de la secuencialidad intrínseca del lenguaje. Nos estamos refiriendo, sin embargo, al carácter sumamente

⁴ Las relaciones entre discurso irónico y realismo son harto complejas. El distanciamiento y la fijación en el medio artístico –el lenguaje– tampoco deben llevarnos al polo opuesto: como subraya Hamon (1996: 65), “le discours ironique n’est pas un discours *irréaliste* ou *non-réaliste*, déconnecté de toute référence ou de tout désir de dire le réel. Simplement il le dira de *biais*, en dehors de tout pacte de croyance fort et autoritaire”.

musical y cinematográfico de la escritura de Flaubert: los motivos reaparecen melódicamente y las escenas nos son descritas como desde detrás de una cámara, fijando nuestra atención en el conjunto y luego en ciertos detalles que van acumulando significados. El fragmento que vamos a analizar aquí no es ninguna excepción: se nos introduce en un emplazamiento determinado y allí se desarrollan las imágenes una tras otra. Aunque de ello no hemos de deducir que toda descripción obedezca a un escrupuloso plan en el que –como sí sucede en el caso de la *casquette* o del pastel de boda– existan segundos significados que se agreguen de forma armónica tras la contradicción aparente presentada en primer término: la conocida obsesión por el ritmo es una obsesión por el lenguaje en su materialidad, por el *verbum*, que convive con una especie de desidia por lo relatado, por la *res*. El resultado: una prosa, como subraya Genette (1966: 241), que “laisse tomber et retomber la phrase, de tout son poids, sur l’opaque consistance de quelque détail inutile, arbitraire, imprévisible”. Construcciones diferentes –cálculo de sentidos ocultos en unos casos, “distracción” que se permite el novelista en otros– que producen el mismo efecto irónico: los últimos estratos desmontan los primeros, ya sea porque articulan cuidadosamente otro discurso o porque, en su inconexión, revelan cierto desinterés por parte de la voz narrativa.

El fragmento es completamente anodino desde el punto de vista factual. En términos de peripecia aristotélica no contiene ningún elemento del que pueda inferirse una salida de la desdicha o algún conflicto en particular: no sucede nada. Si hubiéramos de resumirlo sin profundizar en su sustrato psicológico, diríamos simplemente que Emma pasea con su galguita y se lamenta a causa de su matrimonio; presenta, pues, cierto cierre temático –los pensamientos de Emma a raíz del paseo– que justifica un análisis específico. No obstante, si pensamos como Flaubert (carta a Louise Colet de 15 de enero de 1853) que “les *idées* sont des faits”, es increíblemente rico. Pero no son necesariamente ideas “buenas”, ya que tienen su origen en el sentimentalismo de Emma. Y sin embargo, en su engarzamiento dan como resultado una cadencia que, sin hacer que nos alineemos como lectores en el lirismo melifluo, es, como aspiraba Flaubert, poética. Como veremos, no es del todo exacto afirmar que estamos ante una pausa del relato: lo que sucede es que el texto, tomando a la galguita como correlato de Madame Bovary, progresa “dans l’épaisseur symbolique de l’objet” (Duchet, 1983: 20).

“Elle” referido a Emma presenta catorce ocurrencias, tres de ellas a principio de párrafo –de hecho, el único párrafo que no arranca con el pronombre lo hace con “un garde-chasse”, lo que establece una relación entre este y Emma. Paradójicamente, mediante el uso de la tercera persona nos acercamos más al personaje, que en este momento está reivindicándose: el texto mimetiza su sentir, y no en vano todo el episodio se narra focalizado en Emma mediante el empleo del estilo indirecto libre. El tiempo verbal que dirige el fragmento –y el conjunto de la novela– es el imperfecto, con el que se consiguen dos propósitos: la repetición (el tedio actual de Emma) y la

dilatación (la evocación de su pasado escolar); sensaciones en cierto modo antagónicas se encuentran imbricadas al ser plasmadas por medio de un mismo recurso.

El primer párrafo está constituido por una única frase que, aunque resulte fluida y natural, es extraña, y merece que nos detengamos en ella. El objetivo es comunicarnos que Emma pasea –en este imperfecto que nos deja suspendidos sin saber exactamente cuándo ni con qué frecuencia– a una galguita, regalo de un paciente de su marido, pues se aburre en su domicilio en Tostes. Esta sería la ordenación más lógica o usual de la información. Sin embargo, la frase arranca con “Un garde-chasse” indefinido –un primer síntoma de la fantasía que seguirá– que da a “Madame” –y no al matrimonio– “une *petite levrette d’Italie*”. Esta doble caracterización inicial de la galguita, con la aliteración de la “t”, ya debe advertirnos de su importancia; el que sea “petite” la vincula directamente a Emma y a sus delirios de grandeza, y el que sea italiana, a la posibilidad de aventura –enlazando así con el íncipit del siguiente capítulo, ambientado en la mansión de estilo italiano. Se trata de un ejemplo meridiano de la concurrencia de voces discordantes: en el discurso romántico de Emma, la referencia a Italia dota al animal de cierta elegancia al desligarlo del mundo de Tostes; pero la aliteración, al tiempo que destaca el sintagma e indica esta connotación, en el mismo movimiento de acentuación, lo vulgariza –por simple exageración, por imitación burlesca– dentro del discurso realista. La dilogía sirve de transición al discurso indirecto libre, marcado por la acotación “car elle sortait quelquefois”, que se sitúa en la línea de la autoreivindicación de la que hablábamos más arriba: es una justificación –innecesaria– que emula un proceso mental; seguimos los pensamientos de Emma, asistimos a la explicación que se da a sí misma casi como si necesitara de un oyente, y se nos revela así su discurso como apariencia, sin validez. Lo inequívoco de la acotación nos prepara para detectar un tono hiperbólico y exaltado, tratándose de algo tan trivial como unos paseos, en el siguiente par de razones que se aducen: para estar sola “*un instant*” y no ver más el jardín⁵. La configuración paratáctica de estas dos cláusulas, y el hecho de que cierren un párrafo que se ha iniciado con el guarda rural, nos imponen una asociación entre “*l’éternel jardin avec la route poudreuse*” y Charles: estar sola –es decir, sin su marido– y no ver el jardín son equivalentes; y la analogía por oposición entre el guarda y Charles da una estructura circular al párrafo, con “elle” en medio. Esta lectura puede apoyarse en una construcción similar más evidente en el mismo fragmento: el ensueño se inicia con el guarda y termina con el profesor de música, siendo estas dos las únicas figuras humanas del texto –aparte de las compañeras de colegio–, paralelismo que establece una relación que en este otro caso sí funciona por similitud. Además, Emma no quiere tener el jardín “*sous les yeux*”, lo que denota una superioridad respecto a Charles que encaja en su imaginario; y la conjunción “avec” –en vez de “et”, lo que daría lugar a una corta enumeración en favor

⁵ Siempre que no digamos lo contrario, todas las cursivas en las citas de *Madame Bovary* son nuestras.

de la sensación de tedio— conlleva una unidad de imagen que facilita su identificación con Charles. Finalmente, la importancia del guarda rural se ve acentuada por el hecho de que se mencione su enfermedad, también significativa en sí misma: “une fluxion de poitrine”, donde el pecho actúa como catacresis romántica del amor. Podríamos ver en la aliteración “elle la *prenait pour se promener*” una recuperación de “*poitrine*” que reforzaría el mensaje del conjunto del fragmento: el paseo físico como correlato del vagabundear del corazón de Emma⁶.

El siguiente párrafo nos sitúa definitivamente; podría constituir uno solo con el anterior, pero su separación, aparte de explicitarnos el proceder de Flaubert por capas, añade cierta tensión dramática donde no la habría⁷ y marca la interrupción del discurso indirecto libre —al menos en su expresión más manifiesta. No obstante, hay que señalar que el “*pavillon abandonné*” es de dudosa atribución, pues parece seguir con el discurso romántico mencionado, que no obstante descarrila en la subordinada “vulgar” “*qui fait l’angle du mur, du côté des champs*”, que constituye una muestra del discurso realista del narrador —lo que formalmente se aprecia en el cambio de tiempo verbal⁸. Al margen de la adscripción que se profese al conjunto de las propuestas de Riffaterre, resulta muy adecuada, en relación a esta descripción geográfica triplemente prolongada (“*près du*”, “*qui fait*”, “*du côté*”), la noción de microcontexto⁹. Nos referimos, concretamente, al segundo tipo, percibido en relación a un modelo dado por el texto (1976: 90). Dentro del procedimiento iniciado con la preposición “*car*” (macrocontexto), tenemos una secuencia (microcontexto) en la que un sustantivo adjetivado según la percepción de Emma (“*jardin*”) es seguido por otro (“*route*”); ello destaca la siguiente frase (contraste), en que “*pavillon*” es seguido por un verbo en presente, que advierte de la ruptura, y por dos detalles prosaicos sin adjetivar. Así,

⁶ Incluso podríamos establecer un paralelismo con “*Puis ses idées peu à peu se fixaient*”, donde se da la otra acumulación del sonido [p] en el fragmento. Podríamos ver así la conclusión de un movimiento que encerraría lo que está sucediendo en ese momento de la narración: la ascensión de Emma, después de vagar mentalmente, de su fracaso conyugal. Las “*idées*” que quedan fijadas son entonces las relativas a Charles.

⁷ A propósito de este efecto, que Flaubert persigue a lo largo de toda la novela y que es sin duda uno de sus mayores logros, Auerbach (1950: 460) comenta: “No ocurre nada, pero esta nada se ha convertido en algo pesado, agobiante, amenazador”.

