



Grau d'Estudis Literaris

**Treball de Fi de Grau**

**Curs 2021-2022**

**LA FIGURACIÓ DE LA MORT I DE L'ABSÈNCIA A LA POÈTICA  
FLAUBERTIANA**

**Júlia Gómez Pérez**

**Tutora: Marta Cristina Carbonell**



Barcelona, 15 de juny de 2022

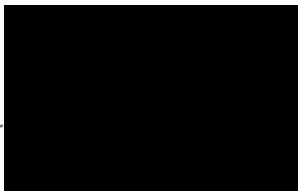


### **Declaració d'autoria**

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 15 de juny de 2022

Signatura:





### **RESUM:**

Gustave Flaubert és un dels pares del Realisme francès. La seva escriptura i, per extensió, les seves obres, han estat analitzades des d'una pluralitat de mirades en els últims dos segles.

A l'hora d'estudiar dues de les seves protagonistes, Emma Bovary i Félicité, s'han presentat perspectives ben diverses, com la del bovarisme, la pugna entre conservadorisme i ciència o entre cosmopolitisme i vida provinciana. En aquest treball, però, hem intentat representar un panorama nou: la figuració de l'absència o de la buidor que hi ha present a ambdós escrits; el com la mort s'anuncia des d'alguns elements narratius abans que aquesta esdevingui explícita.

Així, amb l'ajuda del patró hermenèutic de René Girard, juntament amb les hipòtesis de Gaston Bachelard, en aquest treball s'intenta donar resposta a la pregunta de si podem parlar d'una gramàtica flaubertiana de la mort no evident, dissimulada mitjançant la connotació descriptiva dels espais i dels cossos.

**Paraules clau:** Flaubert, Girard, Bachelard, mort, buidor.

### **SOMMAIRE:**

Gustave Flaubert est l'un des pères du Réalisme français. Ses écrits et, par extension, ses œuvres, ont été analysés sous des angles variés au cours des deux derniers siècles.

En étudiant deux de ses protagonistes, Emma Bovary et Félicité, différentes perspectives ont été présentées, comme celle du bovarisme, la lutte entre conservatisme et science ou entre cosmopolitisme et vie provinciale. Dans ce travail, cependant, nous avons essayé de représenter un nouveau panorama: la figuration de l'absence ou du vide qui est présent dans les deux écritures; comment la mort est annoncée à partir de certains éléments narratifs avant qu'elle ne devienne explicite.

Ainsi, à l'aide du schéma herméneutique de René Girard, conjugué aux hypothèses de Gaston Bachelard, ce travail tente de répondre à la question de savoir si l'on peut parler d'une grammaire flaubertienne de la mort non évidente, déguisée par la connotation descriptive des espaces et des corps.

**Mots-clés:** Flaubert, Girard, Bachelard, mort, vide.



**Ten cuidado con tus sueños: son la sirena de las almas. Ella canta.  
Nos llama. La seguimos y jamás retornamos.**

**(Gustave Flaubert)**



## ÍNDEX

1.	INTRODUCCIÓ: EL QUE QUEDA DE GUSTAVE FLAUBERT .....	1
1.1.	L'ESSÈNCIA DELS PERSONATGES SEGONS RENÉ GIRARD .....	7
1.2.	L'ESPAI COM A PORTADOR DE SIGNIFICAT: GASTON BACHELARD .....	11
2.	ELS AMANTS D'EMMA O LA IMPERFECCIÓ DESOLADORA .....	23
2.1.	CHARLES BOVARY .....	23
2.2.	RODOLPHE BOULANGER.....	26
2.3.	LÉON DUPUIS.....	29
3.	LA CASA NATAL. L'ESPAI ONÍRIC HABITABLE .....	33
4.	ELS ARMARIS, ELS COFRES I ELS CALAIXOS, INSTIGADORS D'UNA INTIMITAT SECRETA.....	39
5.	LES PETXINES I ELS ANUNCIS DE MORT .....	43
6.	LA DIALÈCTICA ENTRE EL DINS I EL FORA A GUSTAVE FLAUBERT .....	47
7.	EL RODÓ I EL CERCLE. UNA FENOMENOLOGIA DE LA MORT .....	55
8.	CONCLUSIÓ.....	61
9.	REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES.....	65



