

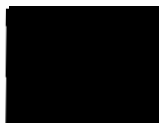


Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que soc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18 del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 17/06/2021

Signatura:



Grau d'Estudis Literaris

Treball de Fi de Grau

Curs 2020-2021

TÍTOL:

***L'Educació Sentimental* o l'escriptura de la negació. La paròdia del Bildungsroman en l'obra de Flaubert en relació intertextual amb *El lliri de la vall* de Balzac.**

NOM DE L'ESTUDIANT: Esquirol Gelabert, Mariona

NOM DEL TUTOR: Padró Nieto, Bernat

Barcelona, 17/06/202

ÍNDEX

1. Introducció.....	p.1
2. Projecte literari de <i>l'Educació Sentimental</i>.....	p.3
2.1 <i>Flaubert lector de Balzac</i>	p.8
3. Teoria de la paròdia i intenció paròdica de Flaubert.....	p.10
3.1 <i>Estilització paròdica o apropiació del discurs de Balzac; paral·lelismes narratius</i>	p.13
3.1.1 Paròdia de l'ideal social de Balzac.....	p.16
3.1.2 Deslauriers.....	p.19
3.1.3 Paròdia de l'ideal revolucionari.....	p.21
4. Introducció al concepte de Bildungsroman.....	p.23
4.1 <i>El Bildungsroman en Le Lys dans la vallée; Félix</i>	p.26
4.2 <i>Confluència entre Bildungsroman i reescriptura paròdica; L'educació Sentimental</i>	p.28
4.2.1 Sublim o la no-experiència.....	p.32
5. Conclusions.....	p.33
Bibliografia.....	p.37
Annexos.....	p.39

1. INTRODUCCIÓ

Malgrat que la qualificació de literatura realista és pertinent per a determinar el conjunt d'obres que prenen com a finalitat la precisió descriptiva en la representació de la realitat (no només en termes materials sinó conceptuals), resulta massa reduccionista en el moment en què comprèn dos autors antagònics, tot i que convençuts de pertànyer al gènere realista.

La tasca registradora de la societat francesa de Balzac desdibuixa les línies divisòries entre la funció artística i la d'historiador. Tal i com Balzac ho explicita, el seu objectiu és oferir un retrat social col·lectiu particularitzat en diverses narracions i personatges, de manera que la quotidianitat pugui esdevenir paradigmàtica en termes nacionals. La seva funció d'historiador bascula entre la vida pública i la vida individual i privada, fa magníficent la quotidianitat, realça la transcència del detall i el posa a la mateixa altura que els fets històrics: «la bataille inconnue qui se libre dans une vallée de l'Indre entre Mme de Mortsau et la passion est peut-être aussi grande que la plus illustre des batailles connues» (*Le Lys dans la vallée*, 1835, p.17). En canvi, el propòsit narratiu de *L'Educació Sentimental* de Flaubert dialoga críticament amb l'obra de Balzac des del moment en què s'estructura en oposició temàtica i formal al model balzacià. El que Flaubert diu pretendre aconseguir és l'escriptura realista de la desil·lusió, perfilar el retrat de la generació dels fills desenganyats del romanticisme, la seva generació en definitiva, la situada a finals del segle dinou. Aquest procés de reescriptura, en tant que tendeix a la revelació de l'esterilitat dels idealismes precedents (històrics, individuals; sentimentals per romàntics en ambdós casos), s'ha d'articular mitjançant el discurs paròdic, és a dir, l'obra de Flaubert ha de reproduir el discurs de Balzac desencaixant-lo del seu context original (històricament, socialment i literàriament) per forçar-ne el contingut fins que aquest mateix acabi evidenciant-se com a inoperatiu en la realitat. Per aquest motiu la relació d'intertextualitat entre ambdues obres no esborrarà els paral·lelismes temàtics perquè només pot ser rebuda com a paròdica per part del lector si aquest pot reconèixer-hi l'estructura literària anterior desencaixada en el seu trasllat brusc a la contemporaneïtat històrica. Si bé és cert que la història nacional té un pes important en l'obra de Balzac, en Flaubert aquesta no harmonitza amb la narració i l'evolució dels personatges, sinó que apareix com el contrapunt desil·lusionant que desintegra els anhels fantasiosos del protagonista. La diana de l'escriptura mordaç de Flaubert, més enllà de la crítica dels ideals històrics i socials presents en l'obra de Balzac, es focalitzarà en la desintegració paròdica del concepte de Bildungsroman no només com a gènere literari, sinó com a objectiu vital de l'individu. Si l'optimisme balzacià veu en la disposició de les vicissituds de l'existència un recorregut ascendent vers la plenitud individual de l'home, l'adquisició final d'una identitat consumada i una posició social fixa, Flaubert procurarà presentar el seu protagonista com el paradigma de la impossibilitat de la formació de l'individu, com la negació de l'experiència, com el no-Bildungsroman. El centre traumàtic és la desintegració de l'experiència significant en la modernitat (la industrialització, la jerarquia social, etc.) en tant que aquesta ha perdut el seu caràcter positiu provinent del concepte d'aventura de les novel·les de cavalleria. En la vida del protagonista de Flaubert, la formació de la identitat esdevé un procés

fantasiós perquè la veritat latent és que l'estandardització i el tedi existencial en la massificada societat moderna embruteix fins a dissipar del tot la noció edificadora d'experiència enmig d'un temps mercantilitzat al ritme de la indústria i les exigències socials. Frédéric acabarà construint-se una identitat literària i amb grans esforços intentarà viure i aplicar a la realitat la seva perspectiva romàntica revestint d'un sentit artificial allò que és, essencialment, vulgar o uniforme. Com pot culminar, una obra així?

«La fin de Candide est ainsi pour moi la preuve criant d'un génie de premier ordre. La griffe du lion est marquée dans cette conclusion tranquille, bête comme la vie. Cela eût exigé un indépendance de personnalité que Lamartine n'a pas, ce coup d'oeil médical de la vie, cette vue du Vrai, enfin, qui est le seul moyen d'arriver à de grands effets d'émotion.» (lettre à Louise Colet 24 avril 1852)

La noció de final no té importància perquè la nimietat del corpus temàtic restaria incomprendible si Flaubert optés per oferir al lector la il·lusió d'un final de la manera que ho fa Balzac. En aquest sentit, tal i com ho fa Voltaire, més que un final claudicant, el que desitja Flaubert és provocar en el lector l'aprensió incòmoda davant una sentència amb caràcter etern. Una conclusió tranquil·la, bèstia com la vida mateixa (parafrasejant a Flaubert), difícilment pot visualitzar-se com la caiguda elegant d'un teló, sinó com l'assenyalament estoic d'una realitat que transcendeix l'hermetisme de la totalitat de l'obra literària fins a involucrar el mateix lector i, de retruc, la humanitat sencera.

La veritat segons Flaubert, escrita partint d'una negació (negació de l'obra de Balzac, de l'experiència, de la confiança en l'evolució progressiva de la història, de l'aplicació de les beatituds poètiques a la vida terrenal...), no és lacrimògena perquè exigeix una independència de personalitat parcial (seria igualment *naïve* pretendre-la completa). Aquesta línia d'escriptura irònica, com l'adveniment d'un nou tipus de sublimitat continguda allunyada dels parlaments melodramàtics dels romàntics i del protagonista de Balzac (Félix), és el punt de confluència entre la imparcialitat narrativa i la intromissió a voltes inevitable de l'autor en tant que entitat històrica: Flaubert com a autor-individu és igualment perceptible en ambdues vessants. I, en última instància, la relació dialògica inherent a la paròdia només pot partir d'una consciència del propi posicionament en raó del seu component temporal (un autor posterior dialoga amb un d'anterior). Per tant, la negació del Bildungsroman (ergo de la formació del protagonista mitjançant una experiència que resultarà vàcua) no pot deslligar-se de la concretesa històrica dels seus personatges i del mateix autor. Vegem, però, en quins termes la negació de l'experiència pròpia del Bildungsroman mitjançant la narració paròdica no obre la porta a la possibilitat de la instal·lació definitiva de la paradoxa: la mort del sentit positiu davant l'adveniment d'un no-sentit que, en si mateix, no pot deixar de ser quelcom en el sentit més existencial de la paraula.

2. PROJECTE LITERARI DE *L'EDUCACIÓ SENTIMENTAL*

Flaubert presenta el projecte literari de l'obra posteriorment titulada *L'Educació Sentimental* al 1864. En una carta a Louise Colet, especifica que té la intenció d'escriure una novel·la que relati els costums moderns, com un reflex del bagatge moral dels homes de la seva generació. En aquest punt canvia la qualificació d'història moral per la d'història sentimental en tant que pretén que la seva obra es mogui dins el marc temàtic d'una passió inactiva, precisament perquè no creu que pugui existir cap despuntar passional en la realitat. I fa que el teló final que cau sobre els idealismes sentimentals de tots els homes sigui el de la desil·lusió. Sota el pretext de plasmar tan cruament com sigui possible la veritat de l'individu francès d'un moment històric concret, Flaubert subratlla la insignificança de l'acció o de la lògica de la trama dins d'un lapse de temps llarg que ha de ser capaç d'expressar la nimietat de tota una vida:

«Me voilà attelé depuis un mois à un roman de moeurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; "sentimentale" serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion ; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive. Le sujet, tel que je l'ai conçu, est, je crois, profondément vrai, mais, à cause de cela même, peu amusant probablement. Les faits, le trame manquent un peu ; et puis l'action est étendue dans un laps de temps trop considérable.» (lettre à Mme Leroyer de Chantepie, 6 octobre 1864)

No es tracta tant de descriure accions com de presentar la cosmovisió dels seus contemporanis. És una empresa de desdramatització antagònica i contestatària respecte al dramatisme balzacià i els grans principis en una multiplicitat grisa de discursos, sense que cap sigui capaç d'articular un sentit estructurador per a l'individu, ergo per a la societat. No hi ha transcendència enmig de la massa heterogènia i desmitificada de la societat moderna. *L'Educació Sentimental* es presenta com una temptativa d'epopeia moderna del xoc conceptual, de les lluites morals i de les grans esperances de la joventut condemnades, per ingènues, al no-res. L'imperatiu que guia les generacions ja no és la transcendència dels déus antics o dels grans ideals romàntics, sinó el canviant imaginari col·lectiu, del qual tots els personatges de Flaubert en són víctimes. Tot i així, segons Proust (1871-1922), el títol de l'obra de Flaubert és erroni, ja que el públic podria interpretar que fa referència a l'educació del sentiment. Al contrari, el sentit del títol que fa de lligam amb el contingut de l'obra és el de la crítica de l'educació exclusivament sentimental, la mateixa educació sentimental que acaba sent la condemna de Madame Bovary : «La première faute de française de *l'Éducation sentimentale*, c'est le titre. Il est même obscur, puisque vous l'interprétez: l'éducation du sentiment. Moi je comprends tout autrement: l'éducation purement sentimentale» (lettre de M. Proust à Léon Daudet 1913). De fet, l'argument de la seva obra tensionarà talment les convencions formals de la intriga i l'acció, que en certs punts dels anys d'escriptura Flaubert acabarà dubtant del propi sentit del relat, en la mesura que la fredor descriptiva però alhora filosòfica, sense incitar a la identificació sentimental del lector, entrarà en conflicte directe amb la perspectiva romàntica imperant de la literatura, segons la qual la bellesa estètica ha de respondre a un motiu superior i una novel·la que reposi en la realitat buida de sentit amb precisió històrica no és pròpiament artística «c'est une série d'analyses et de potins médiocres sans grandeur ni beauté.» (lettre à Goncourt Edmond et Jules de Croisset, 6 mai 1863). Tot i així, el propòsit inicial persisteix en la reafirmació del caràcter realista (en tant que l'atenció

del narrador es dirigeix a l'objectivitat visual d'allò físic i històric) però alhora incrèdul respecte a qualsevol pretensió de comprensió definitiva de la realitat. El que Flaubert pretén escriure segueix sent un gran quadre literari de la trajectòria vital insignificant de l'individu, i en aquest punt pot establir-se un paral·lelisme entre l'ambició descriptiva totalitzadora de la *Comédie Humaine* de Balzac i l'objectiu temàtic de *l'Educació Sentimental*, que Flaubert defineix a priori com la negació de l'evolució històrica i l'evidència del sense-sentit de totes les grans aspiracions i revoltes socials i individuals :

«il sera un immense roman, un grand tableau de la vie, relié par une action qui serait l'anéantissement des uns par les autres, d'une société qui, basée sur l'association des Treize, verrait l'avant-dernier de ses survivants, un homme politique envoyé à la guillotine par le dernier.» (Journal de Flaubert, 1862)

La diferència entre ambdós autors es troba en la negació del positivisme social, econòmic i històric de Balzac (encarnat sobretot pel personatge de Rastignac, que apareix en 28 obres de la *Comédie Humaine* i es converteix en el prototip d'èxit social i financer). Flaubert defensa que vol mostrar la banalitat de la història, el sense sentit de tots els grans discursos encoratjadors, des de l'idealisme sentimental del seu protagonista fins a les aspiracions revolucionàries dels personatges defensors de la revolució del 1848. Respecte al marc històric de la novel·la de Flaubert, aquest delimita l'escenari històric dels seus personatges mitjançant la presentació de la revolució del 1848, que a parer seu havia creat un abisme entre dues societats franceses, la revolucionària i la conservadora: «l'action se passe de 1840 à 1852. Bien que mon sujet soit purement d'analyse, je touche quelquefois aux événements de l'époque. Mes premiers plans sont inventés et mes fons réels.» (lettre à Armand Barbès, 8 octobre 1867). Talment com Flaubert acudirà múltiples vegades a l'hospital Sainte-Eugénie per investigar i descriure les malalties dels nens que tenien la malaltia respiratòria del crup (el capítol de *l'Educació Sentimental* on es relata la malaltia del fill de Madame Arnoux), la documentació sobre els fets de la revolució del 1848 també serà exhaustiva a la manera balzacianna, tot i que Flaubert contraposa un propòsit molt diferent al quadre històric de Balzac, el qual pretén documentar per complet la societat francesa del període que comprèn des de la caiguda de l'imperi napoleònic fins a la monarquia de Juliol (1815-1830). Sota la ficció del primer pla, Flaubert s'aferra a la veracitat documental dels fets històrics per intensificar l'efecte realista d'una trama que pretén ser paradigmàtica de la generació orfana de les aspiracions romàntiques. Però el seu retrat històric difereix del de Balzac en la mesura que no té cap pretensió il·lustrativa o monumental, sinó un contrapunt històric que entri en consonància, alhora que reforci, la tensió catastrofista, desil·lusionant del protagonista com l'encarnació de tota una societat més enllà del seu caràcter de personatge literari. La dificultat es presenta el moment en què la descripció històrica que Flaubert pretén realitzar no és totalitzadora (com ho seria el narrador omnipresent de Balzac), sinó perspectivista. La revolució apareix sota la mirada alienada, *naïve* i ignorant de Frédéric. Altrament l'impacte històric i social de la revolució parisenca del 1848 hagués absorbit el protagonisme de la trama, quan el que Flaubert cercava era fer confluïr la nimietat vital del protagonista amb la nimietat dels esdeveniments històrics:

«Je veux représenter un état psychologique –vrai selon moi- et non encore décrit. Mais le milieu où mes personnages s'agitent est tellement copieux et grouillant qu'ils manquent, à chaque ligne, d'y disparaître. Je suis

donc obligé de reculer à un plan secondaire les choses qui sont précisément les plus intéressantes.» (lettre à Alfred Maury, 20 août 1866)

Allò que fa paradigmàtica la revolució del 1848 per a introduir-la en *L'Educació Sentimental* és la possibilitat d'erigir-se com un relat paral·lel i similar (pel seu caràcter decebedor) a les pretensions de Frederic, per tal de demostrar fins a quin punt l'idealisme romàntic s'esmuny en totes les facetes socials fins a convertir-les en agents ingenus de l'idealisme, allò que Flaubert anomena “l'esperit de la bestiesa”:

«c'est un panique universelle. Pour trouver un tel degré de stupidité, il faut remonter jusqu'en 1848! Je lis presentment beaucoup de choses sur cette époque: l'impression de bêtise que j'en retire s'ajoute à celle que me procure l'état contemporani des esprits, de sorte que j'ai sur les épaules des montagnes de cretinisme.» (lettre à Caroline, 8 avril 1867)

Flaubert no atenua la seva visió desencisada dels fets revolucionaris, com a simptomàtics de la ineffectivitat de totes les revoltes passades i futures (la circularitat de la història) i, en conseqüència, la posada en escena d'un escepticisme absolut respecte a qualsevol bàndol. La seva defensa davant de les possibles crítiques d'ambdós bàndols revolucionaris es sustenta en el principi d'una escriptura focalitzada en l'objectivitat perspectivista del protagonista, en la veracitat de l'individualisme innegable de la mirada de Frédéric. El seu retrat històric no parla a la glorificació, sinó a la cruesa de la indiferència divina (en el cas de Flaubert parlariem d'un no-Déu ja que sempre va reiterar el seu ateisme) que contempla sense immutar-se esbatusses estèrils. Així, Flaubert equipara la seva posició de narrador a la distància impassible: «Les patriotes ne me pardonneront pas ce livre, ni les réactionnaires non plus! Tant pis; j'écris les choses comme je les sens, c'est-à-dire comme je crois qu'elles existent » (lettre à George Sand, 5 juillet 1868). Per a Flaubert, l'escriptura realista es basa en l'eliminació de qualsevol marca d'empatia o menyspreu per part del narrador en la narració: l'escriptor no ha de donar mai explícitament la seva opinió (a diferència de la vessant moralista de l'obra de Balzac) i si l'ha d'introduir, ha de ser parcialment de manera que no es perverteixi el caràcter simbòlic neutre del relat. En Flaubert, la ironia és un mecanisme que opera mitjançant la distància, la intrusió valorativa és mínima i el narrador procura que les tonalitats patètiques o negatives del seu escenari i dels personatges sorgeixin com una atmosfera fruit de la descripció detallada de la realitat objectiva.:

«Je me suis mal expliqué, si je vous ai dit que mon livre “accusera les patriotes de tout le mal” ; je ne me reconnais pas le droit d'accuser personne. Je ne crois même pas que le romancier doive exprimer son opinions sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mains je n'aime pas à ce qu'il la dise. (Cela fait partie de ma poétique, à moi) Je me borne donc à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à exprimer ce qui me semble vrai. (...) Je ne veux avoir ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère. » (lettre à George Sand, 5 Juillet 1868)

Tanmateix, el fons històric de *L'Educació Sentimental* no dissiparà la centralitat del tema, el fracàs vital de Frédéric a causa dels seus idealismes sentimentals xops de romanticisme. En presentar la joventut i maduresa del protagonista per fer-la desencadenar en l'absurd més opac (i comú), Flaubert escriu la negació del Bildungsroman, el trasllada de la literatura a la realitat per evidenciar-ne l'engany, no sense justificar-se per mitjà de confessions autobiogràfiques: «J'ai eu aussi mon époque sentimentale (...) Mais avant, autrefois, j'ai cru à

la réalité de la poésie dans la vie, à la beauté plastique des passions, etc. » (lettre à Louise Colet, 6 juillet 1853).