⁸ Proust (1971: 591) ve en estos empleos puntuales del presente “*un redressement*”, ya que el presente “*met un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*”. Se trata de una intuición de algo que Genette, como veremos, elucidará más claramente. Pues lo que Proust denomina —en sintonía con la *Recherche*— “*réalité plus durable*”, esta voz inconexa que Flaubert deja aparecer, bien puede corresponder a “*souvenirs de son enfance*” (Genette, 1966: 239).

⁹ Dicha noción es especialmente pertinente puesto que da cuenta de que la “norma” instaurada que se quebranta es el patrón romántico, el cual, en cambio, nos podría parecer más transgresor con respecto a un supuesto patrón lingüístico ideal (grado cero) que el discurso realista, pretendidamente más “neutro”. La desviación se encuentra paradójicamente en aquello que parecería más cercano al uso común de la lengua.

a partir de esta sutileza, de este *zoom out* que queda en la escritura como residuo, como “trace involontaire, presque imperceptible, d’ennui, d’indifférence, d’inattention” (Genette, 1966: 243), vislumbramos otro discurso; se nos conduce a un punto de vista dado, a un plano general desde el que Emma y el pabellón se nos antojan pequeños, irónicos. Estos mecanismos discursivos no son incompatibles con el uso del tropo de palabra: así, no es descabellado ver *banal* en “Banneville”. Emma va *hasta* el hayedo; la preposición “jusqu’à” es indicativa del momento emocional en que se encuentra: en el borde del bosque, asociado en su sentimentalismo con la sexualidad; y, efectivamente, será en un bosque donde consumará más adelante su adulterio con Rodolphe, “ironie au second degré”, como comenta Morier (1989: 586) en el ejemplo análogo de Homais y su consecución de la ansiada cruz. También Charles, cuando estudia, fantasea con un hayedo; sin embargo, la suya es una ensoñación mucho más inocente y por la vía del olfato¹⁰. En nuestro fragmento, en cambio, se apela –aunque no sea en referencia al hayedo sí hay equivalencia lingüística– al sentido del tacto, y de una forma un tanto siniestra: “de longs roseaux à feuilles coupantes”, que en clave psicoanalítica serían un símbolo fálico y la expresión de un deseo masoquista¹¹. Se da una intensidad que resulta acentuada por el uso del presente (“il y a”) a principio de oración y por el vocablo “saut-de-loup”, que enlaza semánticamente con “levrette”, lo cual refuerza la lectura en términos sexuales, al tiempo que espacialmente reemplaza (es un foso, está también por debajo) al jardín de Tostes. Como vemos, este segundo empleo del presente no responde, como en el caso de “qui fait”, a una “distracción” del narrador que lo lleva a tomar en exclusiva las riendas de la escritura acallando a Emma. Prosigue el efecto de distanciamiento del primero, pero por una razón opuesta: nos sumerge en la ensoñación del personaje. Como señala Genette (1966: 238), en Flaubert “un seul mot suffit à nous projeter de l’espace de l’action [...] dans celui de la fascination ou de la rêverie”.

¹⁰ “Qu’il devait faire bon là-bas ! Quelle fraîcheur sous la hêtrée ! Et il ouvrait les narines pour aspirer les bonnes odeurs de la campagne, qui ne venaient pas jusqu’à lui” (577). Unas líneas más abajo del fragmento que estamos analizando se combinan ambas reacciones en un paralelismo en el que Emma se presenta como un personaje de mayor sensibilidad, pues ella sí percibe los olores. Además, el paisaje no solo es descrito más extensamente, sino con pretensiones artísticas que merecerían otro análisis. No obstante, en una caída de párrafo irónica, lo que Charles no llega a sentir no es suficiente para Emma –es de hecho desapacible–: “Il arrivait parfois des rafales de vent, brises de la mer qui, roulant d’un bond sur tout le plateau du pays de Caux, apportaient, jusqu’au loin dans les champs, une fraîcheur salée. Les joncs sifflaient à ras de terre, et les feuilles des hêtres bruissaient en un frisson rapide, tandis que les cimes, se balançant toujours, continuaient leur grand murmure. Emma serrait son châle contre ses épaules et se levait” (589).

¹¹ Como apunta Starobinsky (1983: 48) en otro caso, “ce n’est pas la première fois, dans le récit, qu’Emma est figurée, dans le geste d’un contact avec son propre corps, suscitant ou s’efforçant de modifier elle-même sa sensibilité”.

El tercer párrafo contiene dos movimientos: un retrato del lugar concreto donde Emma se detiene, en las dos primeras frases, y una comparación explícita de su pensamiento con la galguita en las dos últimas, lo que acaba dando pie a la pregunta retórica en estilo directo. De este modo, tenemos primeramente una descripción sórdida, pero no desprovista de cierta comicidad, que emana tedio y monotonía, y que connota a Charles; el texto incide así en la representación del aburrimiento que supone la vida conyugal de Emma a través del campo semántico de la vegetación, contrapuesto de nuevo seguidamente con el campo semántico de la animalidad. Lo cómico de este párrafo estriba en que, como acabamos de ver en la ensoñación propiciada por el “saut-de-loup” y como queda tematizado en la conocida escena del espejo (capítulo 9 de la 2ª parte), el personaje “no se ve mirándose (como lo ve Flaubert)” (Kundera, 2009: 113)¹², lo que la lleva a proyectarse de forma inconsciente. Hablaremos de diálogos cuando estas prosopopeyas no únicamente activen sentidos en el discurso de Emma sino que se inscriban además en una lógica que, “denunciando” estas proyecciones o pervirtiéndolas de algún modo, revelen otro discurso que ironiza sobre el personaje.

“*Les digitales et les ravenelles*” contrastan en su insignificancia con los ya comentados juncos. Al destacarse lingüísticamente por la repetición de “les” y por el breve isocolon que constituyen, percibimos en este segmento una desproporción irónica y una mimetización del discurso romántico. Además, el hecho de que se aluda a *dos* tipos de flores contribuye de por sí a configurar este otro discurso realista mediante el cual el romántico se ve reducido a una nimia apariencia: obedece a una verdadera obsesión por la duplicidad de los objetos, que precisamente por esta característica reciben connotaciones de “*bêtise lancinante*” (Duchet, 1983: 28). ¿Por qué podemos ver este “*tic d’écriture*” en algo aparentemente tan gratuito, de tan poco peso textual, como es una corta descripción paisajística? Porque, siguiendo de nuevo a Duchet, el hecho de que Flaubert odie todo cuanto evoca “*les marques doubles*” se refleja particularmente en la gran cantidad de zapatos que aparecen a lo largo de la novela –los del fragmento incluidos–, pues son un objeto que contiene necesariamente esta idea de repetición, incluso si se hace referencia a un único par. Así, se establece un paralelismo con los “*souliers de prunelle*” de las últimas líneas del fragmento, que potencia el estilema al tiempo que desbarata aún más el discurso de Emma, volviéndolo incoherente: en la primera ocurrencia, el tedio que produce la duplicación coincide con el estado emocional del personaje, mientras que en la segunda se encuentra inscrito en una de las famosas estructuras ternarias decimonónicas (“*ses cheveux en tresse, sa*

¹² Kundera se refiere al espejo de *L’Éducation sentimentale* (“*Son visage s’offrait à lui [Frédéric] dans la glace. Il se trouva beau, et resta une minute à se regarder*”, 1964: t. II, 26), cuyo funcionamiento es, sin embargo, el mismo que el de *Madame Bovary* (“*Mais, en s’apercevant dans la glace, elle s’étonna de son visage. Jamais elle n’avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d’une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait*”, 629).

robe blanche, ses souliers de prunelle découverts”) que pretende realzar positivamente un recuerdo. “Les bouquets d’orties” remiten a las flores de las dos bodas y dan a entender, por tanto, que “les gros cailloux” son una nueva imagen de Charles. A continuación, se intuye una metáfora de índole sexual en las tres ventanas, cuyos postigos, *permanemmentement cerrados*, se pudren¹³; podríamos advertir asimismo un lejano contacto fonético –por la “r” inicial– entre “rouillées” y “roseaux” que haría de “les barres de fer” otro símbolo fálico. Evidentemente, no hay en toda esta retahíla ninguna contradicción lógica entre sentidos literales y figurados. Sin embargo, sí es posible reconocer un alto grado de ironía, y ello en un doble plano. Por una parte, la ironía es perceptible en la medida en que el texto es dilógico: simula una solidaridad con Emma, en una descripción en la que –según una cosmovisión prototípicamente romántica– la naturaleza parece amoldarse a sus sentimientos de hastío, para luego truncarla al mostrar en realidad un fastidio sexual del que el personaje no parece ser consciente –o al menos no lo es de que en realidad es ese fastidio (y no un hastío existencial más abstracto) lo que motiva la descripción. Por otra parte, detectamos la ironía en la medida en que se da una tensión o inadecuación entre el registro y el contenido implícito, por cuanto el primero es esteticista, y el segundo vulgar. Ironía negra, ciertamente, puesto que, como señala Duchet (1983: 40), “tout le cassé, tout le pourri, [...] signifient ensemble la boiterie, la pourriture, la labilité du réel, et préfigurent le destin d’Emma”. La caída de la frase hacia este campo semántico abona pues el terreno para el ensueño que sigue, donde el trasfondo sexual es más explícito, y también más ridículas las imágenes en que se nos revela.