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---



## 1. INTRODUCCIÓ: EL QUE QUEDA DE GUSTAVE FLAUBERT

“No gaire res que tingui a veure amb Gustave Flaubert no ha durat mai”. Així resa una de les oracions introductòries d’*El lloro de Flaubert* (1984), obra de Julian Barnes. I, fins a cert punt, té tota la raó: la casa de l’escriptor al municipi de Croisset va ser enderrocada poc després de la seva mort, totes les seves estàtues a França van ser derruïdes a mans dels alemanys durant la Primera Guerra Mundial i els objectes que trobem als museus que suposadament haurien servit d’inspiració per a la seva escriptura sovint van acompanyats del mot “còpia”. En aquest sentit, ni tan sols podem tenir una imatge honesta de la seva figura, donat que les fotografies que tenim són en blanc i negre i els seus coetanis l’han descrit com un home amb els cabells rossos i amb els ulls clars (Barnes, 2010).

D’aquesta manera, de Gustave Flaubert només ens queda una sola cosa: les seves paraules. D’ell només en tenim paper, les seves idees plasmades en aquest, frases, metàfores; prosa estructurada que es converteix en so per la fortuna d’algun recitador. És potser aquest un dels motius, doncs, pels quals podem afirmar que Flaubert és un dels escriptors occidentals que més interès ha suscitat entre la crítica i els lectors. Començant per Jean-Paul Sartre, que li va dedicar un llibre sencer que porta per títol *L’idiota de la família* (1971), així com va fer Mario Vargas Llosa a *La orgia perpetua* (1975) o el propi J. Barnes, a qui hem citat abans, i acabant amb els centenars de treballs acadèmics i d’investigació que es duen a terme sobre ell cada any, G. Flaubert acumula un dels fons més amplis i substancials pel que fa a paratext.

Així, i resseguint aquesta idea, entre els milers d’estudiosos i crítics que han estudiat la figura i l’obra d’aquest escriptor francès en destaca una idea comuna: el pes de la seva gramàtica. Flaubert tenia una escrupolosa devoció a l’art de construir literatura i al seu estil, i es podia passar hores i dies buscant el que ell anomenava “la paraula exacta” per a la descripció d’un objecte o per a narrar el desenvolupament d’una acció. Això el convertí en el mestre de la narració i en un dels pares del Realisme francès.

Aquest corrent estètic, que viu el seu moment hegemònic durant la segona meitat del segle XIX, es caracteritza, a grans trets, per mostrar una extensa o detallada informació dels personatges, paisatges, escenes o situacions que es descriuen. En aquest sentit, els novel·listes es documentaven rigorosament sobre el tema que els interessava abans de posar-se a escriure, i podien passar mesos abans que no recopilassin tota la informació



que necessitaven per a la tasca literària. Tal i com explica el propi Flaubert a la correspondència amb Turgéniiev (1992), aquest es passà més de tres mesos amb un lloro dissecat damunt del seu escriptori només per a observar-lo i per a poder donar el retrat més fidel possible de Loulou, un dels personatges amb més rellevància d'*Un coeur simple* (Flaubert, 1999).

Com a mostra d'això, si agaféssim qualsevol dels seus escrits ens adonaríem que a sota de cada oració o de cada paràgraf de les seves novel·les hi ha present un entreteixit de significacions i connotacions que s'allunya molt de l'arbitrarietat. Cada objecte està col·locat amb cura en un lloc molt concret, descrit amb mirament; tots els seus personatges tenen faccions que s'adeqüen amb la seva personalitat i les seves paraules, i fins i tot la llum que entra per una finestra o l'aspecte d'una planta pot arribar a ser determinant i donar molta informació sobre l'estat d'una situació o d'un o més personatges.