La crítica positivista podria fàcilment prendre *L'Educació Sentimental* com una obra simbòlicament autobiogràfica, en tant que Flaubert s'inclou en la societat que Frédéric representa i les seves il·lusions ingènues de joventut són la base de la seva escriptura mordaç de maduresa mentre assenyala la seva obra com el recipient on es desintegren lènguidament tots i cadascun dels idealismes romàntics (sentimentals, de triomf, etc.) d'ell i de la seva generació: «Les attachements de la jeunesse (...) ne me semblent plus beaux. Que tout cela soit mort et que rien d'en ressuscite! À quoi bon? Un homme n'est pas plus qu'une puce. Nos joies, comme nos douleurs doivent s'absorber dans notre oeuvre.» (lettre à Louise Colet, 26 août 1853). El concepte d'educació sentimental segons Flaubert és un procés de desil·lusió, la qual és l'única cosa que pot i ha de restar després de la clarividència de la maduresa. Una educació sentimental fa referència a la glorificació de l'individu elevat a la categoria d'ésser absolut, el qual mesura el seu propi valor en funció de la suposada grandesa dels sentiments, que, per a Flaubert, no són res més que unes expectatives massa altes, ja siguin passionals, socials... És la voluntat de transposició de la literatura a la quotidianitat, l'efecte Quixot (Annexos: 1), que només pot acabar en desastre. L'element tràgic del relat de Flaubert no és el xoc entre ideals i realitat, sinó la persistència cega en la voluntat de viure en la ficció idealista, en la primacia de la passió i el sentiment, en el romanticisme de *Werther* (Goethe, 1774). Per l'estreta, si no parcialment contemporània, proximitat històrica entre Flaubert i el moviment romàntic, Flaubert es considera a si mateix com un romàntic desenganyat i els seus contemporanis com a crèduls nostàlgics. D'aquesta manera, el procés de desengany, que Flaubert considera necessari per aproximar-se sense condicionaments a la simplicitat brusca de la realitat, es converteix en la seva trajectòria vital.

La tirania de la meta final és la felicitat, la comunió perfecta entre ideal i matèria, la qual cosa, per a Flaubert, és la jerarquia condemnatòria i fatal de l'autoimposició de la recerca d'una felicitat que no existeix fora de la literatura: «Mon éducation sentimentale n'est pas achevée, mais j'y touche peut-être. – As-tu réfléchi quelquefois, cher et tendre vieux, combien cet horrible mot “bonheur” avait faire couler de larmes? Sans ce mot-là, on dormirait plus tranquille et on vivrait plus à l'aise.» (lettre à Alfred le Poittevin, 17 juin 1845). El propòsit de *L'Educació Sentimental* és el rebuig de la recerca fantasiosa de la felicitat. És el no-roman, trist i decebedor, confús com la seva temàtica mateixa i allò dramàtic de l'obra no és la història en si, sinó la seva força simbòlica-representativa però en termes degradants, paròdics, en la mesura que dialoga amb la tradició romàntica, i no la funció representativa sublimadora de Balzac. Tanmateix, el projecte literari de Flaubert, per la seva magnitud temàtica, en semblança a l'enorme projecte literari de Balzac, comporta tensions irresolubles entre teoria i pràctica:

«Il y a en moi, littérairement parlant, deux bonshommes distincts : un qui est épris de gueulades, de lirisme, de grands vols d'aigle, de toutes les sonotités de la phrase et des sommets de l'idée; un autre qui fouille et creuse levrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand, qui voudrait vous faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit; celui-là aime à rire et se plaît dans les animalités de l'homme. *L'éducation Sentimentale* a été, à mon insu, un effort de fusion entre ces deux tendances de mon esprit

(il eût été plus facile de faire de l'humain dans un livre et du lirisme dans un autre).» (lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852)

La dualitat que Flaubert atribueix al seu jo narratiu és la tensió entre romanticisme, lirisme i idealisme sentimental enfront del realisme cru, que vol dotar de materialitat el paisatge i abandona les delícies espirituals pel fet de ser etèries; que és prosaic en definitiva. L'escriptura de l'absurd de Flaubert, de la generalitat desagradable, de la minúcia més vulgar, entra en contradicció amb qualsevol mirada sublimadora. Així, *L'Educació Sentimental* es presenta com una temptativa de fusió entre ambdós corrents, com la versió moderna de la fusió entre bellesa i lletor que anhelava Victor Hugo, però desproveïda d'enaltiment de cap tipus. Flaubert no emprà la designació d'escriptura realista, sinó la "d'humana" en contraposició a l'escriptura lírica, ergo romàntica. Seria pertinent posar en dubte fins a quin punt el fet de designar com a "humana" la seva pròpia obra no respondria també a un idealisme que elevaria l'objectivitat o el concepte d'escriptura realista (malgrat que Flaubert subratlla en nombroses ocasions que l'art no és pas la realitat) a una categoria ontològica de l'art suposadament veritable tal i com prèviament ho havia fet el discurs romàntic amb les pulsions sentimentals, passionals, anímiques, etc. Sorpren, però, el fet que Flaubert designi la seva pròpia obra com un fracàs: «Porquoi ce livre n'a-t-il pas eu le succès que j'en attendais? (...) C'est trop vrai et esthétiquement parlant, il y manque : la fausseté de la perspective. À force d'avoir bien combiné le plan, le plan disparaît. (...) Mais l'art n'est pas la Nature!» (lettre à Mme Roger des Genettes, 8 octobre 1879). Flaubert es lamenta de l'acollida de la seva obra, i atribueix el poc èxit a la seva dolorosa veracitat «Le grand succès m'a quitté depuis Salammbô. Ce qui me reste sur le coeur, c'est l'échec de *l'Éducation sentimentale* ; qu'on n'ait pas compris ce livre-là, voilà ce qui m'étonne.» (lettre à Turgueniev 2 juillet 1874). El narrador de Flaubert és incòmode, no és omnipresent ni consola els dubtes del lector desniant cada detall, fent comprensible la realitat (al mode de Balzac), sinó que és confús i dispers en semblança a la visió del propi protagonista sense que tampoc es pugui identificar completament com la veu interior de Frédéric.

Finalment, la combinació de plans, és a dir, la juxtaposició de diferents trames (dels diferents personatges, però també de les vicissituds històriques del moment) fan desaparèixer la claredat d'una trajectòria narrativa fixa i fàcilment identificable com en les novel·les del gènere del Bildungsroman romàntiques on tot gira entorn al protagonista i la realitat és només un entorn borrós al voltant de la seva primacia. Flaubert culmina exclamant novament l'antagonisme entre realitat i natura. De manera que l'atmosfera angoixant, l'ambivalència de sentit o la confusió de perspectiva en *L'Educació Sentimental* responen a una visió singular d'allò que Flaubert comprenia com a escriptura realista, sense pretendre que la seva obra fos un mirall del món: o, en tot cas, havia de ser-ho sense convertir-se en un document escrit, sense deixar d'ésser una obra literària, ergo artística i pertanyent a les seves convencions específiques. En resum, *L'Educació Sentimental* que Flaubert desitjava escriure (tal com ho expressà en la seva correspondència) era la destrucció de tots els discursos romàntics precedents, la no-sublimació i conseqüent paròdia de les aspiracions col·lectives i individuals, l'escriptura negativa d'un Bildungsroman fallit, la història de la decepció, Frédéric com l'emblema del trauma de l'home modern, de l'heroi inactiu davant la caiguda

de tots els discursos sublimadors: «Il y aurait une histoire magnifique à faire, (...) ; ce serait trop beau. C'est l'histoire de l'homme moderne» (lettre à Louise Colet, 8 octobre 1846).

2.1 *Flaubert lector de Balzac*

Flaubert, llavors encara desconegut en el pla literari, coneix Balzac a Rouen al 1839, quan ell tenia 17 anys i Balzac 40. Durant la joventut de Flaubert la lectura de l'obra de Balzac va ser decisiva en el moment que reprendrà el seu model literari com a contrapunt crític. Posteriorment, Flaubert menciona per primera vegada a Balzac al 1850 en una carta, després de la mort de l'autor, confessant per què la defunció d'aquest l'ha fet reflexionar sobre els límits de la novel·la moderna. Segons Flaubert la idea de novel·la balzaciana pot ésser superada, perquè, malgrat la seva admiració per la *Comédie Humaine* (1830) de Balzac, aquesta no és el model de la novel·la moderna: «le roman ne fait que de naître, il attend son Homère. Quel homme eût été Balzac s'il eût su écrire!» (lettre à Louise Colet 16 décembre 1852). És per aquest motiu que *L'Educació Sentimental* (1869) volia ser una espècie de diccionari dels discursos i idees rebuts de la seva generació, una obra que fos l'apologia definitiva i irònica de la bestiesa humana mitjançant la narració d'una història que fes palesa la indeterminació i fluctuació de la idea d'un sentit absolut i unitari; una obra on es fes pal·les el fracàs de l'heroi en cada prova.

Si es relaciona la destrucció de la noció de sentit absolut que Flaubert ambiciona amb l'ideal romàntic que elevà el pes del sentiment a la categoria ontològica de la humanitat, és evident que s'estableix un diàleg paròdic entre l'obra de Flaubert i *El Lliri de la Vall* de Balzac (1836), obra escrita en plena efervescència romàntica i pertanyent a un dels tretze corpus de la *Comédie Humaine* titulat *Scènes de la vie de campagne*. És impossible no percebre l'ombra de la paròdia literària en la fredor sarcàstica del narrador de *L'Educació Sentimental*, el qual, en les seves múltiples referències a l'obra de Balzac, caracteritza el protagonista d'*El Lliri de la Vall* com el precursor *naïve* i infantil d'un transcendentalisme sentimental caduc en el realisme modern. No és innocent el fet que el projecte literari de *L'Educació Sentimental* neixi al 1863, any en què Flaubert es proposa rellegir l'obra de Balzac durant una estada a Vichy. Flaubert és conscient de la proximitat temàtica amb l'obra de Balzac i pretén desmarcar-se'n. En els esbossos inicials de l'estructura de l'obra i dels seus personatges en els seus quaderns escriu que cal «prendre garde au *Lys dans la Vallée*» (*Carnets de Travail*, 1988, p.290), sobretot en la caracterització dels seus dos personatges principals femenins Mme Arnoux i la prostituta Rosanette entre les quals circula a cegues el protagonista Frédéric. Flaubert no vol que ambdues dones siguin els pols oposats de la moralitat i de l'espiritualitat catòlica, tal com Balzac plasma les dues figures antagòniques femenines en *El Lliri de la Vall*, Mme de Mortsauf i la sensual i immoral Arabelle Dudley. Les dues figures femenines de Flaubert, així com la resta dels seus personatges, no han de representar res més enllà d'ells mateixos i la seva realitat: «Mais s'il y a parallélisme entre les deux femmes, l'honnête et l'impure l'intérêt sera porté sur le jeune homme. (Ce serait alors une espèce d'Éducation Sentimentale?)» (*ibid).

En el transcurs de la història literària ha resultat relativament fàcil per a la crítica establir una filiació en el realisme de les descripcions escrites per ambdós autors. Però les seves

diferències dins de la perspectiva realista presenten matisos significants: Segons Alan William Raitt (Le Balzac de Flaubert, 1991, *L'Année Balzacienne*, n.12) Flaubert pren fragments d'escenes de la realitat i les nua amb un propòsit simbòlic-representatiu però emmarcat en fets verídics; en canvi, Balzac parteix d'una situació real a partir de la qual inventa tota una història, talment com si es tractés d'un acte d'improvisació, mentre que Flaubert es regeix per un pla precís. En aquesta línia, al 1876, Flaubert, després de llegir la correspondència de Balzac, el desmitifica novament posant en evidència la falta de transparència en l'escriptura, materialitzada en la distància entre obra i autor que Flaubert considera fonamental. És per aquest motiu que Flaubert jutja que Balzac (en tant que declaradament catòlic, legitimista i monàrquic) s'inscrivía massa a si mateix i a la seva ideologia (segons Flaubert) provinciana en un model de novel·la que, suposadament, havia de ser una representació fidel de la realitat. Aquestes acusacions significaven que Flaubert acusava de provinciana aquella escriptura que s'inscrivía en dues tendències paral·leles, és a dir, en l'enaltiment dels ideals col·lectius d'èxit social i econòmic derivats de la revolució industrial (1760-1840), i en el manteniment dels tòpics tràgics de l'individu romàntic:

« Je viens de lire la Correspondance de Balzac. Il en résulte que : c'était un très brave homme. Et qu'on l'aurait aimé. Mais quelle préoccupation de l'Argent ! Et quel peu d'amour de l'Art ! Avez-vous remarqué qu'il n'en parle pas, une fois ? Il cherchait la gloire mais non le Beau. Et il était catholique, légitimiste, propriétaire, ambitionnait la Députation et l'Académie. Avant tout ignorant comme une cruche, provincial jusque dans la moelle des os ; le luxe l'épate. – Sa plus grande admiration littéraire est pour Walter Scott ! – En résumé c'est pour moi un immense bonhomme mais de second ordre. » (lettre à Edmond de Goncourt 31 décembre 1876).

També s'hi ajuntà el fet que, en aquella època, Flaubert estava fart de les comparacions de la crítica literària entre ell i Balzac des de la publicació de *Madame Bovary* (1856): «Quant au Balzac, j'en ai décidément les oreilles cornées (...) Sont-ils bêtes avec leur observation de moeurs! Je me fous bien de cel·la! *L'Éducation Sentimentale* sera à la fois un roman écrit par rapport et contre Balzac» (lettre à Jules Duplan 28 mai 1857). És especialment significativa l'anècdota que diu que, en assenyalar a Flaubert una semblança entre un passatge de *Madame Bovary* i un de *El Metge Rural* (Balzac, 1833), Flaubert digué: « à croire que j'ai copié, si ma page n'était infiniment mieux écrite. » (Lettre à Louise Colet 27 décembre 1852). Així, la novel·la de Flaubert es situa en contra del dramatisme narratiu que Balzac presentava com la condició essencial per a la comprensió de la realitat en els seus quadres de costums. El model de novel·la de Flaubert no conté una dinàmica d'accions fortes o escenes principals. Tal i com ho estipula fervorosament Rémy de Gourmont (*Le problème du style*, 1902, p. 25) referint-se a la manca de tema de *L'Educació Sentimental*, el tema en les obres d'art només és d'interès per als nens i per als il·letrats. L'objectiu de Flaubert és transcendir el tema mitjançant la forma; fer que l'escriptura, l'estil, sigui el reflex de la història i no un agent auxiliar de la trama. Flaubert rebutja l'omnipresència del narrador romàntic o la seva identificació dramàtica amb l'heroi protagonista i defensa la perspectiva impersonal com l'única garantia de comprensió desinteressada, i precisament menys condicionada i més veritable, de la realitat : «L'impersonnalité est le signe de la Force (...) Notre coeur ne doit être bon qu'à sentir celui des autres.-Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe.» (lettre à Louise Colet, 6 novembre 1853). Respecte a aquesta crítica de Balzac, Flaubert pren d'exemple la novel·la *La cabana de l'oncle Tom* (1852), escrita per l'escriptora Harriet

Beecher Stowe per il·lustrar quines són les característiques de la intromissió de l'autor en la narració i que ell s'absté d'aplicar a la seva obra:

«Les reflexions de l'auteur m'ont irrité tout le temps. Est-ce qu'on a besoin de faire des reflexions sur l'esclavage? Montrez-le, voilà tout (...) Balzac n'a pas échappé à ce défaut, il est légitimiste, catholique, aristocrate. –L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, present partout, et visible nulle part. (...) L'effet, pour le spectateur doit être une espèce d'ébahissement (...) et qu'on se sente écraser sans savoir pourquoi.» (lettre à Louise Colet 9 décembre 1852)

Flaubert no vol que el narrador opini ni reflexioni sobre allò que descriu, tal com fa Balzac. L'escriptura ha de ser, doncs, un mirall artístic però neutre i l'autor ha de prendre la posició d'un déu indiferent, present en l'escriptura (aquest és el punt on es distingeix allò que fa de l'escriptura, segons Flaubert, quelcom artístic en tant que individual), però invisible als ulls del lector. L'estètica de la recepció segons Flaubert reposa en l'efecte de sorpresa, d'atordiment, per tal de sobreposar el domini del pacte il·lusori entre lector i ficció com una tècnica de subjugació. En el moment que el lector identifica la presència de l'opinió o de reflexions de l'autor-narrador, es trenca la lògica de dominant i dominat i la lectura es converteix en un diàleg entre individualitats. Dins d'aquesta dicotomia entre model i superació paròdica es dibuixa la problemàtica de *L'Educació Sentimental* de Flaubert, la qual es regeix per una tensió mantinguda entre dos eixos teòrics que el travessen: primerament el del gènere del Bildungsroman, el qual Flaubert vol presentar segons una òptica degradant per tal de mostrar els fracassos resultants d'un procés d'educació sentimental d'un individu en concret i de la societat francesa en general; en segon lloc, la noció de reescriptura paròdica dels idealismes socials i romàntics de l'obra *El Liri de la Vall* de Balzac, amb la qual comparteix diverses connexions temàtiques.