Como comenta Proust (1971: 589), la actividad general de las cosas y los animales “oblige à une grande variété de verbes” que nos plantea un problema recurrente al tratar de escindir rígidamente, dogmáticamente, discurso romántico y discurso realista: ¿esta multiplicidad de verbos (en el texto, *vagabonder*, *faire*, *japper*, *donner la chasse* y *mordre*) es quizás una exageración para hacer mofa del primero, o bien corresponde al despliegue de la riqueza léxica del segundo? En este caso parece claro, por el carácter mediocre de las imágenes y por estar el texto cabalmente focalizado en Emma, que los verbos traducen su paroxismo emocional. Crean una gradación ascendiente –“jappait”, “donnait la chasse” (término que enlaza con el personaje del guarda), “mordillait”– en la que la galguita se encuentra cada vez más cerca de los objetos que persigue, y que funciona por tanto como correlato del deseo en aumento de Emma, si bien siempre en términos inconcretos de frustración o insatisfacción. El principio del último párrafo nos da una clave interpretativa que conduce a la misma

¹³ Cirlot (1992: 458) afirma en este sentido que, “por constituer un agujero”, la ventana “expresa la idea de penetración, de posibilidad y de lontananza”. Por otro lado, es también una constante en *Madame Bovary* la fijación por el número tres vinculado con los deseos adúlteros.

lectura cuando reaparece la palabra *hasard*¹⁴, esta vez en relación a los posibles –y mejores– maridos que no ha conocido Emma, equiparándola por tanto irónicamente con la galguita¹⁵. Así, esta sucesión, que por otro lado parece poder prolongarse indefinidamente, connota el fondo de su naturaleza: su insaciabilidad (Robert, 1982: 99). No obstante, a pesar de la “profondeur de la durée” (Poulet, 1972: 354) que se inaugura desde el momento en que la galguita “fait des cercles” y de que en esta suspensión temporal la serie parece inacabable, el último término que la constituye –el único objetivo que la mascota alcanza– no se refiere a un insecto sino a una flor. De este modo, se produce un retorno al campo semántico vegetal al tiempo que se refuerza el paralelismo entre Emma y la galguita: las amapolas están “sur le bord d’une pièce de blé”, lugar lindero que conecta con el “jusqu’à” anterior y, sobre todo, completa el vínculo con la acción del personaje en la siguiente oración, incluso fonética y ortográficamente (“bord”-“bout”). Además, la expresión que nos refiere la posición de Emma –tras el “jusqu’à” no teníamos ningún otro indicador de localización– contiene precisamente el nombre de la planta que está “destruyendo” (de la misma forma que la galguita mordisquea las amapolas): “assise sur le gazon”, vocablo este último que se emplea también en la escena del coche de punto, y bajo el cual bien podría esconderse, en ese otro caso, *orgasme*¹⁶. Esta expresión conlleva, al igual que el “jusqu’à”, una visión exterior sobre Emma que provoca un distanciamiento encauzado, aquí también, por una subordinada: “qu’elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle”. Si bien es más complicado aplicar aquí la noción de microcontexto –puesto que no contamos con ningún sintagma claramente no desviado estilísticamente– y tampoco disponemos de ningún verbo en presente que interrumpa el relato, sí se da el mismo efecto cinematográfico de cambio de escala, como si un plano detalle fuera cortado a plano general, lo que sigue siendo de gran importancia para reconocer la coexistencia de dos discursos articulados irónicamente. A diferencia de las dilogías previas, las subordinadas nos presentan lípidamente otra voz, en el sentido de que no está mezclada con el discurso romántico predominante; aunque mantengan una ilación gramatical con este, nos sustraen de segmentos textuales consagrados a la interioridad de los personajes reclamando nuestra atención acerca de algún detalle que difícilmente se acopla con lo anterior e invita así a buscar segundos senti-

¹⁴ Esta conexión es una prefiguración –pues aun estamos en Tostes– del hecho de que “el tema de los ensueños se enlaza con toda naturalidad al tema del engaño” (Nabokov, 2009: 219).

¹⁵ La ironía se desarrolla de forma muy similar a como lo hace en el pasaje que analiza Starobinski (1983: 45-48), aunque inversamente: en el caso que nos ocupa, el trayecto va de lo anónimo, lo animal, a la emoción, lo pretendidamente humano e individual.

¹⁶ “Le cocher s’essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la voiture en dehors des contre-allées, au bord de l’eau, près du gazon”. No nos parece casual que también se diga de “la voiture” que, “sans parti pris ni direction, au hasard, elle vagabonda” (657). El estrecho vínculo entre el paseo y otras formas de deambulación, por una parte, y, por otra, la circulación del deseo ha sido puesto de relieve por la crítica flaubertiana en numerosas ocasiones (véase Buchet Rogers, 1998).

dos. De este modo, el lector puede aprehender los sentimientos de un personaje tal y como son plasmados en la naturaleza pero, interrumpiendo este curso narrativo, algo inesperado en ella cobra fugazmente importancia y produce una suerte de extrañamiento: lo que podría parecer incuria narrativa es una forma de homogeneizar la diégesis, atendiendo a los protagonistas de la novela análogamente a como se puede prestar atención a su sombrilla o a un pabellón con una parcela de campo al lado. La ironía objetualiza los personajes y “deshincha” el relato; lo que queda, en definitiva, es el lenguaje, el estilo. Por ello, incluso si podemos recuperar significados irónicos en las subordinadas, como es el caso de la simetría entre “coquelicots” y “gazon” o de la prolongación de la temática sexual sugerida por los términos que hemos destacado en cursiva –los “petits coups” en el césped con “le bout” de la sombrilla insinúan cierta recreación erótica–, y, por lo tanto, dichas subordinadas no siempre son absolutamente “neutras”, es su efecto inmediato de distanciamiento lo que pone el foco en la lengua y nos induce a buscar estos significados ocultos en una relectura. El paso de “elle” a “Emma”, después de la subordinada, es otro indicador fácilmente identificable, pedagógico casi, del hiato discursivo que esta supone; como lo es, en el último párrafo, la rápida y marcada vuelta al discurso indirecto libre, en un ir y venir presente también tras la primera subordinada. No tan evidente es el particular empleo de la conjunción “et”, que en Flaubert no posee en absoluto, como supo ver Proust (1971: 591), la finalidad que le asigna la gramática, sino que “marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau”. Como con la subordinación, Flaubert subvierte su funcionamiento común, forzando así –aunque el fenómeno de extrañamiento no esté aquí tan presente– un detenimiento del lector en la palabra, una mayor concentración en la ventana de Ortega y Gasset; no se trata propiamente de una señal irónica, pero el lector avezado puede reconocer el uso particular de esta conjunción como una recurrencia estilística que no se enmarca en la imitación de un código ajeno, convirtiéndose en consecuencia en un dispositivo que potenciaría la solidaridad entre emisor y receptor de la ironía en el esquema de Warning, en una herramienta que permitiría hipotéticamente reconstruir la ordenación del texto, con sus fragmentos irónicos y no irónicos.

El último párrafo prosigue con las fantasías y evocaciones: en una digresión laxa propia de la conciencia pasamos de los maridos que podría haber tenido Emma a los que tienen ahora –imagina– sus antiguas compañeras, para terminar en los días en que iba con ellas al colegio. De hecho, como puntualiza el narrador, no se los imagina: *intenta* imaginárselos. “Cherchait”, aparte de introducir –y sabotear– el discurso indirecto libre, tiene, al igual que “hasard” pero en orden inverso –creando una simetría formal perfecta–, una reaparición con la que se connota un objeto: las “couronnes” de la adolescencia que recuerda Emma son motivadas también por su frustración amorosa. Así, esta primera frase se despliega en las dos direcciones del texto, contribuyendo de este modo a homogeneizarlo; por un lado, confirma con “hasard” el co-

rrelato de la galguita (los objetos que esta persigue corresponden a objetos de deseo que faltan a Emma), y, por otro, prepara con “couronnes” una lectura idéntica para el recuerdo que sigue: las coronas que sube a recoger Emma son un reflejo de los maridos que busca desde el presente. Los modalizadores “en effet” y “sans doute” actúan como el “car” de la primera frase: Emma se da la razón y se justifica a sí misma. Se trata de operadores enunciativos de afirmación que suelen funcionar como señales irónicas mediante las cuales el locutor exagera su discurso para dar a entender que su verdadera postura es la contraria de la que literalmente verbaliza (Morier, 1989: 608–609); sin embargo, sería difícil sostener que Emma piensa, en el fondo, que ninguno de los maridos posee cualidades positivas, y en todo caso su posición al respecto tendría escasa importancia en el entramado discursivo. Si estos marcadores pueden ser signos de alarma para detectar la ironía, también son –y no casualmente– indicios del discurso indirecto libre. Este procedimiento narrativo sí lo reconocemos fácilmente en ellos: imitan un curso de pensamiento, implican por tanto desentendimiento por parte del narrador, además de la simulación de un código; si se teje con él otro que lo anule –no necesariamente por contradicción–, no cabe duda de que estaremos ante una enunciación irónica. De este modo, el hecho de que, apoyándonos en la pragmática, podamos enjuiciar determinados segmentos como portadores de ironía, desentrañando un sentido opuesto al aparente, no hace más que ahondar en la desautorización del discurso simulado, en una especie de ironía involuntaria por parte del personaje que debemos situar en este marco más general. Lo que importa es que se produzca la descalificación de este discurso textualmente; los vectores de sentido son secundarios y resultan, de hecho, desdibujados: si entendiéramos que Emma tiene la voluntad de ser irónica, entonces veríamos que su argumentación falla a partir de la pregunta retórica; y si entendiéramos, al contrario, que es el narrador quien no cree en la buena suerte de las compañeras del convento, lo relevante es que con ello cuestiona a un personaje que, para explorar su situación, deriva en improbables comparaciones y en dudosas fabulaciones que asume con total certeza. Tanto es así que, más allá de su tono hiperbólico, en realidad no disponemos de elementos textuales que nos permitan refutarlas, como si el narrador no quisiera molestarse en esta cuestión menor y disparatada; en términos de Hamon (1996: 29 y 69), estamos ante una ironía sintagmática, basada en una desproporción en el hilo discursivo, y no ante una ironía paradigmática, puesto que no se dan realmente permutaciones en una jerarquía de valores u opiniones. Si hemos realizado esta breve digresión teórica es porque la noción de “asunto menor” puede extenderse a *Madame Bovary* en su totalidad. Se comprende, pues, que en muchas ocasiones la desacreditación de los discursos no se produce atacando sus contenidos desde un punto de vista superior, sino desarticulándolos *en su misma exposición*; el hecho de que no contemos con una perspectiva contraria es muchas veces más irónico que si la hubiera, pues denota un rechazo de raíz. Es en esta base lingüística donde se sitúa la enumeración “beau, spirituel, distingué, atti-

rant”, adjetivos que connotan, respectivamente, idealismo, mística, refinamiento y sexualidad, en una heterogeneidad que hace imposible la síntesis y socava el sentido del conjunto¹⁷.