D'aquesta manera, en aquest treball hem volgut fixar-nos en un element molt present a la gramàtica flaubertiana: la mort o l'absència, i en com aquestes experiències i fets es van anunciant molt abans que es facin presents de manera explícita en la narració. Així, i mitjançant una anàlisi detallada de les obres, ens centrarem, per una banda, en *Madame Bovary*<sup>1</sup>, encarnació magistral de la tradició novel·lesca; i en *Un coeur simple*<sup>2</sup>, un dels relats de *Trois contes*, representació perfecta de la narració breu de Flaubert.

Per a dur a terme aquesta anàlisi, ens recolzarem en dos teòrics literaris essencials en l'estudi de la descripció: René Girard i Gaston Bachelard.

---

<sup>1</sup> Flaubert, G. (2018). *Madame Bovary*. ALMA Clásicos Ilustrados.

<sup>2</sup> Flaubert, G. (1999). Un corazón sencillo. En *Tres cuentos* (p. 23-67). Cátedra. Letras Universales.





René Girard (1923 – 2015) va ser un teòric i crític literari francès. Dedicà més de quaranta anys a la investigació i a l'escriptura, raó per la qual podem observar una gran evolució d'idees i de creixement en el seu pensament.

Per una banda, l'obra transversal i àmplia de R. Girard s'ocupa de la literatura en relació amb les disciplines de l'antropologia i de la filosofia, com evidencia la seva reconsideració de la noció de "mimesi" a partir de les bases platòniques i aristotèliques que tots coneixem: la mimesi és un concepte estètic que, a partir d'Aristòtil, explica la imitació de la natura que es produeix en la concepció de les obres d'art. Així, des de la perspectiva aristotèlica, la pintura d'un paisatge sempre estaria condicionada pels paisatges que el pintor ha observat al llarg de la seva vida, i la descripció d'una llar en una novel·la tindria la seva base en l'habitatge de l'autor o en les narracions que ja ha llegit.

Així, Girard fa una innovació essencial i introdueix en aquesta teoria mimètica la categoria del desig, que el permet dur el concepte de la mimesi cap a una innovació en la concepció de l'home. Aquest home, doncs, deixa de ser un subjecte amb lliure albir per a passar a esdevenir un home desitjant, un home com a ésser anhelant d'allò que posseeix altri, per tant, subordinat a aquest Altre: el seu esquema és, en aquest sentit, triangular. Aquesta teoria, en la qual basa la majoria dels seus estudis, el va dur a desenvolupar les seves anàlisis de vessant històrica, per una banda, analitzant els efectes d'aquest fet en la societat moderna; i també a l'aplicació d'aquest esquema a determinades obres literàries i els seus escriptors, com ara Miguel de Cervantes, William Shakespeare, Stendhal i, evidentment, el propi Gustave Flaubert.

D'aquesta manera, des de la publicació del seu primer assaig l'any 1962, anomenat *Mentira romàntica y verdad novelesca*, i fins la seva mort l'any 2015, Girard buscà aprofundir el seu coneixement i fer les correccions pertinents de la seva teoria mimètica en pluralitat d'obres: *La ruta antiga de los hombres perversos* (2006a) o *Shakespeare: los fuegos de la envidia* (2006b) són només alguns dels exemples on el crític literari francès ens ofereix, de manera sistemàtica, una visió general sobre la totalitat de la seva hipòtesi.



Però no només delimità el seu terreny d'investigació a la literatura i a l'antropologia, sinó que l'any 1990 va decidir estendre-ho al domini pràctic i va fundar la societat *Colloquium on Violence and Religion*, que tenia com a primer objectiu explorar i desenvolupar la relació entre el seu model mimètic proposat i la violència i la religió a les diferents cultures. Aquesta comunitat, de fet, segueix vigent, i els seus membres organitzen nombrosos congressos anuals, dels quals n'editen, *a posteriori*, un díptic bibliogràfic i una revista.

Entre les distincions i guardons que va rebre Girard destaquen els seus vuit doctorats *Honoris causa*, entre els quals es troben les Universitats d'Amsterdam, d'Innsbruck, d'Ambres i de Montreal, entre d'altres. A més, guanyà el prestigiós premi de l'Acadèmia Francesa pel conjunt de la seva obra l'any 1996; i l'any 2013 els reis d'Espanya el van nomenar Comanador de l'Ordre d'Isabel la Catòlica (Gutiérrez Lozano, 2016).