3. TEORIA DE LA PARÒDIA I INTENCIÓ PARÒDICA DE FLAUBERT

És complex establir una partició entre dos moviments estructuradors de l'obra de Flaubert, la ruptura del mite del Bildungsroman entès com l'educació de l'heroi i l'escriptura paròdica. De fet, ambdues tendències es confonen fins a formar el tel amarg que transfigura la temàtica que les expectatives del lector esperaven trobar en termes melodramàtics, sublimadors. La reescriptura paròdica seria el marc teòric que englobaria la creació genuïna de Flaubert respecte a una trama que orbiti al voltant del fracàs de l'educació vital.

Tanmateix, la separació que efectuaré entre els dos eixos de *L'Educació Sentimental*, tot i ser inevitablement artificial, servirà al propòsit il·lustratiu de distingir entre aquelles parts de la novel·la de Flaubert on hi apareix un clar paral·lelisme paròdic amb l'obra de Balzac, i el concepte del fracàs del Bildungsroman que, malgrat que no deixa de ser una contraresposta irònica a l'idealisme romàntic i social balzacià, es podria considerar (parcialment) un aspecte genuí de l'escriptura de Flaubert que arriba a transcendir el propòsit inicial paròdic (no només de Balzac sinó de la societat sencera) fins a prendre la forma d'un nou tòpic literari: l'escriptura del no res, de l'absurd, com la sutzor que deixa rere seu el pas inert de qualsevol discurs idealista, i partint de la definició de novel·la segons Lukács: «en tanto que la característica esencial de otros géneros literarios es descansar en una forma acabada, la novela aparece como algo que deviene, como un proceso.» (*Teoría de la Novela*, 1966, p.76).

Segons Lukács, la novel·la apareix com un conjunt obert, un gènere fet de gèneres, un enunciat complex en definitiva. En aquest sentit, si el gènere de la novel·la es defineix per la seva obertura a contínues transgressions, la paròdia és el principal mecanisme de canvi. Prenent així la teoria de Lukács, llavors la reescriptura paròdica de Flaubert respecte a *El Liri de la Vall* de Balzac, per la seva proximitat temàtica, seria original sense deixar de ser un element estructural lògic en el transcórrer evolutiu de la història literària. En profunditzar en la teoria de l'escriptura paròdica, aquesta no només apareix en la teoria de Lukács com un aspecte constitutiu o un gènere, en tant que transgressor de la novel·la moderna, sinó com un gest, un acte humà (no l'acció física) entès com un text en potència que tan sols pot ser comprès com a rèplica a quelcom en un context dialògic concret. És en aquest mateix sentit que Flaubert entén la paròdia, com un mecanisme d'ironia, un gest del subjecte narratiu que objectivitza la realitat i els seus fantasmes (en el sentit de preconcepcions, idealismes, etc.) mitjançant l'escriptura:

«Moi je ris de tout (...) Il n'est pas de choses, faits, sentiments ou gens, sur lesquels je n'aie passé naïvement ma bouffonnerie (...) Est-ce que la parodie même siffle jamais? –Il est bon et il peut même être beau de rire de la vie, pourvu qu'on vive. –Il faut se placer au-dessus de tout- et placer son esprit au-dessus de soi-même- » (Flaubert, lettre à Louise Colet, 27 mars 1852)

Per a Bajtín, la paròdia també es basa en un gest: l'ús de la paraula aliena amb una orientació de sentit completament oposada. La segona veu, en voler reproduir el discurs aliè, es veu obligada a confrontar les hostilitats del sentit originari el qual ha de forçar a servir a uns propòsits totalment oposats: «la paraula llega a ser arena de lucha entre dos voces» (*Problemas de la Poética de Dostoievski*, 1963, p. 392). Amb tot, Bajtín oposa a una paròdia merament retòrica que consisteix en la destrucció o negació absoluta del discurs anterior un altre tipus de paròdia orientada a recrear el llenguatge parodiat com un tot essencial que posseeix la seva lògica interna lligat inseparablement amb el discurs parodiador (*La Paraula en la novel·la*, 1935, p.205). Segons la teoria bajtiniana, la paròdia no fa referència a dues unitats temàtiques o dos conceptes abstractes contrastats, sinó a una obra que es basa en una estructura híbrida intencionada que comprèn dos discursos de dues individualitats contraposades.

De fet, la paròdia, en tant que significa l'apropiació i la reproducció transgressora d'un discurs aliè, entra dins del camp de la metalingüística : «La Metalingüística abarca diversos aspectos y grados de alienación de la palabra ajena y diferentes modos de enfocarla (estilización, parodia, polémica, etc), distintos modos de segregar de la vida discursiva.» (Bajtín, 1935, p.352). Aquesta reivindicació de la integració del discurs aliè en la paròdia, segons Bajtín, es basa en una visió còmica que s'oposa a tot allò previst i perfecte, a tota pretensió d'immutabilitat/eternitat; en les seves formes d'expressió són dinàmiques i canviants. La seva lògica és la de la successió i renovació, de la comprensió de la relativitat de les veritats i de les autoritats dominants. Tergiversa la visió de les coses i s'articula al voltant de la contradicció, permuta allò alt i allò baix fins a fer-los gairebé indistints dins d'una massa homogènia. Tot i així, la paròdia carnavalesca o medieval (la qual seria la que més s'ajusta a la definició de Bajtín) està molt allunyada de la paròdia moderna purament negativa i formal, la qual degrada però amb un caràcter exclusivament negatiu, sense

ambivalència regeneradora, mentre que la negació pura és aliena a la cultura popular com a cosmovisió. Per aquest motiu, la paròdia com a gènere i la degradació en general no poden conservar en l'època moderna la seva significació originària, que residia més en la seva qualitat de gest. El final del relat flaubertià, la conclusió que Frédéric extreurà de les seves vicissituds vitals, és quelcom tangible, no el no-res de la negació merament retòrica de la paròdia moderna que critica Bajtín, sinó la cruesa de la realitat vulgar (Annexos: 2).

El tret característic del realisme grotesc és la degradació, la transferència al pla material i corporal d'allò elevat, espiritual, ideal i abstracte. El riure degrada i materialitza. Rebaixar quelcom, una idea, un personatge, una obra, consisteix a entrar en comunió amb el cos, amb la terra que es comprèn com un principi d'absorció però també de naixement: en degradar s'amortalla i es sembla alhora quelcom superior, perquè es pretén transcendir l'idealisme demostrat com a fals. En aquest sentit, la paròdia, en tant que mecanisme degradant, no té un valor només negatiu, sinó també positiu i regenerador. De fet, la seva marca és l'ambivalència. No comporta només una dissolució en el no-res i en la destrucció completa, sinó també una immersió en allò inferior i productiu: és el naixement d'un nou discurs agredolç que combina la negació i l'afirmació; que nega el discurs que parodia però alhora en crea un de nou. Allò inferior, per al realisme grotesc és sempre un principi: per exemple, el materialisme de Sancho Panza contesta a l'idealisme abstracte de Don Quixot (Cervantes, 1605), el qual necessita morir per a renéixer més fort, de la mateixa manera que el Frédéric de Flaubert (sense saber-ho) serà el corrector d'una generació sencera educada en la devoció sentimental pels absoluts romàntics (socials, amorosos...) que Flaubert troba paradigmàticament representada en el protagonista de *El Liri de la vall*. És així com, segons Flaubert, la paròdia encarna el riure com a corrector popular de la gravetat i l'espiritualisme (l'inferior absolut riu constantment). L'escriptura paròdica introdueix el permanent correctiu del riure i de la crítica de la seriositat unilateral i fa del riure un correctiu de la realitat contradictòria i pluridiscursiva que és capaç d'abarcàr la totalitat de tots els posicionaments (des de l'elevat fins a l'inferior o vulgar) i cosmovisions: «C'est quelque chose, le rire: c'est le dédain et la compréhension mêlés, et en somme la plus haute manière de voir la vie, "le proper de l'homme", comme dit Rabelais.» (lettre à Louise Colet 2-4 mars 1854).

En termes formals, Bajtín, a *Teoria i Estètica de la Novel·la* (1975), estableix que la paròdia consisteix en una parla al·lusiva, en una utilització directa del llenguatge aliè que allunya l'autor parodiador encara més del llenguatge des del moment que ha de distanciar-se d'un discurs del qual simultàniament s'apropia per tal de poder parodiar-lo críticament. Si Rabelais realitzava una ridiculització dels discursos que jutjava com a falsos portant-los fins a l'extrem de l'absurd per tal de demostrar la impossibilitat de corroborar en la realitat les seves premisses, llavors la paròdia pot comprendre's en termes de superació. Per a Bajtín, de la mateixa manera que ho serà per a *L'Educació Sentimental* de Flaubert, es tracta de la superació d'un discurs concret, d'una cosmovisió o d'un llenguatge específic mitjançant el desprestigi de la seva intencionalitat original, paral·lelament a l'eix ontològic que marca el naixement de la novel·la segons l'autor, ergo la caiguda dels mites nacionals unitaris. En la paròdia, es fan contemporanis els passats absoluts de déus i herois, se'ls rebaixa per a presentar-los al mateix nivell de la contemporaneïtat-quotidianitat. És per aquest motiu que,

per a Bajtín, el gènere de la paròdia és el veritable antecedent de la novel·la. La imatge del discurs aliè parodiat conserva la seva significació original en l'obra paròdica (l'autor dialògic accepta aquesta imatge des de dins, des de la ficció), però es mostra la seva relativitat, limitació i imperfecció històrica i conceptual de tal manera que l'autor paròdic aconsegueix que el discurs parodiat esdevingui, inintencionadament, autocrític: El cúmul de fracassos sentimentals i socials de Frédéric són l'autocrítica que la realitat li retorna per corregir la seva ingenuïtat inicial, la qual sembla que pretén ser un reflex de l'heroi romàntic, com ho és el Félix de Balzac. La veritat es restableix en el descobriment de la mentida, però sense buscar un nou discurs substitutori perquè la veritat tem quedar-se enredada enmig del patetisme verbal d'un intent desesperat de trobar una alternativa consoladora al discurs desprestigiats.

L'autor paròdic introdueix la seva cosmovisió en la imatge del llenguatge aliè sense violar ni la voluntat del llenguatge parodiat ni la seva pròpia especificitat i lògica interna. La paròdia es presenta com una sintetització gairebé perfecta amb el llenguatge del model parodiat, una estilització del discurs aliè que uneix dos punts de vista en un sol discurs: la paraula de l'heroi sobre si mateix i el seu món s'uneix a la paraula de l'autor sobre l'heroi. Així, si la paròdia és necessàriament plurilingüe, en tant que dialògica (atès que abarca dos llenguatges), la imatge parodiada es converteix en polisemàntica, i esdevé simbòlica, paradigmàtica, tal com és la ingenuïtat de Frédéric pel que fa a l'heroi sensible i torturat del Félix balzacià. La forma paròdica allibera l'objecte del domini del mite sobre el llenguatge. Es crea una distància entre llenguatge i realitat, i és aquesta precisament la base del discurs realista. L'escriptor observa des de fora la paraula directa (feta convenció) des del punt de vista d'un altre llenguatge-discurs-estil possible per tal d'aconseguir que aquesta deixi de ser un dogma monolingüista. És així com el dialogisme unilateral, que es troba en la base de la paraula sentimental del discurs romàntic, s'actualitza en una segona línia estilística i temàtica quan Flaubert afegeix al patetisme sentimental una ressonància paròdica usant el seu mateix llenguatge, però traspasant-lo a un context diferent, en la contemporaneïtat, dins del qual resulta impossible que no s'erosioni amb el xoc de la realitat, la qual no només no s'ajusta als idealismes estètics i espirituals del protagonista, sinó que els mostra com a ridículs i inoperatius, i nega alhora qualsevol sublimació dramàtica de Frédéric. La perplexitat de Frédéric en constatar com, progressivament, s'esmicolen tots els idealismes o motius sublimats (en raó del lloc privilegiat que els ha atorgat la societat durant la història) als quals ajustava la seva vida, es converteix també en un mecanisme de paròdia, ja que per a Bajtín la forma de la incomprensió (intencional en l'autor i sincera i ingènua en els seus personatges) configura un mecanisme intencionat per tal de desemascarar el convencionalisme viciat del discurs parodiat. Però Bajtín marca una distinció clara: la paròdia representa allò aliè, però no és l'alteritat, sinó la seva imatge. La integració que efectua Flaubert del discurs de Balzac no és una imitació, sinó una representació, perquè si no hi ha distància no hi pot haver paròdia.

3.1 Estilització paròdica o apropiació del discurs de Balzac; paral·lelismes narratius

El lector partirà del fet que ambdues obres, *El Lliri de la Vall* de Balzac i *L'Educació Sentimental* de Flaubert, comparteixen una estructura temàtica fàcilment constatable en una primera lectura, és a dir, que es compleix el principi de l'estilització del discurs aliè segons Bajtín (no la negació absoluta). Flaubert recollirà els eixos temàtics més destacables de l'obra

de Balzac i els transposarà a una trama similar, però despullada de valoracions explícites, per tal que la descripció de la realitat sigui l'efecte violentament evidenciador de la seva absurditat pràctica (en el funcionament del món i la societat) i ontològica (per ser artificial respecte al que Flaubert considera ésser la veritable essència humana, ergo vulgar).

En primer lloc, ambdós protagonistes (el Félix de l'obra de Balzac i el Frédéric de Flaubert) s'enamoren d'una dona casada, més gran que ells, devota i sofrida, la qual acabarà convertint-se als seus ulls en el paradigma de la bellesa inabastable, no només en un sentit passional sinó també existencial. En el transcurs de les respectives trobades i xerrades en privat, l'amor mai no s'arribarà a consumir, de manera que la centralitat narrativa se sustenta més en la retòrica del desig que en la de l'acció. Paral·lelament, les seves vides professionals avancen (Félix) o bé s'estanquen (Frédéric) damunt un fons històric concret: en el cas de Balzac es tracta dels inicis de la restauració borbònica; en el cas de Flaubert, de la revolució de 1848.

Però l'escriptura paròdica de Flaubert en *l'Educació Sentimental* no remet a un riure consolador o essencialista, al riure absolut que netejava el món de dramatisme (el riure de la paròdia de l'edat mitjana que assenyalava Bajtín), al contrari: en la caiguda de tots els mites que marca l'inici de la novel·la moderna segons Bajtín, la paròdia de Flaubert no pot oferir el contra-discurs d'una posició legítima, sinó que l'única escriptura paròdica realitzable en la modernitat és el riure sarcàstic d'una maduresa desenganyada que no pot oferir una alternativa ideològica o ideal al discurs que esquinça fins a reduir-lo a l'absurd. Llavors, on rau l'apropiació paròdica del discurs de Balzac en Flaubert? Principalment, la seva diana són els paral·lelismes temàtics (sense que això vulgui significar que es divideix forma i contingut): Flaubert recull múltiples coincidències. Primerament, les imatges dels marits segons les descripcions dels dos protagonistes són degradants. El marit d'Henriette (l'estimada de Félix), el comte de Mortsauf, és descrit com un malalt imaginari que descarrega els seus fracassos empresarials i la seva pobra trajectòria social sobre la seva dona. Simultàniament, el marit de Marie (l'estimada de Frédéric en *l'Educació Sentimental*), el senyor Arnoux, representa la corrupció de la burgesia; freqüenta assíduament diversos prostíbuls i és infidel a la seva dona; la seva existència es dicta més pels plaers banals que per les aspiracions intel·lectuals d'aquells que l'envolten a causa de ser venedor de quadres: « Le marchand de tableaux (...). Il recherchait l'émancipation des arts, le sublime à bon marché. » (Flaubert, 1869, p.95). El marit d'Henriette en *Le Lys dans la Vallée* guarda diverses sintonies temàtiques amb el personatge Deslauriers de *L'Educació Sentimental*. Ambdós detesten alhora que temen l'autoritat de la jerarquia social i aquells que estan per sobre seu, tot i que intenten per tots els mitjans d'introduir-s'hi sense èxit. Els fills de les dues estimades són criatures pàl·lides i malaltisses (aquest últim tret és lleugerament més accentuat en el dramatisme narratiu de Balzac; p. 48). L'edat més madura d'ambdues dones les inclina cap a una actitud maternal davant els seus amants. De fet, Henriette (la protagonista femenina de Balzac) es refereix a Félix com a fill, producte de la llàstima que li suscita el seu aspecte de malalt o desemparat. Les dues dones clausuren tots els seus impulsos sota el dogma de l'estoïcisme religiós, alhora que suporten les excentricitats de dos marits obtusos i vulgars i professionalment mediocres. L'intent, per part de Frédéric i Félix, de forjar una amistat amb el marit serà, segons el narrador balzacian, la prova de la disposició de sacrifici proporcional a

la passió amorosa per fer el que sigui per tal d'acostar-se més a l'estimada. Flaubert, però, ho descriu sense elogis morals, de manera que els intents de Frédéric per caure en gràcia al marit no denoten res més (cap grandària, cap sacrifici) que l'escena mateixa, fins al punt que per al lector acaba sent un ventall de diferents tonalitats de patetisme.