Lo primero a lo que recurre Emma como respuesta a sus conjeturas sobre estas vidas distintas, que por otro lado da por seguro, es un lugar común vago: “À la ville”, sintagma que recupera “à la hêtraie de Banneville”; en tan solo unas pocas líneas, que suponen el fin de sus esperanzas conyugales, nos son presentados los dos espacios donde discurrirán sus futuros adulterios: el bosque y la ciudad. El ensueño urbano sólo cuenta empero con esta única oración en la que se aprecia una percepción paroxística creciente en forma de sinestesia (“bruit”, “bourdonnement”, “clar-tés”) que ya de por sí resulta irónica, pero en la que además todos los elementos son prolépticos en un orden inverso, como si el relato insinuara en su avance sintagmático una disminución progresiva en la intensidad de los placeres adúlteros de Emma: “rués” remite a la escena del coche de punto (capítulo 1 de la 3ª parte), “théâtres”, a la ópera en que reencuentra a Léon (capítulo 15 de la 2ª parte), y “bal”, al episodio situado en la mansión del marqués de la Vaubyessard (capítulo 8 de la 1ª parte) —en relación metonímica con Rodolphe, al menos en el imaginario de Emma. La evocación que emprende de su propia adolescencia es mucho más larga que la de la supuesta contemporaneidad de sus compañeras en la ciudad, la cual se ve interrumpida rápidamente por “mais elle”, en un síntoma de la egolatría y el narcisismo ya comentados. Ello da pie a otra comparación explícita, aparte de la formulada entre pensamiento y galguita, que debe examinarse atentamente: su vida, fría “comme un grenier”. Conecta con “les volets toujours clos s’égrenaient” no solo fonéticamente, sino también a un nivel plástico y simbólico, pues, aunque no sepamos si los postigos pertenecen a un desván, ambas descripciones vehiculan la frustración de Emma. La buhardilla de edificios identificados con personas —como es el caso— se suele vincular en clave psicoanalítica con la imaginación (Cirlot, 1992: 87). Teniendo en cuenta esta asociación, estamos ante un caso en el que el sentimentalismo y el discurso realista se desarrollan simultáneamente: Emma piensa vagamente en un desván, formando una imagen que sirve para mostrarnos en este otro marco significativo —y no únicamente por la exageración del personaje— que posee una imaginación desmedida¹⁸. No obstante, si debemos recurrir a esta clase de simbolismo para desvelar un sentido doble, irónico, es porque, a diferencia de la comparación de la “pensée” con la galguita —con un referente externo—, aquí estamos plenamente sumergidos en el torrente dis-

¹⁷ Como apunta sutilmente Robert (1982: 99, nota 1), “Chez elle le désir mondain et le désir mystique de l’infini veulent toujours s’accomplir ensemble, ce qui les conduit à s’annuler mutuellement”.

¹⁸ Ventana y desván son también los elementos arquitectónicos descritos en el primer intento de suicidio de Emma (capítulo 13 de la 2ª parte); en este episodio, que procede de modo análogo en el uso del mismo símil —señalando la imaginación exacerbada del personaje—, el choque entre los dos discursos es más acusado, lo que respalda nuestra interpretación.

cursivo del personaje, y es precisamente en la extrañez de la imagen y en su falta de sentido donde reside principalmente la ironía. Se trata de una de las numerosas “figures d’analogie inédites” (Amossy & Rosen, 1982: 72) en las que Flaubert parte de un cliché para, forzándolo y complicándolo hasta volverlo inidentificable, producir un ornato retórico vacío de contenido; con ello logra que el lector “retrouve les expressions toutes faites jusque dans les formulations «poétiques» qui sembleraient devoir viser à s’en dégager” (1982: 75). Se produce aquí, pues, un doble efecto de desautorización: por un lado, no es posible reconstruir el significado pretendidamente artístico de esta “lucarne”; pero, por otro, se reconoce en ella cierto “vague echoing” (Sperber & Wilson, 1981: 310) constitutivo de la ironía, de tal modo que, como ocurre con los marcadores de afirmación de los que hemos hablado más arriba, se percibe un uso involuntario de ella por parte del personaje. Cabe destacar cómo se despliega sintácticamente este procedimiento: tenemos una subordinada (“dont la lucarne est au nord”) que parece agotar el discurso de Emma, como si, movida por la exaltación, se encontrara sin palabras y buscara irreflexivamente en el fondo de figuras comunes que conoce, exponiendo la primera imagen que encuentra; ello produce, como en las dos subordinadas que hemos analizado (“près du pavillon abandonné *qui fait l’angle du mur*” y “assise sur le gazon, *qu’elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle*”), un efecto de distanciamiento –aunque esta tercera sea claramente atribuible al personaje y no al narrador. Al igual que en la primera subordinada, es pertinente la aplicación del microcontexto, aunque del primer tipo, “fundado sobre el código común al texto y al lector” (Riffaterre, 1976: 90): tras una comparación (la vida como un desván), es esperable que se mantenga el orden de lo simbólico, por lo que “la lucarne”, que solo puede llegar a ser una explicación empírica del frío, es un elemento de contraste. Con todo, a pesar de la arbitrariedad, del vacío de sentido producido esta vez por el extraño pensamiento asociativo de Emma y no por una “distracción” del narrador, el frío representa precisamente un último resquicio en el que podemos distinguir otra voz discursiva sin necesidad del vínculo psicoanalítico entre buhardilla e imaginación. Asociado a la monotonía de Tostes (Starobinski, 1983: 51), el frío es también en este caso el contrapunto al movimiento pasional de la frase anterior¹⁹: señala el fin de un recorrido emocional y sirve de transición al recuerdo del convento, no sin que el texto aluda antes a esta “araignée silencieuse”, que duplica y exagera aún más este proceso de reciclaje del cliché.

Recuerdo idealizado, que conforma así “un passé d’existences vécues ou d’existences rêvées” (Poulet, 1972: 358), y cuya dudosa credibilidad se basa, paradójicamente, en un afán detallista, en el “excès de présence matérielle” (Genette, 1966: 227) que nos anticipaban ya “lucarne” y “araignée”: del mismo modo que Emma, en

¹⁹ Como indica Starobinski (1983: 57, en cursiva en el original), las sensaciones de frío “sont réservées aux situations de retour; l’association du froid avec la fin d’un itinéraire marque admirablement le sens du mouvement de dégradation calorique: on va vers le froid”.

sus ínfulas poéticas, colma la descripción de sus sentimientos con una multitud de elementos concretos, rellena su (también inventado) recuerdo con mosaicos naturalistas. Al igual que en la fugaz digresión del narrador a raíz del “pavillon”, se produce aquí una nivelación absoluta del texto, que pasa del presente de la galguita a la fabulación a partir de “la ville” y a este probablemente soñado pasado “sans changement de registre narratif et sans discontinuité substantielle” (*ibid.*). Porque, y este orden de prioridades es profundamente irónico al maquillar un desprecio de fondo por lo tratado, lo importante es el lenguaje: los sentidos que participan en el tratamiento del tema, las descripciones, los personajes y sus evocaciones son relegados a un segundo plano. Dicho lo cual, podemos distinguir grados de implicación del narrador en el texto: el recuerdo, claramente en discurso indirecto libre, se encontraría en este sentido en un punto medio entre el delirio a propósito de las compañeras del convento y la descripción del entorno o de las acciones de la mascota. Ya hemos mencionado la connotación de “couronnes”, que establece una irónica tensión entre el sentido aparente, subrayado por “petites” (y referido por tanto a un objeto anecdótico, ingenuo, infantil), y el implícito, relativo a los fantasiosos “événements non survenus” que le hubieran permitido conocer a otro marido. “Couronnes” forma además una serie con “compliments” y “calèches”, siendo los tres vocablos sustantivos empezados por “c”, situados a final de oración y con un valor implícito similar y entrelazado: de la superioridad que se confiere Emma a sí misma a su reconocimiento por parte de hipotéticos pretendientes y a la posibilidad de huida que ello implica –significativamente, *calèche* solo reaparece dos veces en toda la obra: en otra fantasía (capítulo 9 de la 1ª parte) y en sus planes de fuga con Rodolphe (capítulo 12 de la 2ª parte). También espacialmente se enfatiza la superioridad que se atribuye Emma a sí misma, y que contrasta de nuevo con la insignificancia que impregna lo descrito: “montait sur l’estrade” se sitúa en esta línea, y, en vez de *descendait* o *retournait*, tenemos un “regagnait sa place”, sumamente irónico, pues describe –y por tanto boicotea– las pretensiones del personaje en el propio texto. Nabokov (2009: 225), en una lista de las pasiones de Emma, apunta que “puede que estuviera loca perdida por el profesor de música, que aparece con su violín metido en el estuche”; no es baladí recalcar que este lleva el instrumento enfundado, pues nos movemos aun en la contención pueril de Tostes, donde el deseo de Emma, tímido y veleidoso, se desplaza en pocas frases de un guarda a un violinista, aunque en este caso sea la nada inocente resonancia entre “les portières” y “les volets” –que se deshacen en podredumbre, connotados sexualmente– la que prepara tal lectura en una nueva dilogía discursiva. El final del recuerdo, aunque siga sin presentar una ruptura de registro o de técnica, se subraya más que su inicio; así, a partir de la posibilidad de dicha perdida que implican las “calèches”, se suceden dos frases en que aparecen (algo cómicamente) personajes despidiéndose de Emma, como si efectivamente en el acto de recordar se hubiese transportado momentáneamente al pasado –lo cual refuerza de hecho la continuidad a la que nos