La seva obra i el seu pensament, per tant, i donada la seva substancialitat, han estat sovint aplicats a la literatura, a la filosofia, a la psicologia i fins i tot a la sociologia o a la política.

En aquest sentit, Pierre Chaunu descriu Girard com “el Albert Einstein de las ciencias del hombre”, referint-se, de manera clara, a les humanitats i a les doctrines que engloba la Literatura.

No obstant, s'ha de tenir en compte que René Girard parla des de la fenomenologia, és a dir, que parla des d'un moviment filosòfic concret que intenta comprendre i posar de manifest el com les persones vivim dins del món en què vivim, tant en el sentit més físic com en termes d'interacció social i d'intercanvi emocional. Amb això, cal evidenciar, per tant, que Girard té una teoria valuosíssima que és aplicable a molts àmbits i situacions de les nostres vides, però és essencial, també, no oblidar que Girard té els seus límits evidents i parla des d'una òptica determinada, cosa que, com sempre que es parteix d'una base precisa, comporta l'elisió d'altres panorames o de veus que necessita defugir per al correcte funcionament de les seves teories i hipòtesis.



Per altra banda, i com a patró innovador, hem decidit aplicar Gaston Bachelard i el seu estudi psicològic dels espais i dels objectes de les obres literàries al model girardià del disig per a testimoniar com, fent un entreteixit entre ambdós crítics, podem fer una anàlisi productiva per a examinar la gramàtica de Gustave Flaubert.

Gaston Bachelard (1884 – 1962) va ser un poeta, filòsof i crític literari de França. Va ser un autor alhora interessat en la història de la ciència moderna o contemporània, per una banda; i en la imaginació literària, per l'altra.

A la part crítica i literària de la seva obra, que és molt àmplia i substancial, Bachelard es consagra com a gran estudiant de la psicologia dels elements presents a la literatura. En aquest sentit, començà les seves investigacions explorant el rerefons i les connotacions que poden arribar a tenir components com el foc, l'aigua, la terra o l'aire a algunes obres literàries i com es lliguen aquests amb la psicologia de l'ésser humà. Ho veiem en els assajos *Psicoanálisis del fuego* (1966), *El agua y los sueños* (1978) o *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1991), entre d'altres.

A finals de la dècada de 1940, els seus interessos van virar cap a un enfocament menys psicoanalític donat que “la exploración del inconsciente no es suficiente para captar la imaginación creativa que crea la belleza literaria”. Així doncs, i utilitzant una fenomenologia de les imatges narrades que tenen la capacitat de fer sorgir unes sensacions concretes en els seus lectors, examinà l'acte poètic i la seva creació i parlà del que ara anomenem “l'autonomia de la imaginació”.

A *La poética del espacio* (1965), llibre del qual després parlarem amb més aprofundiment, la imatge es converteix gràcies a Gaston Bachelard en una realitat ontològica: la imatge poètica és un fenomen independent, que ja no és només un símptoma d'un contingut o d'uns temes i motius arquetípics, sinó que crea la seva pròpia realitat i diàleg dins de l'obra literària en què s'inscriu i on cada imatge té una connotació creativa i nova. Tal i com ell mateix apunta, “la poesía es de una novedad y actualidad esenciales”.

En resum, doncs, el que Bachelard proposa és una reformulació de l'experiència de la lectura. En aquesta, el lector participa de la creativitat del poeta o de l'escriptor, i no



només són receptors passius del que les imatges li suggereixen, sinó que creen activament la seva pròpia ficció o il·lusió en una conversa constant i productiva amb l'autor i el que aquest espera transmetre al seu públic lector.