Flaubert introdueix la noció d'absurditat en el tema balzacià de la recerca de la bellesa i d'una vida que pretén legitimar-se per la força dels sentiments alhora que cerca l'ascens social o la unió harmònica entre els desitjos burgesos i l'espiritualisme romàntic. La presenta com la pulsio forçosa d'una idealització. La dicotomia entre Flaubert i Balzac es basa en el fet que *El Lliri de la Vall* presenta una ingenuïtat real, perquè el seu protagonista no busca forçar l'adveniment d'una relació concreta, ni es força ell mateix a experimentar una passió artificiosa. En cap moment Félix renega de la seva devoció amorosa ni es reconeix a si mateix en l'absurd o ridícul: ell és l'exemple de la ignorància neta de la joventut faltada d'afectivitat, la qual magnifica involuntàriament els sentiments a causa d'un desconeixement i d'una exageració afectuosa del primer contacte amorós. És impossible no imaginar la ironia amb la qual Flaubert pretén reescriure la dimensió derisòria de l'escena on Félix es beu les llàgrimes de la senyora Arnoux. Escena que apareix com una prova de les influències de l'idealisme platònic i petrarquista en la literatura romàntica, i imperant en la concepció de l'amor.

Contràriament a l'obra de Balzac, el protagonista de Flaubert, Frédéric, i la seva condició privilegiada són la tergiversació de l'espontaneïtat inicial de Félix. Frédéric crea una idealització de la vida passional i s'enamora del fet de veure's a ell mateix adorant la senyora Arnoux; confessa a la tal senyora que ella és la personificació de totes les seves il·lusions i preconcepcions de l'amor que fins llavors només havia trobat en els passatges romàntics de les seves lectures « Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir, dit Frédéric » (Flaubert, 1869, p.618). Es tracta de l'efecte Quixot anteriorment esmentat, el forçament de ficció i realitat i la constatació final (la qual sempre arriba massa tard) de la impossibilitat de fer-les encaixar. En canvi, el narrador d'*El Lliri de la Vall* s'esforça a sublimar la personalitat i els anhels romàntics de Félix, el qual forma la seva personalitat en la solitud que comporta la lectura, però es considera massa miserable per aspirar a trobar la felicitat literària en la seva realitat diària, al contrari que Frédéric.

Al final d'*El Lliri de la Vall*, la mort d'Henriette constitueix el punt àlgid de la canonització de Félix com a heroi romàntic. Prèviament, la dama l'ha introduït al cercle reial borbònic en el qual ha prosperat fins a formar-se un nom i una carrera. I la mort (per tedi, per angoixa i solitud) d'ella representa la immaculació religiosa de Félix, la immortalització d'un amor espiritual que mai ha travessat el llindar del pecat adúlter: de fet, als inicis del relat, quan Félix comença a sentir-se profundament atret per Henriette, posa en dubte la moralitat del seu amor i es flagel·la per pretendre interposar-se enmig d'un matrimoni « De quel droit troublerais-tu cette paix profonde? » (Balzac, 1835, p. 53). En canvi, el Frédéric de Flaubert mai tindrà aquest escrúpols morals a l'hora d'ambicionar la dona d'altri, ja que la seva qualitat d'heroi romàntic sofrent el dignifica davant qualsevol recriminació moral. En *El Lliri de la Vall* es compleix el cercle de perfecció balzacià: l'amor pur, encertat, impulsa

socialment i espiritualment els seus escollits fins a la perfecció moral i terrenal. Contràriament, l'únic esforç que realitza l'heroi de *L'Educació Sentimental* és l'intent de dissipar l'evidència de la inconsistència dels seus sentiments, concebuts com a artificiosos, però l'esforç declina irremeiablement fins al sùmmum de l'absurditat en les pàgines 619-620. En el moment de la retrobada final entre Marie i Frédéric, aquest percep els efectes de la vellesa en la cara de l'estimada i sent un profund disgust i decepció, però procura no confessar la falsedat de l'amor que contemplava només sota l'aparença bonica i jove. De la mateixa manera, prèviament, quan la família Arnoux baixa de categoria social i es trasllada a un barri i una casa més humils als afores de París, Frédéric sent com el seu ideal descendeix de les altures fins a desplaçar la imatge de la seva estimada fora de l'entorn privilegiat i ideal on l'evocava.

En Flaubert, el mecanisme irònic rau en la distància efectiva del narrador: no hi ha cap valoració o judici, es pretén que les escenes parlin per si soles. És l'oposat de l'obsessió balzaciana per la descripció detallista de tots i cadascun dels elements o temes que apareixen a escena en un intent d'oferir una documentació social i històrica completa, i que remet a la pulsio instructiva-pedagògica, que no deixa de ser en últim terme moralitzant. Aquesta intenció moralitzant es manté en l'únic fragment de la novel·la de Balzac en el qual irromp una força objectivadora personificada mitjançant la carta que dirigeix al protagonista una altra amant seva, la comtessa Natalie de Manerville. Després que Félix li hagi explicat el seu amor etern per la difunta Henriette (tota la narració d'*El Lliri de la Vall* representa ésser el contingut d'aquesta primera carta de Félix dirigida a Natalie de Manerville), tracta de malaltissa l'obsessió amorosa per quelcom que mai va esdevenir-se i exposa que ella mai intentarà competir amb el fantasma idealitzat d'una morta. És l'únic punt de la novel·la de Balzac on aflora una certa crítica a l'obsessió romàntica que no sap claudicar en nom d'un passat magnificat ni aprofitar les oportunitats del present. Tanmateix, no s'ha de confondre com una interpol·lació degradant, sinó que segueix sent un mecanisme igualment moralitzant en la mesura que no desvirtua mai, ans al contrari, lloa en termes de puresa l'amor entre Félix i Henriette (Annexos: 3). En Balzac, la figura del protagonista madur que reflexiona sobre el seu primer amor escrivint una carta pot arribar a interpretar-se com una tècnica d'objectivització de les intempestats sentimentals passades. Lligant amb això darrer, la carta crítica que li dirigeix Natalie de Manerville al respecte sembla, en última instància, estar advertint el propi lector de no encallar-se en la devoció lacrimògena d'un passat inabastable que l'encega davant les opulències i delícies del present; ningú podrà superar mai la idealització i Félix ha de sobreposar-s'hi per gaudir dels fruits legítims del seu èxit professional (és conseller del rei) i sentimental (no li falten mai amants): « nulle femme, sachez-le bien, ne voudra coudoyer dans votre cœur la morte que vous y gardez (...) je puis faire, je vous l'avoue, une infinité de choses par charité, tout, excepté l'amour. (...) Vous êtes insupportable. » (Balzac, 1835, p.253).

3.1.1 Paròdia de l'ideal social de Balzac

Flaubert no deixarà mai de negar la seva animadversió per la meta d'ascens social de la classe burgesa creixent al segle XIX, substancialment mitificada per *la Comèdia Humana* de

Balzac. Per això, les aspiracions socials dels diferents personatges de *L'Educació Sentimental*, totes abocades al fracàs, van carregades de patetisme. Davant de la figura de l'heroi romàntic, la puixança de la revolució industrial crea una altra figura tipològica desitjable que l'obra de Balzac concretitza: la de l'heroi burgès que aconsegueix l'èxit professional en esferes superiors a la seva inicial. L'heroi ja no és el Werther romàntic que vaga sol per la muntanya, sinó el provincià que aconsegueix fer-se un nom a la gran ciutat. El Félix de Balzac és un intent de fer confluïr ambdós idealismes, fent que la sensibilitat romàntica del protagonista, el seu amor per Henriette, sigui la porta d'entrada a tots els èxits professionals. El seu revers, el protagonista Frédéric de *L'Educació Sentimental*, a l'hora de pretendre fer el mateix, s'estavellarà contra dos impossibles talment com el Quixot s'estavellà contra els molins:

«Les héros pervers de Balzac ont, je crois, tourné la tête à bien des gens. (...) l'admiration bête d'une certaine immoralité bourgeoise à quoi elle s'efforce d'atteindre. J'ai eu des confidences à ce sujet. Ce n'est plus Werther ou St.Preux que l'on veut être, mais Rastignac ou Lucien de Rubempré. (...) Ils s'enferment dans leurs mesonges (...) Quand j'en aurai vu un seul, un seul de ceux-là, avoir gagné par tous les moyens qu'ils emploient seulement un million, alors je mettrai chapeau bas. D'ici là qu'il me soit permis de les considérer comme des épiciers fourvoyés.» (lettre à Louise Colet 26 septembre 1853)

En la mesura que literatura i història no són entitats paral·leles sinó realitats juxtaposades i recíprocament influents, el rebuig flaubertià per la cosmovisió burgesa transcendeix més enllà de l'esfera artística fins arribar a considerar-la una vulgarització de l'home contemporani, el qual passa d'un extrem absurd a un altre, de la devoció del sentiment a la devoció de la propietat i dels valors familiars. Així ho manifesta en una carta dirigida a la seva mare el 15 de desembre de 1850, a propòsit del pas de poeta romàntic a burgès d'Ernest Chevalier, que Flaubert va qualificar com l'evolució típica de l'home jove i paradigmàtic de la seva generació:

«Comme il va bien plus que jamais défendre l'ordre, la famille et la propriété! Il a du reste la marche normale. Lui aussi, il a été artiste, il portait un couteau-poignard et rêvait des plans de drames. Puis ç'a été un étudiant folâtre du quarter latin (...) Il est devenu grave, s'est caché pour faire de minces fredaines, s'est acheté définitivement une montre et a renoncé à l'imagination (textual); comme la séparation a dû être pénible! C'est atroce quand j'y pense! Maintenant je suis sûr qu'il tonne là-bas contre les doctrines socialistes; il parle de *l'édifice, de la base, du timon, de l'hydre de l'anarchie*. Magistrat, il est réactionnaire; marié il sera cocu; et passant ainsi sa vie entre sa femme, ses enfants et les turpitudes de son métier, voilà un gaillard qui aura accompli en lui toutes les conditions de l'humanité.» (lettre à Caroline Fleuriot, 15 décembre 1850)

El protagonista de *L'Educació Sentimental* és el revers fracassat de la retòrica burgesa a diferència de Félix, el qual complirà (d'igual manera que Flaubert acusa a Ernest Chevalier d'haver-ho fet) fins a l'última condició del triomf econòmic i social (segons la ideologia monàrquica de Balzac, això és l'accés a la cambra dels Borbons; en el transcurs de la novel·la s'intercalen diverses consideracions i elogis respecte a la necessitat d'un retorn de la monarquia; p.78) a través de la força sublimadora de l'amor romàntic. De fet, al llarg de la novel·la *El Lliri de la Vall*, Félix manifesta diverses vegades el seu desig d'accedir a la noblesa monàrquica, d'escapar de la misèria que ha marcat tota la seva primera joventut. Després de compartir les misèries de la seva infantesa amb Henriette, la comtessa de

Mortsaufr, les llargues declamacions sobre els maltractes de la seva família, de com el rebutjaren i l'abandonaren per dèbil i desplaent, fan que Henriette adopti un posat maternal envers Félix, carregat de llàstima. Ella l'encoratja a anar-se'n a París per tal de presentar-se en societat i esdevenir conseller del rei, li escriu cartes amb consells sobre comportament moral i bones maneres. I el lector assisteix satisfactòriament a la fàcil ascensió de Félix a la gràcia reial. Moral i passió romàntica mútuament confabulades cap a l'objectiu d'una restauració borbònica temerosa de Déu i la propietat privada. L'economia juga un paper important en les relacions amoroses d'ambdós protagonistes. Félix demana, puntualment, diners a la seva mare per tal de poder prosperar socialment i mantenir el seu estatus d'amant potencial davant d'Henriette. Però Frédéric portarà a l'extrem les demandes econòmiques a la seva mare fins a convertir-se en la caricatura irrisòria d'un nen que juga a ser burgès als ulls de la seva estimada i contemporanis. Mentre que Félix treballa i la seva vida amorosa no s'interposa en el seu èxit professional, sinó que l'encamina, Frédéric no farà res més que perdre el temps, perquè el seu amor per Marie Arnoux és impossible i la seva obsessió amorosa el descentrarà dels seus estudis i projectes, tot el que emprengui ho farà pensant en ella sense que derivi en res. Félix tindrà el consol de l'ascens social i professional, de manera que el seu únic fracàs és el sentimental després de la mort d'Henriette i del seu desencant progressiu de totes les dones que no pot evitar de comparar amb el seu primer amor « J'étais bien jeune, j'avais vingt-neuf ans, mon cœur était déjà flétri. » (Balzac, 1835, p. 250). Abans d'això però, Félix compleix amb tots els requisits de l'heroi romàntic que pretén viure aïllat del món i centrant-se només en les seves vicissituds sentimentals « je ne connaissais rien à la politique ni aux choses du monde ; je n'avais d'autre ambition que celle d'aimer Henriette » (Balzac, 1835, p.81), res no l'incumbeix més enllà del seu amor. « A mon âge, aucun intérêt ne me distrairait le cœur, aucune ambition » (Balzac, 1835, p.84).

Tanmateix, l'entrada a les més elevades esferes socials aconseguirà corrompre la seva devoció a Henriette des del moment que Félix esdevé l'amant d'Arabelle, una noble anglesa pertanyent a la cort. Aquesta anglesa encarnarà el prototip de l'amant pèrfida que s'interposa entre Félix i el seu veritable amor, és la vessant vulgar i carnal de l'amor platònic, i fa que ell s'oblidi temporalment d'Henriette: (sobre Arabelle) « elle était la maîtresse du corps. Madame de Mortsaufr était l'épouse de l'âme. » (Balzac, 1835, p.175). Flaubert també crearà un duplicat d'Arabelle sota la figura de la prostituta Rosanette, amb la qual tant el senyor Arnoux com Frédéric mantenen relacions, fins al punt que aquest s'hi casarà i tindran un fill que morirà prematurament. La diferència respecte a l'Arabelle de Balzac es basa en el fet que la prostituta de Flaubert està lliure de qualsevol càrrega pejorativa; el filtre a través del qual la veu és la mirada de Frédéric, el qual la considera massa simple contraposada a l'altitud espiritual on ha dipositat la seva estimada Marie. Però en cap moment és presentada com un element incordiant i destructor entre Frédéric i Marie, la seva existència és tan arbitrària com la de la resta dels personatges i l'únic culpable de pul·lular entre ella i Marie és Frédéric, qui mai nega la condició de prostituta de Rosanette ni arriba a menysprear-la explícitament per això, perquè fer-ho implicaria trencar la il·lusió romàntica, la pulsio idealitzant que l'empeny a emprendre totes les seves relacions com un acte d'immortal bellesa. Retornant a la novel·la de Balzac, els rumors de la relació entre Félix i Arabelle faran que Henriette emmalalteixi de tedi i gelosia, però quan Félix retorni corrents a la *Campagne* per postrar-se als seus peus i

penedir-se ja serà massa tard i ella morirà, no sense abans confessar-li el seu amor i perdonar-lo. La seva relació queda suspesa en un inamovible llimb idealitzant del qual Frédéric no voldrà mai despertar.

Quan Frédéric intenti recrear el tòpic balzacià per antonomàsia, és a dir l'ascens social a través de les esposalles amb una dama noble, fracassarà estrepitosament. Frédéric oscil·la sense situar-se mai del tot entre l'àmbit privat (*madame* Arnoux, petita burgesa) i el públic, representat per *madame* Dambreuse i el seu marit com a figures importants de l'alta burgesia conservadora parisenca (el senyor Arnoux l'introdueix casualment en el seu cercle). Al principi, Frédéric se sent atret per les fantasies populars que exalten els *affaires* amb dones nobles com una porta als negocis i a l'experiència amorosa. Frédéric creu «qu'il entrât définitivement dans le monde supérieur des adultères patriciens et des hautes intrigues. Pour y tenir la première place, il suffisait d'une femme comme celle-là (Dambreuse) » (Flaubert, 1869, p.542). Tal i com Gisèle Séginger sosté que Deslauriers, l'amic íntim de Frédéric, representa la degeneració del tòpic del personatge humil de Balzac que somnia amb triomfar interactuant amb les classes superiors, serà aquest personatge el que provarà per tots els mitjans de convèncer Frédéric d'esposar-se amb *Mme* Dambreuse o, com a mínim, d'establir-hi una relació d'amants. Deslauriers cita directament personatges de Balzac com a representants d'aquesta mateixa estratègia: «on imitera les Treize de Balzac» (Flaubert, 1869, p.252) o bé «Rappelle-toi Rastignac dans la Comédie humaine!» (Flaubert, 1869, p.68). Però la il·lusió inicial resulta ser un aspecte més de la seva atròfia sentimental: quan Frédéric aconsegueix mantenir relacions sexuals amb *Mme* Dambreuse, ell no podrà deixar de pensar en la bellesa de Marie Arnoux o de Rosanette mentre intenta evitar fixar-se en la magresa dels pits de *Mme* Dambreuse. Frédéric s'ha de forçar en la interpretació del paper d'heroi romàntic, convèncer-se del sacrifici honorable que farà en casar-se amb *Mme* Dambreuse. Però quan se li presenta l'oportunitat d'assolir realment el tòpic literari de Balzac de progrés gràcies a la relació amb una dona de classe social superior, ja serà massa tard per a casar-se amb *Mme* Dambreuse perquè davant la seva tardança ella desistirà. Prèviament, Frédéric s'havia fet enrere expressant-li la seva devoció per *Mme* Arnoux, sense que l'ideal d'una relació amb ella fos factible més enllà de les seves imaginacions. Novament, el protagonista acaba enmig del no-res.