hemos referido. Pero, como señala Poulet (1972: 356), “à la fusion succède sans transition la déchirure”, en otro movimiento más de expansión y retraimiento que se añade a los que se dan a través del correlato de la galguita y de la ensoñación de la ciudad, en esta ocasión por medio de la analepsis. En los tres movimientos, el retorno es especialmente irónico: acto de remover la hierba (correlato de la galguita), frío en figuras retóricas sin sentido (ensoñación de la ciudad) y aparición teatral del profesor (analepsis). La repetición de “comme c’était loin”²⁰ incide en la ruptura –tan típicamente romántica, pues remite a la caída de un estado idílico–, al tiempo que da al texto una cadencia musical²¹. Además, los signos de exclamación, junto con las dos preguntas retóricas anteriores, son anuncios tipográficos de un discurso ingenuo asociado generalmente a Charles (Hamon, 1996: 85), pero que en esta fase inicial de la novela asume también Emma.

2. Del texto al cotexto

Como hemos apuntado, en un nivel local, a propósito del pabellón y de la hierba, la ironía radica en el punto de vista en su sentido más óptico y primitivo (lo cual no significa que la narratología no sea un marco conceptual adecuado para describirlo). Con ello queremos decir que la ironía es un fenómeno refractario a la teoría. Esta particular relación del enunciador con su enunciado puede estudiarse sintomáticamente, y con precisión, en los distintos niveles de la lengua, pero escapa a cualquier preceptiva fijada de antemano –especialmente a partir de la proliferación de voces que supone la novela decimonónica. Puede residir en una sutileza tan poco permeable a la caracterización lingüística como es la extrañeza que produce la contigüidad entre un tono ligeramente “sentimental” y la atención “neutra” a una tapia o a una sombrilla. Como sucede con el efecto Kuleshov en el cine, un mismo acto, objeto o personaje –con idéntico tratamiento formal– puede revestir la mayor seriedad o bien ser blanco de la ironía más corrosiva en función del discurso global en que se inscriba, discurso que fija la distancia afectiva desde la que aquel es observado. Ya hemos hecho alguna referencia indispensable a otras partes de la novela donde se retomaba un motivo que esclarecía una dilogía en el fragmento; no obstante, existen resonancias con un largo recorrido que resultan fundamentales puesto que, al ser reconocidas, posibilitan la adscripción del lector a un conjunto de significados semánticos del que los personajes no parecen conscientes, y, por lo tanto, propician su solidaridad con un discurso general que le aleja y lo separa –le hace tomar distancia– del relato. Por otro lado, es

²⁰ Expresión que Flaubert retoma literalmente de su novela anterior, *Novembre*, donde aparece también en la conclusión de un recuerdo (253).

²¹ Proust (1971: 595) comenta que Flaubert es el primero no solo en emancipar las analepsis “du parasitisme des anecdotes et des scories de l’histoire”, sino también en ponerles música, lo que se cumple casi literalmente en este caso, que por lo demás manifiesta la voluntad de señalar un nítido contraste con la monotonía del presente narrativo.

esta una de las concepciones usuales de la ironía entendida como un dispositivo situado más allá de la literatura, lo que Morier (1989: 595) denomina “ironie immanente ontologique”: una desproporción entre causas y consecuencias, una inversión inesperada, un fraude, en definitiva, de las expectativas levantadas. Así, a pesar de que la ironía requiera de un observador que recoja estos paralelismos –no habría sino novela–, la *intentio auctoris* no resulta relevante: “no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas [...] las suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra” (Iser, 1989: 152). No vamos a discutir aquí la validez de este planteamiento aplicado a toda lectura; es innegable, sin embargo, que es pertinente para el juicio irónico, el cual puede realizarse incluso a costa de la obra, y más aún para la ironía moderna de *Madame Bovary*, que juega –como hemos comentado sucintamente en relación al cambio de narrador inicial– con los desplazamientos constantes de los roles y con la autoridad ambigua de las perspectivas²². Por ello, no buscaremos asideros para una interpretación regida por el principio de un sentido subyacente, hegemónico e inmutable, a la luz del cual podríamos atacar irónicamente los otros puntos de vista que despliega la novela²³. Expondremos en cambio una serie de *leitmotivs* que aparecen en el fragmento y que incitan, sin confirmarlo, al juicio irónico, sin que en este participen –como era ya el caso con el que hemos propuesto a raíz de las vidas de las compañeras de convento de Emma– la substitución de un sentido por otro. No obstante, cabe señalar el denominador común de la progresión fallida: las recurrencias parecen inscribirse en un mismo marco –lo que ayuda a detectarlas–, hasta que en el texto se da un giro radical. Flaubert fomenta así una tensión entre las partes de la novela que, al no desembocar en una resolución conclusiva, es una especie de huida, de declinación de responsabilidad: encasilla una parte importante del texto, mostrándola como un proceder mecánico, imitativo.

Empezando por el uso de “poitrine”, hay que subrayar que este vocablo activa efectivamente unos significados respecto a lo ya sucedido y lo que sucederá. No en vano, sobresale ya en la primera aparición de Emma: “Elle se pencha sur les sacs de blé” (nótese la analogía con las acciones de la galguita) y Charles, al intentar ayudarla torpemente, “sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille” (recordemos las connotaciones asociadas a los reinos vegetal y animal); en una rápida corrección del texto, se invierten las posiciones y Emma “le regarda *par-dessus* l’épaule, en lui tendant son

²² Para un modelo de los actores que participan en la ironía y su dinamismo en la novela moderna, véase Hamon (1996: 125).

²³ Champion (1992: 871) muestra la paradoja que supone la existencia misma de tal sentido: “ce que Flaubert veut critiquer dans Emma, c’est la poursuite d’une image d’elle-même conçue comme la perfection d’un idéal, mais il s’engage, pour cela, dans un système narratif qui exige à son tour l’élaboration d’une voix «absolue», capable de conquérir, de l’intérieur, la forteresse du personnage d’Emma”. En el último apartado nos detendremos en esta paradoja, considerándola no desde el polo de la creación sino desde el de la recepción.

nerf de *bœuf* (579). Rouault consuela a Charles por su condición de viudo comentando que siempre queda “un poids, là, sur la poitrine” (581); Emma le alivia y él es capaz de curar una enfermedad que afecta a ese órgano a un desconocido guarda, pero se la provoca en el plano emotivo a su mujer, quien a lo largo de toda la novela vincula la pasión amorosa con las palpitations del corazón. Por ello, la insistencia en esta parte del cuerpo en la descripción de su agonía²⁴ nos indica sardónicamente que estas reapariciones simbólicas pertenecen al discurso sentimentalista de Emma. Y si “poitrine” es hasta cierto punto una prefiguración de su muerte, la “route poudreuse”, al final del mismo párrafo en el fragmento, lo es de su entierro, y concretamente del epitafio ideado por Homais²⁵. De nuevo, la simetría opera del mismo modo²⁶: nos da instrumentos –más allá de los métodos locales analizados– para engastar estos vocablos y expresiones en el lenguaje de Emma, y de forma tan clara y cruel que puede afirmarse que el discurso realista se articula por mera contraposición.

El motivo de la ventana es una importante fuente de simbología reiterada a lo largo de la novela. Mencionemos para empezar su presencia en el cortejo –si es que podemos denominarlo así– de Emma, cuando Charles espera que se asome a la celosía abierta (582). Aparece también en sus lecturas de adolescencia, vinculado como en el fragmento a la imaginación y a la lamentación por algo vedado e inaccesible –temas románticos por antonomasia–, así como a su incapacidad de cruzar ciertos umbrales textuales: la verdadera écfrasis que es el grabado del libro se enmarca “derrière la balustrade d’un balcon”. Y, unas pocas líneas más abajo, siempre en relación con la contemplación del grabado y en un acusado paralelismo estructural con el pasaje analizado, hallamos uno de los orígenes de la imagen de la “lucarne”: “[des ladies anglaises à boucles blondes] contemplaient la lune, par la fenêtre entr’ouverte” (587). Por tanto, el lector está puesto en aviso: de forma muy natural, asocia el motivo de la ventana al tema del amor y, en consecuencia, si da otro paso y accede al discurso realista, ve fríamente lo exagerado del desasosiego de Emma y de sus ensueños a propósito de edificios abandonados. Edificios que son a la vez poéticos, en el imaginario de Emma, y desmitificados por los procedimientos autónomos que hemos comentado y por la mera repetición del mismo motivo en contextos distintos, que genera una suerte de automatización irónica que muestra que estamos ante la imitación de un lenguaje ajeno. El motivo vuelve a aparecer en la despedida de Léon en Yonville:

²⁴ “Charles lui entourait le corps de ses deux bras, et il le contemplait d’une manière effarée, suppliante, à demi pâmé contre sa poitrine”, “Emma, le menton contre sa poitrine, ouvrait démesurément les paupières” y, sobre todo, en el momento dramáticamente culminante: “sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement” (684).