La recepció de G. Bachelard a l'estranger té lloc amb un considerable retard: mentre Bachelard era viu, només cinc de les seves obres van arribar a traduir-se a altres idiomes. A partir dels anys 70, aquest fet comença a millorar paulatinament, però fins i tot en l'època contemporània hi ha dificultat per a trobar la seva poètica en alguns idiomes, com per exemple en llengua alemanya, en la qual només existeixen cinc dels seus llibres traduïts. Tot i així, les seves teories han estat enormement útils i fecundes en l'àmbit de la teoria i la crítica literàries.

Per concloure, doncs, la nostra anàlisi de l'enunciació de la mort passarà per dues òptiques: per una banda, l'esquema triangular del desig mimètic de René Girard és la base en la qual ens sostindrem i, afegint a aquest l'element i la psicologia dels objectes i dels espais, que Girard no contempla, però que sí que fa Bachelard, durem a terme el nostre estudi per evidenciar si la poètica de Gustave Flaubert i, més concretament, la gramàtica present a *Madame Bovary* i a *Un cor senzill* representa la figura o la contrafigura, el seguiment o l'allunyament del quadre interpretatiu proposat que s'extreu de la unió entre Girard i Bachelard. Per tant, serà interessant veure si la figuració o el croquis que Flaubert usa per a desenvolupar aquestes dues obres i les seves trames poden encabir-se en els pressupostos dels dos crítics literaris. D'aquesta manera, ens acostarem als mons d'Emma Bovary i de Félicité per a comprendre si realment desitgen a través d'un Altre, tal i com especula Girard; si aquest desig comporta unes conseqüències determinades, com ara l'odi o la infelicitat, i si, efectivament, aquesta fatalitat o misèria vital, donada per el no assoliment de les ambicions de les protagonistes, també pot detectar-se més enllà de les paraules o el comportament dels personatges, com en els objectes, els espais o el mobiliari present a la narració, que adquireixen, com veurem, deixos d'absència, de mort o de buidor.



### 1.1. L'essència dels personatges segons René Girard

Com ja hem apuntat en l'anterior apartat, l'aportació essencial de Girard a la teoria de la literatura passa pel seu esquema triangular del desig mimètic.

Centrant-nos més en aquest i, de manera més delimitada, en *Mentira romàntica y verdad novelesca*, que és el llibre on explica per primera vegada la seva teoria, farem una generosa explicació de les figuracions de Girard.

Així doncs, a aquest llibre de crítica literària, Girard presenta el concepte de “desig mimètic”. Aquest parteix de la idea que cap humà és capaç de desitjar per si mateix i, per tant, tampoc ho són els personatges presents a qualsevol obra literària.

Segons el teòric francès, l'objecte de desig mai és triat amb llibertat, sinó que aquest és assignat al subjecte a partir d'un tercer. És a dir: que gràcies i degut a l'alteritat, figura que l'individu agafa com a model de desig, el protagonista de les novel·la desitja el que desitja. Al seu torn, aquest fet el porta a dur a terme unes accions determinades o a establir certs lligams relacionals enlloc d'altres per a satisfer o obtenir el seu objecte desitjat. Per tant, el que en un principi és una figura autònoma, amb plena capacitat de decisió i amb lliure albir acaba esdevenint, segons Girard, un subjecte absolutament subordinat a aquest esquema triangular del desig mimètic.