3.1.2 Deslauriers

Deslauriers, malgrat ser un personatge secundari, és el paradigma de l'estereotip provincià balzacià que arriba a la capital amb les butxaques buides i les esperances plenes. Flaubert veu en Deslauriers la representació irrisible del model d'una ambició impossible, ja que, juntament amb Frédéric, Deslauriers busca la veritat en els llibres però no veu la distància que separa els mots de la realitat. Tots els fracassos professionals i dels anhels de triomf social de Deslauriers com a fils conductors de la seva vida són el resultat de l'efecte Quixot, és a dir, de la mala influència de la *naïveté* de les obres de Balzac que Deslauriers intenta àvidament de materialitzar en la realitat. El que Flaubert diu voler fer visible és el caràcter destructiu (com en *Madame Bovary*) de la lectura romàntica-sentimental de l'obra de Balzac tal i com, segons Flaubert, les preconcepcions ingènues i fantasioses són la base comuna del món social: (Deslauriers) «Chaque soir, quand sa besogne était finie, il regagnait sa

mansarde, et il cherchait dans les livres de quoi justifier ses rêves.» (Flaubert, 1869, p.224). A diferència de l'espiritualisme teatral de Frédéric, els somnis de Deslauriers estan arrelats a l'imaginari popular burgès. El seu idealisme i la seva frustració són les conseqüències de pretendre superar la seva condició social. Aspira a una glòria professional i social que no pot correspondre-li perquè es jutja a ell mateix més capaç del que és veritablement. Per això, els dos protagonistes no podran establir una complicitat completa entre els seus discursos fins al moment en què el punt de conjunció vital es troba en la decepció davant de les seves respectives aspiracions. Igual que Félix, Deslauriers prové d'un entorn humil rural i prova per tots els medis de destacar o llaurar-se un futur prometedor a la capital per tal de deixar de perdre el temps de la joventut entremig les misèries de la precarietat financera que l'allunya dels grans propòsits (Deslauriers) « Il était las de ces choses, et des restaurants à trente-deux sous, des voyages en omnibus, de sa misère, de ses efforts. » (Flaubert, 1869, p.369). La fortuna i l'origen privilegiats de Frédéric humilien Deslauriers alhora que li incrementen una atracció gairebé passional per la figura d'un potencial triomfador com ho és Frédéric i les oportunitats balzacianes de triomf social que se li presenten i amb les quals Deslauriers només pot somniar (possibilitat d'esdevenir l'amant de *Mme Dambreuse*). L'agradable sistema acció-resultat que facilita a Félix l'acompliment de tots els desitjos d'un nou burgès es transforma en una paret per a Deslauriers, un ideal literari impossible de traslladar a la realitat. Deslauriers mai podrà superar la seva condició social ni aconseguir que el seu entorn de coneguts sigui un esglai cap a una oportunitat millor. L'única cara real de l'idealisme és la seva frustració: « Rien n'est humiliant comme de voir les sots réussir dans les entreprises où l'on échoue » (Flaubert, 1869, p. 125). Qualsevol institució o persona que està per sobre seu en l'escala social l'oprimix o el menysprea, de la mateixa manera que Frédéric s'avergonyirà d'ell negant-se a presentar-lo al matrimoni Dambreuse. Si per al Félix de Balzac les promeses són tan tangibles com la seva realització (tot allò que Henriette li promet en termes d'èxit professional s'esdevé fàcilment) i accedeix sense cap esforç al sùmmum de la jerarquia social, per a Deslauriers tot requereix un sacrifici estèril, un esforç inútil: la humilitat dels seus orígens no ressalten, com sí que ho fan en Félix, una puresa de caràcter gairebé infantil que el facin lloable sota la mirada paternalista dels seus superiors. Finalment, la seva frustració derivarà en un sentiment d'injustícia envers el sistema i s'embarcarà amb grans esperances i ràbia en la revolució del 1848 proclamant la necessitat de revoltar-se contra tota institució opressiva « Il fallait attaquer les idées reçues, l'Académie, l'École normale, le conservatoire, la Comédie Française, tout ce qui rassemblait à une institution. » (Flaubert, 1869, p.283). Però l'únic que els ànims desencantats (malgrat tot sempre obsessius) de Deslauriers veuen en el derrocament del rei Felip I i la instauració de la segona República és la promesa d'una carrera política brillant, la forma de pujar per fi en l'escala social amb la il·lusió de la creació de noves institucions que l'acollirien amb els braços oberts « Deslauriers touchait à son vieux rêve : une rédaction en chef, c'est-à-dire au bonheur inexprimable de diriger les autres. » (Flaubert, 1869, p. 283). Tot i així, la República no comportarà cap benefici per Deslauriers, perquè l'idealisme dels seus precursors tampoc podrà defugir la realitat de la jerarquia social i econòmica; les classes dominants de la monarquia seran també les de la República i la classe mitjana-baixa on pertany Deslauriers restarà immòbil sense poder accedir a cap plaça de les noves institucions polítiques. Així, Flaubert parodia la puresa de principis de Félix (el seu discurs moral que sempre és motiu d'elogi per part dels membres

de la monarquia) en el personatge de Deslauriers, el qual vagarà sense escrúpols d'una ideologia a una altra (primer suplicant per triomfar dins del sistema monàrquic i després en el revolucionari i republicà) per necessitat pràctica fins adonar-se'n que la seva mediocritat (com la de tants altres; el narrador procura destacar el caràcter representatiu d'una generació en Deslauriers) té les portes vedades a tot arreu, que l'èxit social és impracticable sense la possessió d'un generós patrimoni familiar i un percentatge arbitrari de sort: « Deslauriers conta son échec, et peu à peu ses travaux, son existence, parlant de lui-même stoïquement et des autres avec aigreur. Tout lui déplaisait. » (Flaubert, 1869, p. 191).

3.1.3 Paròdia de l'ideal revolucionari

Quan Flaubert especifica que *L'Educació Sentimental* havia de contenir la representació de la seva generació, de la buidor dels propòsits d'una societat situada entremig de l'idealisme romàntic i l'idealisme social-econòmic del discurs burgès de la revolució industrial, es referí també a la descripció de la revolució del 1848 com l'alteritat històrica de l'absurd individual. Tant Félix com Frédéric coincideixen en el seu deslligament històric. Félix només es comprometrà amb la monarquia com a resultat dels consells d'Henriette (Balzac, 1835, p.80) i Frédéric, en contemplar les manifestacions des de la distància, a voltes s'arribarà excitar o a avorrir : « toute cette agitation lui apparaissant misérable à côté de leur amour et de la nature éternelle. » (Flaubert, 1869, p.487). Malgrat que el concepte de compromís històric també respon, per a Flaubert, a una idealització romàntica de la fraternitat nacional i social, Frédéric és completament indiferent a les mobilitzacions populars, i s'hi sent atret només des d'una posició d'observador la qual el condueix sovint a divertir-se i a considerar la revolució com una expressió sentimental i pràcticament estètica davant la qual s'emociona sense participar-hi « -N'importe ! dit Frédéric, moi, je trouve le peuple sublime. » (Flaubert, 1869, p.432). A diferència del protagonista, els revolucionaris es desfan en grans exclamacions que el narrador transcriu sense poder evitar emetre puntualment judicis de valor que els ridiculitzen, especialment el personatge revolucionari anomenat Sénecal « Tout le mal répandu sur la terre, il l'attribuait naïvement au Pouvoir ; et il le haïssait d'une haine essentielle, permanente, qui lui tenait tout le cœur et raffinaît sa sensibilité (...) Du moment qu'il était la victime de l'Autorité, on devait le servir. » (Flaubert, 1869, p.352). Frédéric es meravella del seu entusiasme reivindicatiu i sacrifici pels ideals. L'absurd de la revolució, que culminarà al 1852 amb la proclamació del segon imperi, és a dir, retornant a un sistema imperial retrògrad, serà motiu de disputa entre els propis revolucionaris del 1848, els quals perden l'esperança en la suposada voluntat popular de progrés: un altre personatge revolucionari, Dussardier, passarà de proclamar solemnement « Plus de rois, comprenez-vous ! Toute la terre libre ! » (Flaubert, 1869, p.434) a lamentar-se davant la devallada conservadora de la República instaurada dient que « Les ouvriers ne valent pas mieux que les bourgeois, voyez-vous ! » (Flaubert, 1869, p.588). De fet, la ingenuïtat (o estupidesa) de les masses serà constantment subratllada pel narrador mitjançant la inclusió de comentaris pejoratius que reforcin, tanmateix, l'efecte de transcripció fidel d'anècdotes històriques, com quan, per exemple, un obrer exclama indignat contra els pocs progressos de la República recentment instaurada « Est-ce que le Gouvernement n'aurait pas dû déjà abolir, par un décret la prostitution et la misère? » (Flaubert, 1869, p.455).

Al final, Flaubert dissoldrà bruscament en el sense-sentit la tensió dramàtica. A part de la descripció del fracàs revolucionari, la violència més absurda apareixerà en escena quan Sénécal mati el seu propi company revolucionari Dussardier, matant alhora el model d'associació social de Balzac. La passivitat de Frédéric (en qualitat d'espectador de la història) podria ser considerada la marca de la imparcialitat crítica de Flaubert, en la mesura que l'autor denuncia el ridícul de les ideologies sense lligar-se a cap partit i fa pul·lular la ignorància de Frédéric entre tots els models ideològics (el burgès conservador i l'obrer revolucionari) sense unir-lo amb cap ideologia en particular, de tal manera que la imparcialitat històrica es converteix així en un mecanisme d'ironia. En els moments en què Frédéric es proposi comprometre's políticament (no per conviccions, sinó per la seva imperiosa necessitat de plaure a la majoria), les seves accions seran igual d'ineficaces que en l'àmbit personal: durant una vetllada a casa dels monàrquics i conservadors *monsieur* i *madame* Dambreuse, Frédéric creu haver-los ofès amb un improvisat discurs sentimentalista-revolucionari: « Il croyait les avoir blessés, ne sachant pas quel large fons d'indifférence le monde possède ! » (Flaubert, 1869, p.364); quan Frédéric intenti intervenir en l'assemblea ningú l'escoltarà, sumant-se a la llista dels seus fracassos juntament amb la pèrdua dels diners que religiosament li envia la seva adinerada mare (a causa de préstecs constants que fa als seus amics, especialment al marit de Mme Arnoux, sense recuperar-los posteriorment).

Però la suposada impersonalitat de l'estil que reclama el realisme literari no impedeix les intervencions dels narradors en ambdues novel·les. De vegades la dicció de Flaubert té un to d'indignació (presentant els fets històrics com una mena de ridícula) i la ironia sembla voler traspuntar una mena de justícia o veritat subjacent, la qual cosa podria interpretar-se com l'eco de la ironia romàntica que relativitza el finit en nom de l'infinit. En canvi, les intervencions del narrador de Balzac són la marca d'una tendència a defensar la moral i la monarquia. Si Flaubert redueix la història a la percepció dels personatges, Balzac presenta el moment històric sota una visió de consens general, com si l'autor representés el que considerava ja indiscutible. Michel Crouzet (*L'éducation sentimentale et la confusion des genres: ironie, histoire, Roman*, 2017) estableix que la recerca de l'amor passional de Frédéric, tot i que es realitza al bell mig del caos històric, evoluciona independentment. Aquest paral·lelisme frívol entre general i particular ofereix un contrapunt irònic respecte a la història de la Revolució francesa del 1848: per exemple, el 22 de febrer es marca com la data de la cita al carrer Tronchet, i no com la de l'inici de la insurrecció. La ironia és doble: Flaubert es burla de la il·lusió sentimental (el resultat buit de l'amor entre Frédéric i la senyora Arnoux) i de la il·lusió revolucionària, perquè els revolucionaris del 1848 només passen d'un statu quo a un no-res.

Així, doncs, la tensió entre simbolització i des-simbolització presentada a *L'Educació Sentimental* no gaudeix d'un paper principal en *El Lliri de la Vall*. Balzac no presenta el moviment històric dirigit del poble (denigrat sota el concepte de massa segons Flaubert) com un producte estèril de la ingenuïtat social (per exemple, en la il·lusòria religió de la fraternitat que representa la figura de Dussardier) en la mesura que aquest no contradigui les seves conviccions monàrquiques. No hi ha degradació en la descripció que Balzac fa de la monarquia, la qual enriqueix l'estatut social i moral del protagonista quan hi col·labora

estretament (contràriament al fracàs professional i polític de Frédéric). Segons Flaubert, «aucune forme ne contient le bien en soi» (lettre à George Sand, 1869) i el seu escepticisme consisteix a acceptar l'evolució històrica sense subscriure's a cap ideologia concreta: la seva prioritat és descriure els fets històrics des d'un prisma narratiu situat en la perspectiva dels personatges. Però Balzac no denuncia cap absurditat en el context històric de la seva novel·la, tots els elements d'*El Liri de la Vall*, fins i tot la història i l'amor, comparteixen un desenvolupament agradablement lògic i impertorbable. A diferència de Balzac, que no representa directament la revolució del 1830 sinó que hi fa referència implícitament amb l'escenificació de la vida privada, Flaubert narra els fets històrics del 1848 reproduint l'opacitat i la incertitud que se suposa original al testimoniatge directe de la història, talment com si la seva faceta de narrador-observador fos ignorant del discurs explicatiu posterior a qualsevol període històric, allunyant-se del model de novel·la històrica de Walter Scott (profundament admirat per Balzac) que pretenia restituir en la narració el sentit històric. No és innocent el fet que, en el moment de descriure les ambicions literàries de Frédéric, el narrador faci de Walter Scott un estereotip erigint-lo com l'ídol literari històric i grandiloqüent (en termes romàntics) del protagonista. En contraposició amb Balzac, segons G. Ségínger, *L'Educació Sentimental* va establir un diàleg amb els models de la historiografia contemporània, amb l'objectiu de de-construir-los irònicament, de la mateixa manera que Flaubert ironitza sobre el corrent emocional que impulsa els esdeveniments històrics i el sentimentalisme de Rousseau com una herència de la romantització de la revolució del 1789.

4. INTRODUCCIÓ AL CONCEPTE DE BILDUNGSROMAN

El terme de Bildungsroman neix per a designar l'obra que després es considerarà prototip d'aquest mateix gènere: *Wilhelm Meisters (mestre) Lehrjahre* (literalment “anys de formació”) de Goethe (finals del segle XVIII, primera publicació al 1795-6). El context d'aparició de l'obra paradigmàtica de Goethe és el d'una Alemanya burgesa, majoritàriament il·lustrada (és a dir, molt preocupada per la correcta educació del ciutadà) i profundament immersa en el moviment romàntic que tendeix a la revelació del jo com a aspiració màxima. Tot i així, el concepte de Bildungsroman no apareixerà fins anys després, amb la consolidació del gènere. Fou així que Karl Von Morgenstern (professor de la universitat de Dorpat) va crear el neologisme durant un curs al 1810. Més tard Wilhelm Dilthey popularitzà el terme en la seva obra *Des Leben Schleiermachers* (1870) i posteriorment en definí la temàtica de la següent manera: (en l'obra *Das Erlebnis und die Dichtung*, 1910, p.317) «cómo nace en una mañana feliz, cómo anda en busca de almas familiares, cómo se encuentra con la amistad y el amor, cómo ahora entra en conflicto con las crudas realidades de la vida y va así creciendo bajo múltiples experiencias de la vida, cómo se encuentra a si mismo y se identifica con su función en el mundo». Segons Dilthey, l'autoformació significa trobar la pròpia funció en el món, la qual no deixa de ser un eufemisme del destí utilitari (i per tant fragmentari) en l'actualització de la potencialitat totalitzadora de la personalitat segons Wilhelm: la societat demana un individu que participi d'un procés de formació dirigit a la seva contribució a l'Estat; es tracta d'una autoformació subtil, amb múltiples mecanismes d'acceptació encoberts sota el discurs sentimental (importància de les passions i els sentiments, etc). De fet, Bildung institucionalment significa la fase educativa corresponent a la nostra ensenyança

primària. També pot significar activitat o energia amb la qual l'individu aconsegueix uns determinats productes culturals i també pot designar aquests mateixos productes. En aquest context, un producte cultural significaria quelcom creat per la indústria cultural amb uns determinats continguts simbòlics funcionals a nivell ideològic i social.