²⁵ “*Sta viator, Amabilem conjugem calcas!*” (“Detente viajero, ¡caminas sobre el polvo de tu esposa bienamada!”) (691).

²⁶ Simetría que discurre en paralelo con la de mayor extensión que se establece entre la boda y la marcha fúnebre, que sin duda la amplifica.

en el exterior de la casa, rompiendo momentáneamente la unidad de perspectiva y con focalización interna en él, Léon cree ver a Emma tras la ventana aunque, como se nos dice en el siguiente párrafo, “Madame Bovary avait ouvert sa fenêtre sur le jardin” (615), lo que muestra, de nuevo, una connotación de hastío en lo vegetal. En la famosa escena de los comicios (capítulo 8 de la 3ª parte), Emma y Rodolphe se encuentran juntos tras la ventana, que los separa en principio de la *bêtise* de abajo, aunque el hecho de que su conversación discurra en paralelo y en sintonía con la de la feria disuelve su pretendida elevación. Con el empleo de este motivo, tanto en el episodio inicial con Charles como en el fragmento y en estos dos casos, Emma queda situada en una posición de altura. Superioridad que viene subrayada en el capítulo dedicado a la ópera²⁷, en el que lo primero que Emma recuerda de Léon es precisamente su despedida, “debout au bord de la fenêtre” (651); se deslegitima así un discurso en el que se reconocen, simultáneamente, el cliché y el recuerdo de una experiencia –vivida ya bajo el cliché. Por lo demás, este capítulo –que supone el único otro acontecimiento social de cierta elegancia aparte de la velada en la Vaubyessard– se hace particularmente eco del fragmento que hemos analizado, siendo ambos pasajes detonantes psíquicos de los respectivos adulterios. Funciona pues como un compendio de las imágenes románticas y expresiones destacadas que hemos visto. Algunas de ellas son menores: la doble mención en “elle aspira de toute sa *poitrine* l’odeur *poussiéreuse* des couloirs” (649); el “lustre” (649) que ilumina la sala, en el que, apoyándonos en su similitud fonética con “lucarne”, podríamos ver una imagen simétrica de la “araignée silencieuse”; el intento de Emma de imaginarse “cette *vie* retentissante, extraordinaire, splendide, et qu’elle aurait pu mener, cependant, si le *hasard* l’avait voulu” (651)²⁸; y el hecho de que a Charles le sea difícil “regagner sa place” (651) para decirle a su mujer que se ha cruzado con Léon. Otras, en cambio, son de mayor calado, como es el caso de la corona que lleva la protagonista de *Lucie de Lamermoor* (“Lucie s’avançait, à demi soutenue par ses femmes, une *couronne* d’oranger dans les cheveux”, 650).

La primera aparición textual de las coronas mencionadas en el fragmento es cuando Emma se las muestra a Charles guardadas en el armario (“Elle lui fit voir ses anciens cahiers de musique, les petits livres qu’on lui avait donnés en prix et les *couronnes* en feuilles de chêne, abandonnées dans un bas d’armoire”, 582) y le explica a continuación que va asiduamente al cementerio a dejar flores a su madre; sin embargo, la corona que forma parte del vestido de novia, con la cual Charles pide que sea enterrada (“Je veux qu’on l’enterre dans sa robe de nocces, avec des souliers blancs, une *couronne*”, 685), no cuenta con ninguna aparición previa, pues sólo sabemos de su

²⁷ “Elle sourit involontairement de vanité, en voyant la foule qui se précipitait à droite par l’autre corridor, tandis qu’elle montait l’escalier des *premières*” (649, la cursiva es del original).

²⁸ Aunque el “hasard” se suela mencionar —generalmente de forma irónica— como un principio trascendental, solo en dos otras ocasiones aparece vinculado a los hombres que Emma no ha conocido (610 y 670).

existencia retrospectivamente, tras la muerte de Emma. La disimetría es clara: el texto elide un objeto importante en un episodio que relata extensamente (la boda) mientras que recalca su presencia en un pasado que solo aparece a modo de digresión (el convento); Charles solo puede coronar verdaderamente el cadáver de Emma, quien en vida –en la visión reduccionista que nos da la perspectiva global– concede más importancia a la conmemoración de su adolescencia que a la de su boda. Las dos otras coronas, que sí son vestidas, son la de Lucie –personaje que, si bien no es adúltero, renuncia a su amado a causa de una supuesta carta (como la de Rodolphe)– y las del ganado premiado en los comicios (“les animaux, triomphateurs indolents qui s'en retournaient à l'étable, une *couronne* verte entre les cornes”, 625). Podríamos afirmar que el motivo de la corona constituye una serie en la que el objeto se asocia irónicamente (por distintas razones: la desproporción de unos premios infantiles en los que además se introduce un valor sexual, la identificación exageradamente patética de Emma con Lucie y su equiparación con los animales) con la soberbia de Emma y el tema general del adulterio, y que este recorrido simbólico se ve truncado por la presencia retrospectiva de la muerte. No obstante, si bien la insistencia en el motivo genera un discurso que induce la visión irónica, la coherencia de este discurso es siempre construida por el lector sobre la base de diferentes perspectivas, con desplazamientos entre ellas y sin que ninguna tenga una autoridad preponderante sobre las otras: Charles idolatra a su esposa, pero solo la puede coronar una vez muerta, provocando además un grotesco vómito; Emma, que ni siquiera menciona la corona de su boda, se remonta constantemente a su adolescencia e intenta restablecer ese estado perdido, solo que mediante el adulterio; Rodolphe la ve como una mujer más de provincias y la seduce del mismo modo a como se premian los animales abajo, aunque él tampoco escape a esa mediocridad.

Acabamos de ver un motivo –la corona de la boda– que resulta más significativo por omisión que por inclusión: incita al lector a ser activo y a detectar, por un lado, el discurso de Emma, y, por otro, un discurso creado por la presencia repetida del objeto que, sin ser unívoco y no solo por contradicción de sentidos, invalida irónicamente el primero. Sucede algo similar con la “*ombrelle*” del fragmento. Estando Emma sentada, es de suponer que la sombrilla está cerrada, a diferencia de cuando, con los ojos de Charles, vemos cómo la abre (“Elle était sur le seuil ; elle alla chercher son *ombrelle*, elle l'ouvrit”, 580). Más tarde, el texto también subraya la “*ombrelle déployée*” con que Emma, en el paseo con Léon, deshace las “*ravenelles*” (606). Hasta aquí estaríamos ante un *leitmotiv* simbólico que ayudaría a la interpretación de ciertos pasajes; pero contiene un reverso negro que, en tanto que se opone a esta primera asociación con el tema del amor, no puede resultar sino irónico –por no mencionar la ridiculez de la acción de destrozar las flores con la sombrilla. Efectivamente, en esta caminata con Léon se hace hincapié en “la cadence de leurs pas” (606), en el ritmo al que andan para ir juntos; y aparece la *mère Rollet*, la nodriza de Berthe, quien se que-

ja a Emma por las molestias que le ocasiona su hija. Todo ello establece un paralelismo por metonimia entre la sombrilla y la pierna postiza de Hippolyte²⁹. El fragmento obedece a este doble significado figurado –ensoñación romántica, realidad mórbida– por cuanto la “ombrelle” aparece inmediatamente después del amplio repertorio de movimientos de la galguita y posee, no obstante, una resonancia fonética en los “souliers de prunelle” que, vinculando la sombrilla y los zapatos con que Emma antes iba a recoger sus premios, prefigura la amputación.

Nabokov (2009: 218) comenta como la pérdida de la mascota en el viaje de Tostes a Yonville “simboliza el fin de los sueños benignamente románticos y elegíacos de Emma en Tostes, y el inicio de sensaciones más apasionadas en la Yonville fatal”. Este desarrollo del personaje se sustenta asimismo en otros dos símbolos del fragmento: los postigos de hierro y las mariposas amarillas. Ambos elementos reaparecen en la quema del ramo de novia, la escena final de la primera parte. Por un lado, tenemos el “fil de fer” y sobre todo “les fils d’archal” –los cuales no dejan de ser una transmutación del primero, y remiten, al igual que los postigos, a Charles– retorciéndose en el fuego, metáfora por antonomasia de la pasión. Por otro, las mariposas producto de la ceniza y, en consecuencia, ya no amarillas sino negras, salen por “la cheminée” (597) –vocablo situado al final del párrafo y que admite una lectura en clave sexual³⁰. La comparación del ramo con paja seca potencia aún más el vínculo entre los dos episodios, al remitir al “grenier” vacío y al campo de trigo.