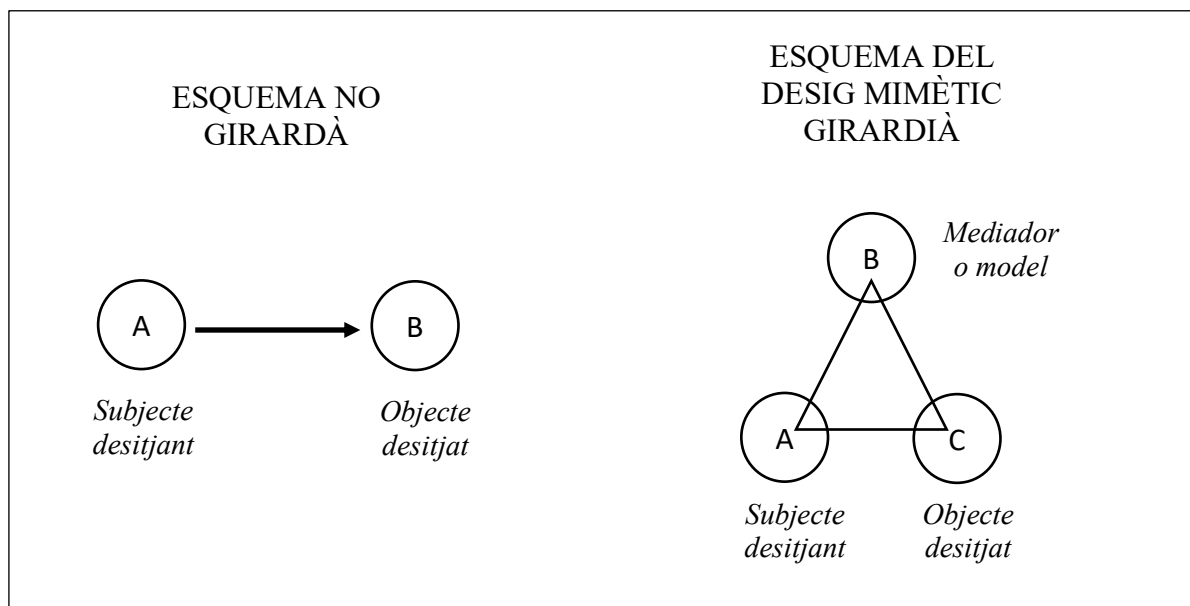
El desig mimètic li permet a Girard explicar molts fenòmens característics de la vida i de les accions humanes, com ara la vergonya o l'acte de dissimular. En aquest sentit, explica:

El mimetismo del deseo infantil es universalmente reconocido. El deseo adulto no es diferente en nada, salvo que el adulto, especialmente en nuestro contexto cultural, casi siempre siente vergüenza de modelarse sobre otro; siente miedo de revelar su falta de ser. Se manifiesta altamente satisfecho de sí mismo; se presenta como modelo a los demás; cada cual se va repitiendo “imitadme” a fin de disimular su propia imitación (Girard, 1985, p. 153).

Per tant, on abans, en els impulsos anhelants de l'home, existia una relació directa subjecte – objecte, sense cap mena d'intermediari aparent, de sobte sorgeix un “mediador”, en paraules de Girard, que condiciona i guia sempre l'individu segons les

seves pròpies accions i decisions envers l'objecte desitjat, i ens trobem amb un esquema subjecte – mediador (model) – objecte.

Veiem la teoria de Girard il·lustrada en els següents dos esquemes (figura 1):



**Figura 1.** Pas de l'esquema convencional a l'esquema proposat per Girard.

Partint d'aquesta base, doncs, a l'escriptura de Gustave Flaubert hi trobem un clar desig segons l'Altre i una funció imitativa en cadascun dels seus personatges literaris.

Així, Emma Bovary desitja a través de les heroïnes romàntiques que s'ha passat hores i hores llegint i imaginant. Per altra banda, Félicité, protagonista d'*Un coeur simple*, desitja a partir de la memòria i la imaginació; a partir de la vida que ella mateixa hauria imaginat que tindria i que, en certa manera, la seva senyora, Mme Aubain, sí que ha tingut en algun moment: un amor vertader amb qui casar-se, fills, una casa gran i ben moblada, una feina i una bona posició econòmica, entre d'altres.

Els herois flaubertians trien un model i, en funció d'aquest, decideixen ser tot allò que els és possible imitar: les aparences externes, els gestos, l'entonació, la indumentària, les



accions i, encara més, els desitjos dels models que ells lliurement s'han volgut atorgar (Girard, 1985, p. 12).

El model que els personatges trien per a establir el seu desig mimètic els hi suggereix emocions i sentiments i, sobretot, anhels que ells no experimentarien de manera autònoma o espontània. Emma mai podrà desitjar de manera idèntica a la que desitgen les encarnacions dels seus amants ideals, mai podrà ni tan sols rivalitzar amb les heroïnes novel·lesques a qui es voldria assemblar i mai es traslladarà a París ni portarà una vida refinada com l'alta burgesia francesa.