Paral·lelament, María de los Ángeles Rodríguez Fontanela (*La novel·la de autoformación*, 1996) estipula que la veritable problemàtica del Bildungsroman és la concepció de la tensió, del conflicte inherent al gènere. El xoc entre les expectatives i esperances de l'heroi i la realitat desemboquen en una contradicció o solució complexa: o bé l'heroi claudica i renuncia a les seves esperances davant l'existència real i mundana d'un món que no pot harmonitzar amb les seves fantasies, o bé el protagonista sobreposa el seu jo a la realitat. La potencialitat simbòlica del Bildungsroman deriva en una implicació reflexiva del lector segons Martin Swales (*The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, 1978), de manera que el Bildungsroman esdevé un procés d'autoformació també per al lector i per al narrador-autor ja que els subjectes narratius es revisen críticament a si mateixos en la lectura. Es tracta d'un procés hermenèutic a partir de les seves pròpies experiències vitals en confluència amb l'evolució del protagonista literari (un procés formatiu textualitzat del personatge). Swales anomena el Bildungsroman novel·la autoconscient en tant que efectua un doble moviment entre espai literari i extraliterari. És a dir, alguns escriptors (entre ells Flaubert) veuen en el Bildungsroman una finalitat extratextual que seria la de l'explicació i comprensió de la naturalesa humana. D'aquesta manera, la transcendentalització de les experiències de l'heroi es converteix en el caràcter més atractiu i alhora repulsiu del gènere. És precisament la demanda de lectura crítica i reflexiva (tal com sosté Swales), allò que provoca el rebuig d'alguns lectors.

A nivell de contingut, Swales ressalta la constant d'una ironia complexa sobretot en el paradigma del final agredolç (l'heroi que s'ha de resignar a la tirania de la realitat sobre les seves fantasies). És a dir, l'autoformació dels herois serveix, en última instància, per descobrir l'abisme al qual els aboca la lògica de la societat (és l'única lliçó final possible). L'heroi es manté entre la seva espiritualitat i el món que l'envolta i condiciona (com un reflex del món real del propi autor), el qual només permet una autorealització parcial, fragmentada. De fet, Schiller (*Cartes sobre l'educació estètica de l'home*, 1794) es lamentava de la divisió de la societat en diferents institucions i especialitzacions funcionals que no permetien el desenvolupament complet de l'individu. Per aquest motiu la Bildung (la formació) de l'heroi queda suspesa en el buit i sotmesa a la ironia de l'autor. L'únic salvable és la "noblesa de la recerca", però el resultat és nul. Aquesta ironia és el mecanisme literari a través del qual l'autor, sota l'entitat del narrador, aconsegueix distanciar-se de la lluita dramàtica duta a terme pels seus personatges.

Segons Lukács (*Teoria de la novel·la*, 1966), en tant que el Bildungsroman és la moderna epopeia burgesa, la seva ironia és la música negativa d'una època sense déus i configura un tret paradigmàtic de la novel·la en general. L'heroi de la novel·la (com el del Bildungsroman) està posseït pels dimonis dels seus propis impulsos interiors que l'empenyen a la consecució dels seus objectius: la recerca de la plenitud. L'heroi queda atrapat en aquesta recerca i xoca contra la realitat. La impossibilitat de culminar unes expectatives de compliment integral, de

coneixement absolut, condemnen l'heroi a conformar-se amb el fet de restar amb aquesta impossibilitat, única veritat resultant de la seva noble (però inútil) recerca, o amb la malèfica i alhora benèfica activitat dels dimonis interns, segons Lukács. El doble espai de la novel·la de formació (fictici i extraliterari) fa que aquesta veritat sigui generalment obtinguda només pel lector, ja que l'heroi gairebé mai aconsegueix la distància necessària respecte a si mateix per a captar l'absurditat de la seva experiència. Per a Lukács, el terme aventura ha deixat de situar-se fora de l'heroi (al mode de l'epopeia clàssica) i ha recobrat el significat de prova no en el sentit d'un repte, sinó en el d'experiència i de valor etimològic de projecció cap al futur. L'heroi assumeix l'aventura en la seva pròpia personalitat i la integra en el seu projecte vital de manera que aquesta no és un obstacle (com en l'èpica), sinó una fase d'autoformació en el procés de conquesta de la identitat personal. L'aventura es constitueix en relació amb el món i a través d'ella l'ànima aprèn a conèixer-se, descobreix la seva pròpia essència (els seus límits, les vibracions que és capaç de sentir i produir en contacte amb el món extern).

Tot i el trencament amb l'èpica, en el Bildungsroman hi ha una capacitat de *mutatis mutandis*, un procés catàrquic similar al de la tragèdia grega: el lector descobreix que la seva recerca d'identitat o de felicitat no culmina en la satisfacció dels seus impulsos naturals i idealistes, els quals estan obligats a sotmetre's als imperatius de la seva realitat contemporània. Paral·lelament, Bajtín (*Estètica de la Creació verbal*, 1995) lliga el gènere del Bildungsroman amb el naixement essencial de l'home com una individualitat progressiva i canviant. Fins llavors la literatura només coneixia la imatge preestablerta de l'home, la unitat estàtica de la figura de l'heroi com una constant temàtica, la qual es presentava com el punt fix al voltant del qual orbitava la novel·la. Aquest arquetipus d'heroi era mogut per la narració a través de l'escala de la jerarquia social sense que l'heroi no canviés mai, sempre es mantenia fidel al seu jo del principi (a la seva identitat impertorbable) i la resta de circumstàncies que l'envolten eren només moviments variables. Per contra, el Bildungsroman es decanta per la imatge d'un heroi-protagonista en un procés prolongat (o inacabable) de desenvolupament personal. Així, l'heroi mateix i el seu caràcter passen a convertir-se en una variable, una circumstància més de la narració, tan susceptible de canvi com la resta d'elements condicionants que l'envolten. La transformació individual es converteix en argument. D'aquesta manera el temps penetra a l'interior de l'home, forma part de la seva imatge. Abans, dins de la lògica temporal de la novel·la d'aventures, el desenvolupament de la formació humana era impossible, i només deixà de ser-ho quan l'espai temporal de la narració esdevingué cíclic (per exemple, amb el tema de la successió de les edats d'un home), i s'anomena cíclic perquè la temàtica de la novel·la de formació se sustenta en un tema de naturalesa cíclica, tal i com ho és el procés de formació de forma extraliterària en la vida real dels lectors i l'autor.

En el Bildungsroman es fonen la narració de la transformació de l'home i l'esdevenir històric. El procés de formació del protagonista s'emmarca en un temps històric real a diferència de l'antic model novel·lesc, en el qual les accions de l'heroi es distingien sobre el rerefons d'un món immòbil, només present com a punt de referència (lleis, context) per situar les seves aventures. Finalment, temporalitat i realisme s'entrellacen dins de la novel·la de formació des de la irrupció de la concepció del món com a experiència. Així, la transformació cíclica és

representada com un camí de la formació de l'home que parteix d'un idealisme juvenil fins a adquirir la maduresa sòbria i pràctica. Aquest camí pot veure's complicat per diversos graus d'escepticisme i resignació, però la seva finalitat ja està fixada per la tradició: la representació del món com una experiència formadora per on ha de passar tot home abans d'aconseguir la lliçó final de resignació o la rebel·lió melodramàtica i, generalment, fatídica (pensem en el Werther de Goethe) .

4.1 *El Bildungsroman en Le Lys dans la allée; Félix*

«Je hais cette recherche de béatitude terrestre. Elle me semble une manie médiocre et dangereuse. (...) soyons persuadés que le bonheur est un mythe inventé par le diable pour nous désespérer.» (lettre à Louise Colet 23 décembre 1853). Aquesta negació de la realitat brutal de l'existència en nom de la recerca de plenituds espirituals i sentimentals és precisament el que Flaubert retreu a la generació romàntica i, simultàniament, els punts cardinals del caràcter del Félix de Balzac, el qual articula progressivament tota la seva personalitat al voltant d'una idealització de la solitud «Enfant par le corps et vieux par la pensée, j'avais tant lu, tant médité, que je connaissais métaphysiquement la vie dans ses hauteurs» (Balzac, 1835, p.29). El paradigma és simple, la solitud i la desgràcia s'uneixen en perfecta harmonia per a perfilar el prototip de l'heroi torturat en imatge i semblança de l'emblema de l'escriptor-poeta romàntic. Talment com si la percepció exacta i objectiva de la realitat fos precisament la captació d'unes suposades "màgies", l'esperit íntim, la dimensió sublim de l'entorn, que transcendeixen la vulgaritat de l'existència física: « La fiction qui représenterait ces pauvres coeurs opprimés par les êtres placés autour d'eux pour favoriser les développements de leur sensibilité, serait la véritable histoire de ma jeunesse» (Balzac, 1835, p.8). En conseqüència, el protagonista de Balzac es troba perpètuament condicionat per una dicotomia, la pulsio interminable entre el desig i la realitat. El plany constant de l'heroi romàntic reafirma la seva identitat torturada, precedent de la idea tolstoiana de la personalitat formada en el dolor « Si bien todas las felicidades suelen parecerse cada desgracia suele tener un sello peculiar» (*Anna Karenina*, 1877, p.9). Balzac dignifica el seu protagonista dotant el dolor i la tristesa d'una potencialitat individualitzadora que ofereixi el consol de pensar en un propòsit final per a tots els sofriments. L'escriptura llastimosa de les vicissituds del protagonista, així com la intercalació de nombrosos elogis morals per part del narrador, cerquen l'adhesió sentimental, la comprensió i identificació del lector (els parlaments i soliloquis de Félix interpel·len directament el lector):

« mais la solitude morale produit les mêmes effets que la solitude terrestre : le silence permet d'y apprécier les plus légers retentissements, et l'habitude de se réfugier en soi-même développe une sensibilité dont la délicatesse révèle les moindres nuances des affections qui nous touchent. » (Balzac, 1835, p.129)

La fusió entre el to paternalista del narrador respecte a Félix i les lamentacions d'aquest culminen en un efecte de comunió absoluta entre dues visions, la suposada omnipresència del narrador i l'existència contingent del protagonista. Ambdues posicions comunicatives no són dialògiques, sinó que es fusionen en una sola veu assenyalant una mateixa realitat i es potencia la il·lusió de reflex objectiu i directe d'aquesta. Per aquest motiu, el *Lys dans la Vallée* conté llargues explicacions sobre economia, història i política en relació amb el

ressorgiment de la monarquia borbònica i també sobre mecànica (entre d'altres), perquè Balzac vol fer comprensible cada detall de tots els procediments presents en el paisatge i l'escenari que descriu. Aquesta fe en el sentit indiscutible dels objectes, de la realitat lògica i comprensible, així com de l'existència d'un nivell elevat per sobre de la materialitat, és el marc extrapolat del procés de formació de Félix, el qual es basa en l'espera que idealitza la futura felicitat segons el grau present d'isolació « Je voulais vivre et attendre l'heure du plaisir » (Balzac, 1835, p.36). Hi ha una confiança *naïve*, marca paradigmàtica del Bildungsroman segons Lukács, en l'adquisició final d'un món que s'emmotlli plàcidament als somnis de l'heroï. D'altra banda, la constant del camp semàntic del concepte bel·licós (p.54) estableix un paral·lelisme amb la poesia medieval (molt influent en l'imaginari romàntic) i l'arquetípica al·legoria de l'amor com una guerra. Així, Félix, en tant que amant és un guerrer disposat a sofrir eternament. És la prova de l'origen literari del concepte amorós de Félix: l'amor com l'únic motiu, i el més lloable moralment, per a viure:

« Dès ce jour, elle fut non pas la bien-aimée, mais la plus aimée (...) elle devint ce qu'était la Béatrix du poète florentin, la Laure sans tache du poète vénitien, la mère des grandes pensées, la cause inconnue des résolutions qui sauvent, le soutien de l'avenir, la lumière qui brille dans l'obscurité comme le lys dans les feuillages sombres. (...) elle m'a donné cette constance à la Coligny pour vaincre les vainqueurs, pour renaître de la défaite, pour lasser les plus forts lutteurs. » (Balzac, 1835, p.109)

L'amor entre Henriette i Félix es desenvoluparà primerament de forma maternal (al començament Henriette anomena a Félix "fill meu") i finalitzarà sense deixar de ser em cap moment una unió espiritual que mai no es consumarà, fet que el narrador ressalta com la prova evident de la puresa d'ambdós amants. Flaubert, criticarà l'afany moralista d'esborrar la petjada carnal en la narració de les relacions amoroses, la qual cosa veu deutora d'un idealisme romàntic i alhora coaccionant en tant que es limita a descriure prototips desproveïts de realisme, maniquins o figures femenines sota l'aparença d'àngels envoltats d'un amor tan inflat de misteri i puresa que sembla desaparèixer.

Per a Flaubert, el desig no es pot desvincular de la pulsio material, ni la bellesa d'aquesta mateixa realitat carnal i física, que pel fet de ser considerada real, segons Flaubert, ha de ser on es dirigeixi la mirada de l'escriptor, perquè allí és on hi ha específicament la veritable bellesa (lettre à Louise Colet 14 avril 1852). Però el tret d'inici de la passió entre Félix i Henriette no és exclusivament l'afany de puresa, sinó la set de bellesa i d'embriaguesa passional que ambdós han cobejat fins a construir-ne una imatge literària (Balzac, 1835, p.32). És el resultat del *Spleen* romàntic, un profund avorriment i una sordidesa existencial que determina les personalitats que s'articulen segons les seves carències « Quoique l'isolement dût me porter à la rêverie » (Balzac, 1835, p.11). Així, Félix i Henriette acaben presentant-se com els receptacles llastimosos de l'expressió dels grans sentiments i del melodramatisme: durant tota l'obra, tant Félix com Henriette expressaran sentir-se desbordats per la força dels seus sentiments, així com el seu desig de morir (Balzac, 1835, p.66, 103, 20). Si Henriette i Félix estan obsessionats per viure en el sentit més essencial i agitat de la paraula, l'amor serà només el mitjà perfecte per canalitzar una concepció massa elevada de l'existència. En conseqüència, la mort d'Henriette, com el summum de la passió exaltada, a ulls de Flaubert, bascula entre una deliberada intenció d'èpica romàntica i la constatació

resignada de l'únic resultat possible davant d'una espera inútil, per desesperada, de la felicitat absoluta que no arribarà mai.

Tal com ho estipula Paul Ricoeur en l'obra *Temps et récit. Le temps raconté, III* (p.355), fora de l'univers literari del Bildungsroman, la identitat també és narrativa. Es transmuta com a coherent el conjunt de percepcions, impressions, decisions i idees que formen l'experiència quotidiana i es pot arribar a tergiversar fins a (creure) fer coincidir forçadament quotidianitat i idealisme. L'heroi del Bildungsroman de Balzac, Félix, es reconeix dins de la història que ell s'explica a si mateix sobre si mateix. Tanmateix, és cert que els dos protagonistes no són estrictament culpables de la seva naturalesa fantasiosa. Les circumstàncies i la solitud els empenyen a adherir-se l'un a l'altre com una benedicció i converteixen la mútua comprensió i llàstima entre dos iguals desgraciats en un amor impossible (impossible en termes morals i religiosos: Henriette està casada).

Balzac té predilecció per narrar l'ascens social d'un personatge que parteixi d'unes condicions desfavorables, tal com són les de Félix quan era un jove marginat social abocat a idealitzar fins a l'exageració la primera persona o el primer gest que li donés un lloc digne enmig d'una societat que l'havia rebutjat des de la seva infantesa. Henriette és simplement l'encarnació casual de les necessitats afectives de Félix, i vice-versa: « Henriette : Tout a été mensonge dans ma vie...Est-il possible que je meure, moi qui n'ai pas vécu ? » (*Balzac*, 1835, p. 230). L'estimada de Félix no coincideix amb el tòpic de la dona romàntica, sinó amb una representació de l'esposa cristiana consagrada i estoica que cau en la maledicció de recordar-se de l'existència dels plaers quan coneix Félix, el qual és la remembrança de la possibilitat de la felicitat, més aviat que no pas la figura de l'amant llargament desitjat «(Henriette) je me demandais involontairement. Que doivent être les plaisirs ? »(*Balzac*, 1835, p.242).

La conclusió final és senzilla: Félix forma la seva identitat en el dolor per amor i gràcies a aquest patiment devot i pur troba la seva funció social i els fonaments morals del seu caràcter. La passió és només l'excusa per il·luminar el triomf de la virtut, Balzac no pretén despullar-la de significat i deixar-la a la intempèrie, completament absurda, com ho farà *l'Educació Sentimental* de Flaubert, sinó que la converteix en la bifurcació crucial, la batalla, entre virtut i deprevació davant la qual es troba Félix durant la seva trajectòria vital, revestint-la així de significat moral i transformant-la en el reflex quotidià de les grans gestes històriques.