La alusión al profesor de música nos retrotrae a la boda (capítulo 4 de la 1ª parte), en cuya comitiva hay otro violinista que va *por delante* de los novios, con el instrumento engalanado con cintas. Se describe cómo se detiene cuando piensa que no le oyen los miembros más rezagados, y toca entonces más fuerte; aparte del vínculo intertextual que podría establecerse con *El flautista de Hamelín*, publicado por los hermanos Grimm poco antes, este breve episodio se inserta en un juego de sonidos y canciones que se escuchan o se creen escuchar a lo largo de toda la obra. Así, en la velada en la Vaubyessard, tras la ensoñación del fragmento en que el violín está en su estuche, vuelve a aparecer la música³¹. Las clases son el pretexto de Emma para sostener su romance con Léon, y es justo en las idas y venidas de Rouen cuando aparece el ciego que la atormenta, que desencadena la alucinación final con que muere Emma (684). Si a lo largo de la novela –el fragmento tan solo constituye un ejemplo más– el

²⁹ También Duchet (1983: 39) señala este paralelismo, aunque por otras razones: en una relación triple con otro objeto (la fusta) construida alrededor del personaje de Lheureux.

³⁰ Lectura que, por supuesto, debería incorporar las mariposas blancas de la escena del coche de punto con Léon (capítulo 1 de la 3ª parte), que son también producto de la destrucción de un objeto (la carta de rechazo de Emma) y, en este caso sí, con una evidente carga sexual.

³¹ Algunas otras apariciones significativas de este tema las encontramos en el ya comentado capítulo 15 de la 2ª parte, dedicado a la ópera en que Emma coincide con Léon, y en el capítulo 3 de la 3ª, en el que canta para celebrar lo idílico de su relación con él.

texto ha venido insistiendo en la vinculación entre musicalidad y sensibilidad mezclada con pasión amorosa, este delirio final de la vida de Emma termina abruptamente con ello; esta discontinuidad nos da otro soporte que nos permite apreciar en lo anterior un discurso de los personajes que queda irrealizado y contradicho. Además, este último canto grotesco del ciego no es indefinido ni azaroso: se nos transcribe la letra, y podemos identificar en ella algunos de los símbolos del fragmento. Evidentemente, el “rêver” como tema, pero también “les épis” –que pertenecen al mismo campo léxico y semántico que “blé” y “grenier”– y “le sillon”, el surco, que tiene el mismo significado –literal y figurado– que el “saut-de-loup”. Con Emma ya muerta, en el capítulo 9, se oyen unos ladridos lejanos tras los que se puede entrever la galguita.

3. El papel del lector

Así como, en los albores de la novela moderna, el *Lazarillo* fuerza una nueva modalidad de lectura, un nuevo modo de afrontar el hecho literario, por la duda que provoca acerca de su verdad (Rico, 1988: 166), *Madame Bovary*, en el inicio del camino de desintegración del género que seguirán Joyce o Beckett, supone también una actualización de las formas en que el lector es capaz de interrogar la obra, pero por la duda que impone en el interior del nivel diegético, es decir, con respecto a la verdad que otorga a sus propios planteamientos dentro del pacto de la ficción. Aun siendo conscientes de los juegos predispuestos por la obra –teniendo presente la intención de la novela picaresca de ser considerada como un relato real y la de la novela decimonónica de cuestionarse constantemente, de invalidarse a sí misma–, no es posible no participar en ellos. Esta (hipotética) falta de valor en *Madame Bovary* tanto del relato en sí –por el poco peso de un tema de provincias– como de su discurso –por la ambigüedad que se proyecta sobre lo relatado– la hemos enjuiciado bajo el signo de la ironía. Quizás hayamos incurrido en la inflación conceptual de que se ha acusado repetidamente a Cleanth Brooks por el hecho de ampararse en el término para pretender dar cierto rigor a postulados que, no obstante, son “bastante frágiles” (Ballart, 1994: 154), a saber, una crítica centrada en el estudio de los campos de tensiones, de las ironías virtuales o potenciales. Pero si hemos podido cometer este error es porque, como decimos, no hay cabida para una lectura que no asuma estas reglas de juego, fijadas con el empleo inicial de una ironía mordaz por parte del narrador homodiegético y mantenidas por un estilo que impone “a kind of narrative *vraisemblance*” (Culler, 1985: 190) históricamente inédita.

En efecto, el texto de Flaubert incorpora los “fallos”. Todo aquello que podría suscitar en el lector un juicio negativo hacia –simplificando– un pathos desmesurado queda integrado como parte de un mecanismo esencial de la novela: se inscribe dentro de un tejido discursivo complejo que deja entrever un alto grado de autoconsciencia literaria y que readmite al lector en vez de expulsarlo. Hemos empezado el análisis distinguiendo dos grandes vías por las que el texto podía sabotearse a sí mismo: por

una parte, la acumulación meticulosa de significados dobles, y, por otra, la “suspensión” en la gratuidad de un detalle insospechado; hemos procurado no insistir conceptualmente en esta doble dicotomía porque no pretendemos reconstruir el autor implícito de Booth (1991: 74), que determina absolutamente “what we read”. Tomada como un modelo general de construcción textual, resulta esclarecedora, pero si se entiende como un marco que habría que restaurar biunívocamente, se ha caído en la trampa de Flaubert: se está buscando delimitar qué debe y qué no debe ser leído “seriamente”, dónde está la voz autoral que, con sus guiños e implícitos, ordenaría el entramado polifónico de la novela. Porque, ¿Cómo asegurar que “les ravenelles” se insertan en el plan calculado que hemos esbozado? O, inversamente, ¿Qué pruebas tenemos de la arbitrariedad y de la falta de simbolismo de la “lucarne”? ¿Y de que el “pavillon” representa una “distracción”? Hemos propuesto una lectura de este último apoyándonos en Riffaterre, lectura que podría sostenerse perfectamente sin el presente “qui fait”, que sin embargo es el elemento que la promueve; y ya hemos mencionado como el verbo subsiguiente (“il y a”) no llama la atención sobre una suspensión del relato sino, al contrario, sobre una mayor tensión narrativa reveladora de un discurso oculto. Además, una vez dentro del esfuerzo hermenéutico dogmático para acotar lo irónico, puede que se haya operado una ironía mayor; como insinúa Warning (1982: 263), el triángulo emisor-objeto-receptor puede invertirse en todo momento: “Under the surface of ironic negation there can be concealed an actually dialogic relationship of the ironist and his object, or indeed a real establishment of solidarity with that object resulting in the reader being manipulated into the position of victim”. Incluso admitir esta posibilidad no nos salva del todo. Dado que –convengamos o no en su extensión precisa– la atmósfera de la obra es irónica, conjeturar esta inversión nos conduce a los mismos efectos de “freedom and alienation” (Culler, 1985: 193) que una visión que lleve la búsqueda de la ironía hasta las últimas consecuencias.

El arte de la ironía es “the art of saying something without really saying it” (Muecke, 1969: 11). Es sin duda un fenómeno fecundo para la crítica, que puede dedicarse entonces a hacer hablar los objetos literarios, a descifrarlos. Y puede hacerlo hasta tal punto que el abuso terminológico de Brooks no parece en definitiva tan excesivo, e incluso es legítimo plantearse si la ironía “ce n’est pas *la littérature même*” (Hamon, 1996: 41, la cursiva es del original). Toda interpretación crea un discurso correlativo a la obra en sí, que puede ocupar la rama entre objeto y lector en el triángulo de Warning, y calificar así de irónica la obra; la cuestión no estriba en saber en qué medida la interpretación está prevista por el autor sino en qué medida es plausible. Es decir, en qué medida se abre realmente al texto y, *a partir de* –y no *con la excusa de*– él mismo, le encuentra un reverso (en los conocidos términos de Wellek, la interpretación debe aspirar a ser intrínseca y no extrínseca). La *Rezeptionsästhetik* tiene como uno de sus preceptos básicos advertir de este desdoblamiento consustancial a toda interpretación:

Los textos de ficción están contruidos de manera que no confirman por completo nunca ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo, [...] observamos sobre todo este hecho cuando pretendemos sustituir su indeterminación por significado (Iser, 1989a: 148).

Ciertamente, no deja de ser una reformulación de la *fallacy of communication* que ya denunciaron los *New critics*, pero con un matiz capital: se concede esta vez que los textos literarios incitan a confirmar las interpretaciones que sobre ellos se realizan. Ello se debe a que el objeto de estudio principal de esta escuela no es tanto la lírica – por la que tanto se preocupaba, en cambio, la corriente estadounidense– como la narrativa de los siglos XIX y XX. Cuando todas las interpretaciones apuntan, de un modo u otro, a la posibilidad de entender la obra irónicamente –en el sentido más lato que acabamos de comentar– y a su autorreferencialidad, es fácil ver el peligro común de que parezcan siempre confirmarse (si bien la poesía puede leerse en la misma clave, la novela, con su extensión y proliferación de puntos de indeterminación, es más proclive a esta constante).

Manifestábamos al inicio pretensiones de exhaustividad sobre un fragmento relativamente corto. En la maraña teórica que apenas hemos mencionado se ve rápidamente no sólo la dificultad de encontrar bases conceptuales para la validez de cualquier interpretación, sino también la ingenuidad que supone presentar alguna como completa o siquiera postular esta posibilidad si no es como una entelequia (lo corroboran el archilector de Riffaterre o el lector modelo de Eco). Por lo que es bueno apelar, como hace Compagnon (1998: 156), al sentido común: “beaucoup de questions se posent, mais elles reconduisent toutes au problème crucial du jeu de la liberté et de la contrainte”. Es curioso que un mecanismo como la ironía, que transforma al lector en “co-producteur de l’œuvre” (Hamon, 1996: 151), plantee problemas en el sistema de una escuela centrada en la recepción (Iser, 1989: 160); una de las críticas más reiteradas a estos teóricos es su tendencia a identificar autor y lector implícito para, a pesar de aparentar una mayor apertura, cerrar el abanico de lecturas “correctas”. La salida al problema que Compagnon toma de Fish –la noción de “comunidades interpretativas”– resulta en principio satisfactoria, aunque en ella subyazca una concepción extendida a todas las corrientes: la literatura como problema a resolver, como enigma del que hay que encontrar la respuesta. La lectura que hemos hecho de *Madame Bovary*, ¿modifica una supuesta verdad de una “comunidad interpretativa”? ¿Y cómo admitir epistemológicamente que exista “una sucesión interminable de certezas interpretativas, una secuencia reconfortante en la que un conjunto de hechos evidentes e indiscutibles da paso a otro” (Fish, 1992: 159)? Efectivamente, “la théorie fait parfois songer à la gnose” (Compagnon, 1998: 174), y el término medio que propone Compagnon parece el más apropiado: la lectura como experiencia contradic-

toria, donde autor, narrador, lector, narratario y demás categorías se diluyen hasta cierto punto (no es que no sean funcionales, explicativas), donde se difuminan –relativamente– las fronteras del sujeto. Esta posición coincide además con la poética de Flaubert (Auerbach, 1950: 458-62). Hemos analizado la ironía a través de las rupturas del texto, las caídas de registro, las equivalencias entre paradigmas dispares, los desplazamientos entre distintas perspectivas... Sin embargo, el novelista se proponía “peindre couleur sur couleur et sans tons tranchés” (carta a Louise Colet de 15 de enero de 1853), “simplemente” exponer, haciendo desaparecer su voz, distintos discursos en sus personajes. Lo lee sagazmente Girard (2010: 175) cuando afirma que las oposiciones que se configuran entre estos discursos son “fausses antithèses”, polos que “s’affrontent symétriquement et retombent au néant”. La conversación entre Rodolphe y Emma se disuelve en el bullicio de los comicios, el lenguaje positivista de Homais se confunde con el religioso de Bournisien, porque son, antes que nada –insistiremos por última vez–, eso mismo, lenguaje. Los discursos de los otros se han transubstanciado en el lenguaje de Flaubert y por todas partes resuena su risa. Con unos años de distancia, en *Bouvard et Pécuchet*, este lenguaje particular de *Madame Bovary* se convertirá en un referente más, en un discurso ajeno que tampoco ha escapado a la vorace ironie del siglo³². Y es que es un lenguaje que, visto fríamente, se convierte en un perfecto blanco de la ironía, pues encierra ineludiblemente una tensión: entroniza, en principio conscientemente, la arbitrariedad; pero, en el mismo movimiento, tiende una trampa por la que en realidad solo podemos conjeturar esta consciencia de la arbitrariedad y nos resulta imposible distinguir lo gratuito de lo calculadamente connotado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMOSSY, Ruth & ROSEN, Elisheva (1982): *Les discours du cliché*. París, Sedes.
- AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México D. F., Fondo de cultura económica.
- BALLART, Pere (1994): *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio.
- BARTHES, Roland (1968): «L'effet de réel». *Communications*, 11, 84-89.
- BOOTH, Wayne C. (1991): *The Rhetoric of Fiction*. Londres, Penguin.
- BUCHET, Nathalie (1998): «Flaubert, *Madame Bovary*. Argent, adultère et arsenic» in *Fictions du scandale. Corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*. West Lafayette, Purdue University Press, 157-184.
- CAMPION, Pierre (1992): «Le piège de l'ironie dans le système narratif de *Madame Bovary*».

³² Para el autopastiche que realiza Flaubert, ver Hamon (1996: 33 y 61).

Revue d'Histoire littéraire de la France, 92-5, 863-874.

- CIRLOT, Juan E. (1992): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor.
- COMPAGNON, Antoine (1998): *Le démon de la théorie*. París, Éditions du Seuil.
- CULLER, Jonathan (1985): *The Uses of Uncertainty*. Ithaca, Cornell University Press.
- DUCHET, Claude (1983): «Roman et objets: l'exemple de *Madame Bovary*», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 11-43.
- FISH, Stanley (1992): *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Barcelona, Destino.
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance*, tomos I-V. París, Bibliothèque de la Pléiade.
- FOUCAULT, Michel (1983): «La bibliothèque fantastique», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. París, Éditions du Seuil, 103-122.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*. París, Éditions du Seuil.
- GIRARD, René (2010): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. París, Pluriel.
- GONZALEZ, Francisco (1997): «El incipit como figuración del origen: el ejemplo de *Madame Bovary*». *Archivum*, 46-47, 211-223.
- GRUPO μ (1981): *Retórica general*. Barcelona, Paidós.
- HAMON, Philippe (1996): *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. París, Hachette.
- ISER, Wolfgang (1989): «El proceso de lectura», in R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 149-164.
- ISER, Wolfgang (1989a): «La estructura apelativa de los textos» in R. Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid, Visor, 133-148.
- KUNDERA, Milan (2009): *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona, Tusquets.
- LAUSBERG, Heinrich (1984): *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura. Volumen II*. Madrid, Gredos.
- MAINGUENEAU, Dominique (1999): *L'énonciation en linguistique française*. París, Hachette.
- MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín (1994): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- MORIER, Henri (1989): *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. París, Presses universitaires de France.
- MUECKE, Douglas C. (1969): *The Compass of Irony*. Londres, Methuen.
- NABOKOV, Vladimir (2009): *Curso de literatura europea*. Barcelona, Zeta.
- PERELMAN, Chaïm & OLBRECHTS-TYTECA, Lucie (1976): *Traité de l'argumentation*. Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.
- POULET, Georges (1972): *Études sur le temps humain 1*. París, Plon.
- PREMINGER, Alex & BROGAN, T. V. F. (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopedia of*

Poetry and Poetics. Princeton, Princeton University Press.

PROUST, Marcel (1971): «À propos du 'style' de Flaubert», in *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 586-600.

RICO, Francisco (1988): *Problemas del Lazarillo*. Madrid, Cátedra.

RIFFATERRE, Michael (1976): *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral.

ROBERT, Marthe (1982): *En haine du roman*. Paris, Livre de poche.

SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre (1981): «Irony and the Use-Mention Distinction», in Peter Cole (ed.), *Radical Pragmatics*. Cambridge, Academic Press, 295-318.

STAROBINSKI, Jean (1983): «L'échelle des températures», in Gérard Genette y Tzvetan Todorov (eds.), *Travail de Flaubert*. Paris, Éditions du Seuil, 45-78.

TOURNIER, Michel (1981): *Le vol du vampire*. Paris, Gallimard.

WARNING, Rainer (1982): «Irony and the 'Order of Discourse' in Flaubert». *New Literary History*, 13-2, 253-286.

APÉNDICE (*Madame Bovary*, 1^a parte, capítulo 7, 589).

Un garde-chasse, guéri par Monsieur d'une fluxion de poitrine, avait donné à Madame une petite levrette d'Italie ; elle la prenait pour se promener, car elle sortait quelquefois, afin d'être seule un instant et de n'avoir plus sous les yeux l'éternel jardin avec la route poudreuse.

Elle allait jusqu'à la hêtraie de Banneville, près du pavillon abandonné qui fait l'angle du mur, du côté des champs. Il y a dans le saut-de-loup, parmi les herbes, de longs roseaux à feuilles coupantes.

Elle commençait par regarder tout alentour, pour voir si rien n'avait changé depuis la dernière fois qu'elle était venue. Elle retrouvait aux mêmes places les digitales et les ravenelles, les bouquets d'orties entourant les gros cailloux, et les plaques de lichen le long des trois fenêtres, dont les volets toujours clos s'égrenaient de pourriture, sur leurs barres de fer rouillées. Sa pensée, sans but d'abord, vagabondait au hasard, comme sa levrette, qui faisait des cercles dans la campagne, jappait après les papillons jaunes, donnait la chasse aux musaraignes, ou mordillait les coquelicots sur le bord d'une pièce de blé. Puis ses idées peu à peu se fixaient, et, assise sur le gazon, qu'elle fouillait à petits coups avec le bout de son ombrelle, Emma se répétait :
—Pourquoi, mon Dieu ! me suis-je mariée ?

Elle se demandait s'il n'y aurait pas eu moyen, par d'autres combinaisons du hasard, de rencontrer un autre homme ; et elle cherchait à imaginer quels eussent été ces événements non survenus, cette vie différente, ce mari qu'elle ne connaissait pas. Tous, en effet, ne ressemblaient pas à celui-là. Il aurait pu être beau, spirituel, distingué, attirant, tels qu'ils étaient sans doute, ceux qu'avaient épousés ses anciennes ca-

marades du couvent. Que faisaient-elles maintenant ? À la ville, avec le bruit des rues, le bourdonnement des théâtres et les clartés du bal, elles avaient des existences où le cœur se dilate, où les sens s'épanouissent. Mais elle, sa vie était froide comme un grenier dont la lucarne est au nord, et l'ennui, araignée silencieuse, filait sa toile dans l'ombre à tous les coins de son cœur. Elle se rappelait les jours de distribution de prix, où elle montait sur l'estrade pour aller chercher ses petites couronnes. Avec ses cheveux en tresse, sa robe blanche et ses souliers de prunelle découverts, elle avait une façon gentille, et les messieurs, quand elle regagnait sa place, se penchaient pour lui faire des compliments ; la cour était pleine de calèches, on lui disait adieu par les portières, le maître de musique passait en saluant, avec sa boîte à violon. Comme c'était loin, tout cela ! comme c'était loin !