4.2 Confluència entre Bildungsroman i reescriptura paròdica; *l'Educació Sentimental*

La història de Frédéric, de la seva educació sentimental, és la història de la decepció. Frédéric és l'emblema del trauma de l'home modern, de l'heroi inactiu davant la caiguda de tots els discursos sublimadors: «Il y aurait une histoire magnifique à faire, (...) ; ce serait trop beau. C'est l'histoire de l'homme moderne» (lettre à Louise Colet, 8 octobre 1846). Parlem en termes d'inacció perquè de forma estricta el procés de formació de Frédéric es basa, precisament, en la no-acció, en la no-experiència. Tota la seva trajectòria vital es caracteritza

per la pretensió d'estar vivint quelcom fictici, i quan s'esborra la pulsio fantasiosa dels seus ulls no queda un rastre de desenganyada maduresa, ni un remordiment pels anys perduts en projectes amorosos i professionals inútils, sinó el no-res. El Bildungsroman negatiu que Flaubert es proposa escriure en un gest dramàtic-paròdic és la crítica a una formació sentimental que no té cap resultat positiu, cap ensenyament final consolador. La renúncia a l'acció no es clausura a nivell temàtic dins de l'univers narratiu de *L'Educació Sentimental*, sinó que transcendeix envers el lector com un exercici crític de revisió de les convencions romàntiques: «Il faut renoncer à l'action. (...) La littérature contemporaine est noyée (...) Il nous faut à tous prendre du fer pour nous faire passer les chloroses gothiques que Rousseau, Chateaubriand et Lamartine nous ont transmises.» (lettre à Louise Colet 15 janvier 1854).

La cursa per traspassar de la literatura a la realitat el reguitzell d'accions que vesteixen de sentit l'existència de l'heroi romàntic és inoperant en una quotidianitat traspassada per les experiències fútils. Això és precisament el que Frédéric intentarà per tots els mitjans de fer. Com a protagonista d'una obra emmarcada en el gènere del Bildungsroman, les seves expectatives xocaran amb la realitat, però no en restarà cap lliçó final, només el cansament i l'estranyesa:

«Ah! Les hommes d'action! Les actifs! Comme ils se fatiguent et nous fatiguent pour rien faire, et quelle bête de vanité que celle que l'on tire d'une turbulence stérile! L'action m'a toujours dégoûté au suprême degré. Elle me semble appartenir au côté animal de l'existence (...) Que reste-t-il de tous les actifs, Alexandre, Louis XIV et Napoléon même, si voisin de nous? La pensée est comme l'âme, éternelle, et l'action comme le corps, mortelle.» (lettre à Louise Colet 5 mars 1853)

Frédéric s'enamorarà de la senyora Arnoux com a motiu literari, perquè el que persegueix no és la passió amorosa, sinó l'ascens a la categoria d'heroi romàntic. La devoció desesperada envers l'estimada és la *conditio sine quanon* que ha d'enllaçar vida particular i social en un projecte absolut i carregat de sentit. L'amor platònic de Frédéric per Mme Arnoux acaba sent un paral·lelisme de la impossibilitat d'assolir els projectes artístics i professionals del protagonista. Cal recordar que nombroses vegades Frédéric es plantejarà ser escriptor i poeta comparant-se amb Walter Scott (Flaubert, 1869, p.59), entre d'altres; que pensa en els suïcidis dramàtics de Romeu i Julieta; que voldria recollir en una sola obra tots els prototips d'herois romàntics, com si fos un recopilatori (suposadament) universal d'estètica, i convertir-se ell mateix en la materialització verídica d'un personatge idealitzat (Flaubert, 1869, p.351, 62-63). Però caurà novament en el ridícul quan, a la pàgina 145, s'endinsi en pensaments suïcides contemplant la lluna però decideixi no treure's la vida per cansament i lassitud.

Sovint Frédéric present un estat de gràcia, una plenitud immensa que sembla sorgir de l'amor «c'était une béatitude indéfinie, un tel enivrement qu'il en oubliait jusqu'à la possibilité d'un bonheur absolu» (Flaubert, 1869, p.273). El lligam platònic entre Mme Arnoux i Frédéric impossibilita qualsevol unió carnal, de manera que la perfecció de Mme Arnoux ha de restar inaccessible per no destruir l'ideal i la creença pueril en les beatituds d'aquest amor inassolible deformen la sensibilitat de Frédéric «Par l'exercice d'une tel mesonge leur sensibilité s'exaspera» (Flaubert, 1869, p.273). Ell acabarà assimilant l'estimada a una obra d'art, a la musa que ha d'esdevenir el seu motiu artístic i la seva

inspiració existencial. Ella representa «tout ce qu'il y a de plus beau, de plus tendre, de plus enchanteur, une sorte de paradis sous forme humaine» (Flaubert, 1869, p.269). La primera vegada que Frédéric la veu, al vaixell als afores de París, ella es presenta als seus ulls sota una llum divina, com si fos la bellesa etèria feta sensible «Elle ressemblait aux femmes des livres romantiques. Il n'aurait voulu rien ajouter, rien retrancher à sa personne. L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergent » (Flaubert, 1869, p.53). A partir d'aquest instant, Frédéric s'obsessiona a representar artísticament (mitjançant l'escriptura o la pintura) l'ideal de bellesa que creu haver descobert, de manera que l'art per a ell mai és un fi en si mateix, sinó una forma d'aproximar-se a l'estimada. En aquest sentit, els projectes artístics inacabats de Frédéric seran representatius de la seva generació, la qual tampoc no serà capaç de traduir en fets les seves aspiracions revolucionàries de llibertat pel fet de ser, igualment, idealistes.

És així com Frédéric esdevé la imatge simbòlica de la societat que li és contemporània; el sentit final aplicable a si mateix és transferible metanarrativament a l'autoidentificació de la humanitat. D'aquesta manera, el lector veu en el procés de formació i autoconstitució de la personalitat de l'heroi un mirall de la seva autoidentificació, el doble artístic de la seva pròpia recerca d'identitat consumada. El Bildungsroman de Flaubert s'estructura com un cosmos a escala individual que imita l'antiga creença grega segons la qual l'home havia de tendir a cercar el *telos* que revelés el sentit de la seva existència. L'única diferència es troba en el fet que el *telos* de Frédéric és una ironia trista, la constatació de la buidor de sentit després de la caiguda dels ideals. Aquests ideals cauen gairebé sense dramatisme, com una conseqüència inevitable i simple del pas del temps i les circumstàncies.

Quan *Mme* de Staël difon les premisses romàntiques a França (l'existència d'una veritat, d'una bellesa i d'un bé absoluts), es popularitza la idea que l'art ha de ser el mirall físic de la divinitat romàntica, l'etern infinit contingut dins del concepte de bellesa que eleva l'existència terrenal en un pla superior a ella mateixa. La natura ha de ser el receptacle d'allò diví i la contemplació ha d'esdevenir un procés de captació sempre en clau simbòlica. Flaubert parodia aquesta concepció situant el seu protagonista en els mateixos termes que l'heroi romàntic de Balzac, Félix: Frédéric expressa una adoració petrarquista per *Mme* Arnoux, i aquesta acaba desdibuixant-se sota la mirada del jove que la força a ser la medidora vers el món superior de la bellesa infinita al mode shclegelià. Frédéric aspira a la bellesa en el domini dels sentiments igualment que en el camp artístic « Il se demanda, sérieusement, s'il serait un grand peintre ou un grand poète ; (...) Il se trouva beau » (Flaubert, 1869, p.108). Però el fracàs irromprà en ambdós camps, en el primer per la constatació de la impossibilitat de consumir una relació que reposa exclusivament en un ideal, i en el segon per la seva incompetència i falta absoluta de talent i disposició en voler crear grans obres d'art que responguin a aquest ideal.

L'obsessió de Frédéric per la seva aparença física i la d'aquells que l'envolten és simptomàtic de la seva creença que l'excel·lència de la seva ànima és visible « En plongeant dans la personnalité des autres, il oublia la sienne, ce qui est la seule manière peut-être de n'en pas souffrir » (Flaubert, 1869, p.292). Però la devoció irracional per un ideal literari-estètic s'extrapol·la des de la concepció d'ell mateix fins a la concepció de l'alteritat, de la societat,

de l'entorn físic i terrenal que l'envolta fins a engolir també a Marie. La veritat, però, és que Frédéric no està enamorat de *Mme Arnoux*, sinó de la idea d'estar enamorat, d'aplicar-se a si mateix l'estatus d'amant. De vegades confessa contemplar el seu patiment i sentir orgull creient veure la seva vida convertida en una ficció literària. Mentre que Félix expressa una voluntat melodramàtica però genuïna de sofrir per a i amb l'estimada «et je trouvais du bonheur à épouser les souffrances de cette femme » (Balzac, 1835, p.86), Frédéric abraça el seu dolor i l'adora perquè li concedeix la categoria d'heroi romàntic. Si el Félix i l'Henriette de Balzac es consumien a causa del *spleen* romàntic, almenys aquest els concedia un rang de dramatisme; els seus somnis se'ls hi negaven injustament sota l'autoritat d'un destí arbitrari. En canvi, els protagonistes de *L'Educació Sentimental* no poden consolar-se en la seva dissort tràgica, perquè el seu lament s'encamina a una ficció irreal, pateixen per quelcom que no ha existit mai, per una bellesa essencial i abstracta que es tergiversa en ridícula a l'hora d'intentar fer-la encaixar a la realitat «Comme les ennuis de Frédéric n'avaient point de cause raisonnable et qu'il ne pouvait arguer d'aucun malheur, Martinon ne comprit rien à ses lamentations» (Flaubert, 1869, p.71). Frédéric només és la figura extrapolable i parodiada de la submissió a l'objectiu irrealitzable de reduir la seva existència a la categoria d'un sentiment, perquè la seva ingenuïtat no comprèn l'existència sinó és segons la força sentimental, el clixé romàntic per excel·lència: « Il en oubliait la Maréchale, ne s'inquiétait même pas de Mme Arnoux-ne songeant qu'à lui, à lui seul, -perdu de douleur et de découragement ; et, en haine du milieu factice où il avait tant souffert» (Flaubert, 1869, p.612).

L'escriptura analítica de Flaubert estableix una tensió entre l'abstracció idealista de Frédéric i l'existència real, en tant que física de la naturalesa objectiva i l'aparença clara dels objectes, per tal de subratllar la dimensió artificiosa de la fantasia del protagonista. Tot i que el narrador de Flaubert no fa valoracions ni crítiques explícites, la veritat sembla traspuntar com un vapor feixuc per si sola. És l'efecte de l'escriptura realista, de la distància irònica. A diferència de Balzac, en *L'Educació Sentimental* no hi ha confidències o marques de la presència explícita de l'opinió de l'autor. La narrativa de *L'Educació Sentimental* és una narrativa de la contemplació, de manera que, per contrarestar la confusió simbòlica i la dissolució del tema, la força temàtica recau en la sensualitat perceptiva de les descripcions, les quals compensen (donant una fermesa tangible als objectes materials) la pèrdua de sentit d'un món on no només els objectes i paisatges es barregen els uns amb els altres, sinó també tots els ideals i discursos es troben juxtaposats en una massa difusa.

L'única veritat que Flaubert considera encara existent en la societat moderna és la realitat material de les coses. Tant és així, que Gérard Genette (*Travail de Flaubert*, 1983), referint-se a les descripcions de Flaubert, parla dels silencis de la significació com les esquerdes per on aflora una certa transcendència frustrada. L'efecte d'infinit, en Flaubert, es crea amb una certa disposició de les coses, per allò que les separa i les fa brillar damunt un fons opac. En tant que obra pertanyent al gènere del Bildungsroman sota una òptica negativa, *L'Educació Sentimental* presenta l'escriptura d'una desil·lusió circular que comença i culmina en el mateix punt inoperatiu des d'on el protagonista es veu obligat a reconèixer-se a si mateix. L'imaginari de Frédéric comença, exultant, detallant meticulosament quines haurien de ser les característiques de l'heroi romàntic, de la vida plena de sentiments i emocions que havia

de concentrar, no interpretar, en ell mateix i el seu entorn: « Comme un architecte qui fait le plan d'un palais, il arrangea, d'avance, sa vie. Il l'emplit de délicatesses et de splendeurs ; elle montait jusqu'au ciel ; une prodigalité de choses y apparaissait ; et cette contemplation était si profonde, que les objets extérieurs avaient disparu » (Flaubert, 1869, p.177). Tanmateix, la futilitat de les aspiracions de Frédéric comença amb l'enumeració progressiva de disgustos irrellevants, però que ell pateix com a constants recordatoris de la impossibilitat de la felicitat plena, els quals finalitzen per esdevenir un corpus d'experiències buides que l'encaminen a la constatació de la insubstancialitat en què s'ha perdut tota la seva joventut, tota l'etapa de formació. La primera pedra de les seves desil·lusions cau quan el seu amic Deslauriers li comunica que no podrà venir a viure amb ell a París « C'était le premier de ses rêves qui s'écroulait » (Flaubert, 1869, p.61). I quan sembli que els seus anhels finalment es compleixen, només serà per un moment fugisser, la contemplació momentània d'un castell de fum « Et la vie qu'ils avaient tant rêvée commença. Elle fut charmante, grâce à la beauté de leur jeunesse » (Flaubert, 1869, p.112).

4.2.1 Sublim o la no-experiència

«Je suis convaincu que les appétits matériels les plus furieux se formulent insciemment par des élans d'idéalisme, de même que les extravagances charnelles les plus immundes sont engendrées par le désir pur de l'impossible, l'aspiration éthérée de la souveraine joie. Et d'ailleurs je ne sais pas (et personne ne sait) ce que veulent dire ces deux mots: âme et corps, où l'une finit, où l'autre commence. Nous sentons des forces et puis c'est tout » (lettre à Mme Leroyer de Chantepie, 19 février 1859).

Flaubert no creu en la funcionalitat de la dicotomia romàntica entre cos i ànima, món i ideal, sinó que en remarca la potencialitat corrosiva en els caràcters que, com Frédéric, estronquen la seva joventut en la recerca d'una elevació per sobre del pla terrenal en nom d'una bellesa que ha de ser necessàriament superior a la vulgaritat quotidiana. Si els redactors romàntics de la revista de *l'Athenaum* sostenien que l'art consistia a captar l'etern i l'infinit en una forma visible, tal com Schlegel sostenia que la bellesa constituïa la representació de l'infinit pel finit, llavors és plausible que Frédéric vegi en la figura de l'estimada la concreció de la perfecció, de la mateixa manera que, segons el curs de Schelling, la veritat i la bellesa són dues formes diferents de considerar l'únic absolut. Igualment, Frédéric creu contemplar-se a si mateix i trobar una bellesa superior en la ciutat de París, la qual li sembla ser un reflex de la seva pròpia sensibilitat. De la mateixa manera, Félix veu també la seva estimada en cada detall del paisatge, de fet el títol de la novel·la de Balzac indica aquesta connexió entre naturalesa i sensibilitat, ja que es compara la puresa i solitud d'Henriette amb la imatge d'un lliri isolat al mig d'una vall (Balzac, 1835, p.25, 228, 69...). Quan Félix diu que sent una atracció pels abismes demostra el seu arrelament amb el tòpic romàntic de la barreja melodramàtica entre l'ànima i el paisatge « la vallée où se mouraient les rayons jaunes d'un soleil tiède, me présentait encore une vivante image de mon âme » (Balzac, 1835, p.116). És per aquest motiu que Félix no fa rams com una simple coqueteria, sinó com una mena de sublimació de l'estimada. Creu que és capaç de crear un llenguatge estètic entre ell i Henriette, i l'exageració continua fins al punt d'allargar tres hores el temps de confecció dels rams i declamar que després de la mort d'Henriette no en tornarà a fer mai més per a ningú, per tal i com suposaria una prostitució d'un acte d'íntim lligam entre ell i l'estimada

simbòlicament encarnada en les flors « où je rencontrais une fleur sublime et solitaire ... image attendrissante de ma blanche idole, seule dans sa vallée ! » (Balzac, 1835, p.89). Al final, Félix declamarà que després de la mort d'Henriette no en tornarà a fer cap més. Aquest amor que impregna els objectes es troba igualment en *L'Educació Sentimental*, sobretot en l'amor fetitxista i obsessiu que Frédéric experimenta per les relíquies de Mme Arnoux quan a causa de la ruïna econòmica del senyor Arnoux, aquesta subhasta les seves pertinències davant la mirada horroritzada de Frédéric, que hi creu veure també una prostitució del vel de puresa que envoltava tots els objectes de l'estimada. Per tal i com Frédéric declara com a inútil tot el que no percep com una pulsio del cor, el seu temperament sentimental busca justificar les pròpies emocions en el paisatge i, juntament amb Félix, ambdós creuen elevar els seus sentiments a la categoria del sublim. En el cas de Félix, la creença en la sublimitat del seu amor constitueix una veritat. En canvi, la distància irònica del narrador de Flaubert només pot justificar com a sublim l'amor de Frédéric per Mme Arnoux per incompreensible i inexplicable no en termes d'elevació espiritual, sinó d'artificiositat. L'amor forçosament passional de Frédéric li fa experimentar el seu estat sentimental com quelcom d'inexplicable, però la incomprensió de si mateix que ell interpreta com a sublim és només un efecte de l'absurditat d'aquesta devoció enamorada imposada.

5. CONCLUSIONS

La negació de l'experiència, mitjançant la reescriptura paròdica de l'idealisme romàntic (no només en termes amorosos sinó sobretot en termes existencials), és el nucli temàtic i formal al voltant del qual orbita *L'Educació Sentimental* de la mateixa manera que Frédéric ho fa al voltant dels inassolibles abstractes que es força a creure reflectits en la realitat. La voluntat última que es descobreix darrere de totes les seves aspiracions, amoroses i professionals, és de construir una imatge perfecta. Per aquest motiu, la progressiva ruïna econòmica de Mme Arnoux es convertirà en un impediment per poder mantenir intacta la bellesa d'un amor ideal tan arrelat a l'aparença, i explica l'escena final en la qual Frédéric preferirà no veure Mme Arnoux per no degradar el seu ideal: « et elle le vit qui sanglotait, la tête enfoncée dans l'oreiller. Qu'as-tu donc, cher amour ? C'est excès de bonheur, dit Frédéric. Il y avait trop longtemps que je te désirais » (Flaubert, 1869, p.422). Als peus del llit de Rosanette, Frédéric s'ha de recordar penosament que està enamorat de Rosanette, en detriment del seu amor idealitzat per Mme Arnoux. Contràriament als grans efluvis discursius del Félix de Balzac quan es tracta d'expressar el dolor, Flaubert condensa tota l'angoixa de Frédéric en una sublimitat continguda, la brevetat de la qual esdevé més punyent que els parlaments teatrals de Félix. Flaubert suprimeix qualsevol senyal de sentimentalisme, el narrador es limita a mostrar el ritme monòton de la realitat banal que condiciona els personatges i els impedeix d'allunyar-se de la mesquinesa de la seva quotidianitat. L'escena presenta un patetisme sorprenent: Frédéric no menteix només a Rosanette, sinó que intenta convèncer-se a ell mateix de la seva felicitat. És la imatge de les il·lusions perdudes, de la negació silenciosa del fracàs que concentra tota la grandesa dramàtica del pas del jove innocent (fins als límits de l'estupidesa idealista) a l'adult melancòlic si no procura reconstruir-se mitjançant l'exercici del distanciament irònic segons Flaubert.

El narrador no condemna la innocència de Frédéric en tant que considera com un ordre inevitable l'estructura fatal constituïda pel desig de l'ideal, l'intent de la seva respectiva realització i finalment el fracàs que tanca l'etapa de l'educació sentimental-vital de l'individu. La crítica a Frédéric es dirigeix a tota una vida dedicada a una absurditat sentimental. « ... Et tout à la fois par prudence et pour ne pas dégrader son idéal, il tourna sur ses talons et se mit à faire une cigarette. » (Flaubert, 1869, p.620) Frédéric camufla la seva decepció forçant-se a contemplar-se a si mateix interpretant el paper fals d'amant. Però tot i els seus esforços, la imatge de Frédéric girant-se per encendre un cigarret com a excusa per no contemplar més a Marie, resulta patètica per reveladora del fracàs.

«Et ce fut tout. » (Flaubert, 1869, p.621) és la frase, amb un eco de sentència, que tanca l'episodi de l'última trobada entre els dos amants. El contrapunt narratiu és el protagonista de Balzac i la glorificació moral del seu amor. La paròdia negadora de Flaubert desintegra el positivisme moral de Félix, l'equilibri perfecte entre idealisme i realitat, l'assimilació d'una experiència completa i la progressió ascendent de la personalitat del protagonista. La linealitat plàcida del procés de formació de Félix es transforma en una circularitat paròdica en l'obra de Flaubert que acaba i comença en la no-experiència. De fet, la constatació de l'arquitectura del buit en *l'Educació Sentimental* es troba irònicament simbolitzada en l'anècdota final entre Frédéric i Deslauriers. El record del prostíbul només és el reflex d'una acció buida, d'una no-acció, tal com ho és l'ideal amorós incomplert: « Et ils résumèrent leur vie. Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison ? (...) Puis ils accusèrent le hasard, les circonstances, l'époque où ils étaient nés » (Flaubert, 1869, p.624). Al final de la novel·la allò millor que han tingut els dos amics ha sigut, precisament, quelcom que no s'ha esdevingut mai (Frédéric i Deslauriers no s'atreveixen a consumir les seves respectives trobades sexuals amb les prostitutes i marxen corrents). La visita a les prostitutes («la maison de la Turquie») està irònicament datada al 1837. Per què posar data a l'insignificant si no és que el narrador vol fer entendre que la insignificança o bé l'absurditat són l'essència de la història? És el summum de la sordidesa existencial del subjecte modern segons Flaubert. El que acaba prenent consistència en *l'Educació Sentimental*, en detriment del sentiment, és el recordatori de les il·lusions que no es volen confrontar amb la realitat precisament pel coneixement previ de la seva incompatibilitat. L'incompliment de l'ideal serveix per a evitar la seva degradació, com una mena de sensatesa estètica: « On se réfugie dans le médiocre, par désespoir du beau qu'on a rêvé. » (Flaubert, 1869, p.401) .

Robert C. Elliott associa la sàtira i l'impuls utòpic (*The shape of Utopia*, 1970): dos discursos literaris que aparentment es presenten com a antitètics en realitat es repliquen l'un a l'altre de manera que el text parodiat sempre està secretament actiu en l'àmbit d'influència del text paròdic, tota sàtira implica un marc de referència utòpic. Bildungsroman i paròdia conflueixen en *l'Educació Sentimental* no només perquè són l'objectiu de la crítica de Flaubert, sinó perquè intrínsecament ambdós conceptes-gèneres mantenen una relació recíproca. La potencialitat tràgica de *l'Educació Sentimental*, malgrat la dimensió irònica que contraposa la instància del narrador a totes les tendències melodramàtiques d'en Frédéric, es troba en el fet que tota paròdia s'impulsa secretament per la fúria del satíric davant d'una

realitat caiguda. Allò parodiat en l'Educació Sentimental es desdibuixa entre l'idealisme *per se* i la ingenuïtat d'encasellar-se a plorar-ne la pèrdua. Per aquest motiu, la crítica de Flaubert materialitzada en les vicissituds estèrils de Frédéric transcendeixen (tal com el punt de partida realista de Flaubert era el d'oferir un retrat de l'estancament sentimental i existencial de la seva generació) la seva particularitat literària i, de retruc, eleven l'obra parodiada de Balzac a la categoria d'error conceptual. La repetició del moviment dins-i fora de l'espai literari forma part de l'especificitat ontològica i estructural del Bildungsroman com a gènere, encara que *l'Educació Sentimental* en sigui la negació (recordem que des del moment en què el discurs de Flaubert és paròdic, aquest ha d'integrar i reproduir-se en els mateixos termes del discurs parodiat). Per això el concepte de Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, 1983), segons el qual la persona entesa com a personatge d'una narració no és una identitat diferent a les seves experiències, és extrapolable fora de *l'Educació Sentimental* fins a situar-se com a component definitori de tota la humanitat. La identitat dinàmica en termes històrics de l'home segueix la mateixa estructura de la identitat dinàmica del personatge narratiu, de manera que la formació (Bildung) artificial que Frédéric s'imposa a si mateix davant la constatació d'una experiència erma a les seves aspiracions, és el paral·lelisme literari del trencament entre la formació de l'individu modern i la pèrdua de l'experiència com a entitat creadora de sentit.

La caiguda en un idealisme forçós que aboca l'individu a perseguir fantasmes abstractes és l'error que Flaubert pretén assenyalar literària i extraliteràriament. En aquest sentit, la teoria del gest paròdic de Bajtín acaba travessant completament tota la novel·la de Flaubert: en la reproducció d'un discurs aliè (el romanticisme positiu de Balzac), mitjançant el seu traspàs en un escenari narratiu on el seu sentit original queda inoperatiu o ridícul, resulta no només el mecanisme de desengany de Flaubert, sinó el marc argumental de la vida dels seus personatges. Frédéric, sense saber-ho, està dialogant paròdicament amb l'idealisme romàntic en pretendre traslladar-lo a la seva contemporaneïtat (la qual és la mateixa que la de l'autor). La conclusió, però, és tan sols la negació de l'experiència, de l'extracció d'un sentit positiu, en el si de la modernitat alienant. La negació del sentit es converteix, paradoxalment per a Frédéric, en l'única lògica estable després de l'enfonsament de la retòrica sentimentalista, ergo en la negativitat feta significat. I ni tan sols aquesta constatació pot servir a mode de conclusió en el no-Bildungsroman de Flaubert perquè, en comptes d'oferir la il·lusió d'un final mitjançant la selecció de moments estel·lars de la vida dels seus personatges tal com ho fa Balzac amb Félix (adquisició d'una posició social elevada, múltiples relacions amoroses, immobilitat en el record etern i tràgic de l'estimada), Flaubert trasllada la saturació de vivències insignificants de la realitat dins de l'univers literari. El lector no descobreix el final de la trajectòria vital de Frédéric sinó l'evidència del sense-sentit que no ha deixat de ser present en tota la novel·la, el qual desintegra el consol de final claudicant perquè la seva continuació lineal és perpètua i desborda la unitat fictícia de la novel·la fins a revelar-se com l'element determinant de la construcció de l'individu dins i fora de l'univers literari. Aristòtil aprova la conclusió del metge Alcmeon segons la qual els homes moren perquè no poden unir un principi amb un final (Frank Kermode, *el sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, 1967, p. 16), l'única possibilitat de construir experiència en la futilitat és l'atribució imaginària de sentit a la quotidianitat mitjançant la selecció memorística de moments percebuts com a significatius. No podria, doncs, ser més il·lustratiu el final de

l'Educació Sentimental: de totes les vivències relatades en el transcurs de la narració, Frédéric i Deslauriers només en seleccionen com a significativa una d'incomplerta. Sortir corrents del prostíbul no podria equiparar-se amb el girar-se d'esquena de Frédéric davant la visió de la vellesa de l'estimada? La tragèdia es troba aquí. La no experiència és l'eix articulador de l'existència contemporània després de la caiguda dels vells misticismes. Inconscientment, els personatges de Flaubert ho saben, però s'estronquen sota la violència d'una realitat que enfonsa totes les seves ambicions. Si Félix tenia la sort d'habitar un escenari fictici (en termes literaris) i harmònic amb les seves característiques d'heroi romàntic, els personatges de Flaubert cauen estrepitosament damunt el terra dur de la realitat històrica. La polaritat irresoluble entre el desig d'obtenció d'un sentit a través de l'experiència (acord amb els propis desitjos o bé amb la imatge que hom es construeix narrativament de si mateix) i la sordesa de la realitat a aquestes imprecacions és l'espai traumàtic per on deambulen no només els personatges de Flaubert, sinó la humanitat sencera. Frédéric és la paròdia de si mateix i de l'home contemporani sota la mirada irònica del narrador flaubertinià. Podríem especular fins a quin punt no és especialment evocador prendre el model de l'univers literari de *l'Educació Sentimental* i afirmar que l'home és la paròdia de si mateix sota la mirada atenta d'un no-Déu o la ironia universal.

BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel. (1972). Pre-romanticismo y romanticismo. En *Teoría de la literatura* (p.319-342) (García Yebra, Valentín Trad.) (2ª Ed.) Madrid: Editorial Gredos
- Bajtín. (1965). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Forcat, Julio y Conroy, César Ed.) Buenos aires: Alianza editorial
<https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y Estética de la Novela*. (Kriükova, Helena S. y Cazcarra, Vicente Trad.) Madrid: Taurus
- Bajtín, M. (1995). *Estética de la creación verbal*. (2ª Ed.) Madrid: Siglo veintiuno editores
- Bajtín, M. (1963). *Problemas de la Poética de Dostoievski* (2ª Ed.) (Bubnova, Tatiana Trad.) México: Fondo de Cultura Económica
- Balzac. (1842). *Avant-propos de la Comédie Humaine*. París
https://fr.wikisource.org/wiki/Avant-Propos_de_La_Com%C3%A9die_humaine
- Balzac. (1835): *Le Lys dans la Vallée*. Bibebook, Kindle (livre électronique)
- Beltrán Almería, Luis. (1994). *Notas para una teoría de la parodia. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, 18 al 21 de noviembre, Vol.2
- Blesa, Tula. (1994): *Parodia: Literatura. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, del 18 al 21 de noviembre, Vol.2
- Brix, Michel. (1998). *L'Éducation Sentimentale de Flaubert: de la peinture de la passion "inactive" à la critique du romantisme français*. Paris: Études Littéraires Volume 30 n°3
- C. Elliott, Robert. (1970). *The shape of Utopia. Studies in a literary genre*. Berna: Peter Lang
- Crouzet, Michel. (2017). *L'Éducation Sentimentale et la confusion des genres: ironie, histoire, roman*. París: Euredit
- De Gourmont, Remy. (1902). *Le Problème du style: questions d'art, de littérature et de grammaire*. Paris: Mercure de France
- Dominguez Caparrós, José. (1994): *Sobre funciones literarias de la parodia. Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza, del 18 al 21 de noviembre, Vol.2, p.97-104

- Erich, Auerbach. (1942). La mansión de la mole. En *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (p.426-464) (Villanueva, Ignacio y Ímaz, Eugenio Trad.) (1ª reimpresión de la 2ª edición) Madrid: FCE
- Flaubert. *Carnets de travail*. París: Jacob Duvernet Editions
- Flaubert. *Correspondència completa*. Édition électronique des lettres de Flaubert Nouvelle édition, dirigée par Yvan Leclerc et Danielle Girard. Mise en ligne le 2 novembre 2017 <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/edition/>
- Flaubert. (1869). *L'Éducation sentimentale*. (De Baisi, Pierre-Marc Ed.) París: Librairie Générale Française
- Genette, Gérard. (1983). *Travail de Flaubert*. Paris: Points
- Kermode, Frank. (1967). *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*. Madrid: Gedisa
- Levin, Harry. (1963). Balzac y Flaubert. En *El realismo francés* (p.187-264, p.265-285) (Reig, Jaume Trad.) Barcelona: Editorial Laia
- Lukács. (1951). Prólogo a Balzac y el realismo francés. (PDF)
- Lukács, G. (1966). *Teoría de la novela*. Ciudad de México: Grijalbo
- Ricoeur, Paul. (1983). *Temps et récit. Le temps raconté, III*. (p.355). Paris: Seuil
- Rodríguez Fontanela, María de los Ángeles. (1996). El concepto de Bildungsroman. En *La novela de autoformación una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa española*. (p.29-55). Universidad de Oviedo. https://books.google.es/books?id=KVvkxFIX2FMC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Schiller, Friedrich. (1801). *Lo sublime*. (Dornheim, Alfred Trad.) Madrid: Casimiro libros
- Séginger, Gisèle (2009). *Flabeurt lecteur de Balzac. L'Éducation Sentimentale ou la réinvention du roman*. Université Paris-Est. https://www.gcoe.lit.nagoya-u.ac.jp/eng/result/pdf/F09_SEGINGER.pdf
- Swales, Martin. (1978). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. (2ª edición). Princeton: Princeton University Press
- Tolstoi. (1877). *Anna Karenina*. Madrid: Editorial de GASSO
- Wilhelm, Dilthey. (1910). *Das Erlebnis und die Dichtung*. Charleston: BiblioBazaar
- William Raitt, Alan. (1991). Le Balzac de Flaubert, *L'Année Balzacienne* (nº12) París

*Autors i articles citats per D.Philippot (dossier del seminari de *l'Éducation Sentimental* M2/4 FR451B, Sorbonne): Albert Thibaudet (*sur le romanesque*), Northrop Frye (*l'écriture profane. Essai sur la structure romanesque*, 1976, Circé, 1998; *Anatomie de la critique*, 1975), Paul Bourget (*Du romantisme. Dans Essais de psychologie contemporaine*)

ANNEXOS

1) L'efecte Quixot és un concepte emprat per Harry Levin, el qual fa referència a la desmitificació dels valors romàntics essencialment privats i extrahistòrics (solitud, sentimentalisme exagerat, etc). La tècnica realista de Flaubert es presenta així com un mecanisme iconoclasta de destrucció de símbols: Frédéric efectua el mateix procés que Don Quixot, intenta reproduir en la realitat idealismes literaris i està destinat a xocar contra la realitat. (p.7)

2) Bajtín, al travessar el gest paròdic amb la força desmitificadora de la contemporaneïtat (al fer dialogar una determinada entitat o concepte amb la contemporaneïtat aquesta revela la seva potencialitat de significat o la seva inoperació fora de l'esfera intel·lectual) ho fa relacionant-la amb el gènere antic de la sàtira menipea, gènere dins del qual seria més susceptible de situar l'obra de Flaubert que no pas en la magnitud abstracte i generalista d'obres paròdiques sense especificar: la sàtira menipea consistia en l'escriptura d'una sàtira en prosa, i l'objecte de ridiculització no era un individu concret (no es basava en atacs personals) sinó determinades concepcions i actituds humanes concebudes com a ingènues, pedants, estúpides i incompetents. (p.11)

3) Si Flaubert sosté que tota la *Comédie Humaine* és una immensa fantasmagoria i que la seva metafísica és la de l'aparença i les convencions, aquesta declaració difereix respecte als propòsits que Balzac (*avant-propos de la comédie Humaine*), de la seva absoluta confiança en la captació de l'intrínsec humà com un ésser complex i social de la natura. L'atenció al detall material de les descripcions no difereix mai d'una profunda convicció moralitzant: davant les acusacions d'immorals a certes escenes (sobretot d'adulteri o engany) Balzac es defensa comparant-se amb Sòcrates i Jesucrist al defensar que les escenes immorals en la seva obra responen a una intenció *d'exemplum contrarium*, per tant la seva visió de l'escriptura realista es basa en una completa convicció de veritat entre moral burgesa-catòlica i realitat social; la seva tasca és només la de registrador a diferència de Flaubert que, sense defensar cap filosofia substitutòria de la que desacredita en les seves obres, entén l'escriptura realista com a mètode de revisió dels principis socials o els absoluts essencialistes o religiosos. (Balzac) «Un écrivain doit avoir en morale et en politique des opinions arrêtées, il doit se regarder comme un instituteur des hommes» (p.12).