En segon lloc, Félicité mai es casarà, el més proper que viurà a tenir un fill serà el seu nebot Víctor, que morirà tràgicament a una edat molt prematura, no posseirà mai un objecte comprat amb diners propis i es passarà més de cinquanta anys servint a la mateixa senyora i tancada entre les monòtones quatre parets de la seva habitació de criada.

Tal i com continua Girard, podem diferenciar dues categories fonamentals de desig mimètic dins de les obres literàries.

Per una banda, ens referim a la mediació externa quan hi ha prou distància entre subjecte i mediador (o model) com per a què aquestes dues esferes no s'arribin a tocar mai. Estem parlant, en aquest cas, del que succeeix a *Madame Bovary*: Emma es comporta com les heroïnes que ha llegit als seus llibres i intenta adquirir les seves mateixes possessions, però intermediari i individu desitjant mai arribaran a tocar-se pel simple fet que el primer és eminentment abstracte, forma part d'un món fictici i no es pot concretar de manera anàloga a la realitat d'Emma. Girard, resseguint aquesta línia, exposa: “El héroe de la mediación externa (...) venera abiertamente su modelo y se declara su discípulo” (1985, p. 16).

Per altra banda, René Girard exposa una segona mediació, que anomena mediació interna, i que es caracteritza perquè ambdues esferes de possibilitat (la del subjecte i la del model mediador) són suficientment reduïdes com perquè es toquin i penetrin, amb més o menys intensitat, l'una en l'altra. Aquest segon cas, doncs, és el d'*Un coeur simple*. Félicité s'enamora en els primers anys de la seva adolescència, discuteix amb el seu enamorat



sobre el casament; també té l'amor de Víctor i de Virginie, a qui tracta com si fossin els seus nens, viu a la seva pròpia llar durant uns anys i administra les seves pertinences:

Teodoro le preguntó si pensaba casarse (...) con el brazo izquierdo le rodeó la cintura; la muchacha andaba sostenida por aquel abrazo; acortaron el paso. El viento era suave, brillaban las estrellas, oscilaba ante ellos la enorme carretada (...) A la semana siguiente, Teodoro llegó a obtener citas [de Félicité] (Flaubert, 1999, p. 27).

Així, i tot i que poc després tot s'esbiaixi i acabi resultant en una vida completament oposada, l'òrbita de probabilitat del que Félicité desitja s'adequa gairebé al complet a les circumstàncies que viu en un moment determinat de la seva joventut i, sota la teoria de René Girard, això comporta un gran sentiment de veneració cap aquells personatges o components narratius que podrien haver estat d'ella mateixa (els quadres i les peces de decoració que custodia, la filla de la seva senyora, el seu nebot, etc.).

També és essencial ressaltar, com indica una segona anàlisi descriptiva de Girard, les conseqüències que comporta la mediació externa o interna en els personatges que s'hi inclouen.

En el primer cas, i donat que *per se* són uns desitjos inaccessibles que no s'acompliran mai, això provoca, a la llarga, un odi irrefrenable cap al que primer havia estat objecte de desig per part de l'heroi o heroïna protagonista. Així, Emma Bovary, després d'il·lusionar-se amb el seu marit Charles i posteriorment amb els seus amants Léon i Rodolphe, acaba sentint rebuig i fins i tot repugnància per aquests homes que en un principi havia pensat que s'adequarien indubtablement al model d'amant present als llibres romàntics en què es basa.

En el segon cas, i com a conseqüència de la mediació interna, Félicité no sent un odi visceral cap a l'objecte que anteriorment havia estat una obstinada ambició posseïdora, sinó tot el contrari: els personatges i objectes que tant s'assemblen a les seves aspiracions acaben produint en Félicité una estima profunda molt propera a la veneració.

Recollint el més important de l'exosat fins aquest punt, és evident que el model que Girard proposa a *Mentira romàntica y verdad novelesca* (1985) ens tradueix bé les bases



de l'obra realista de Flaubert i ens dona la clau interpretativa per a analitzar, amb el major detall possible, com l'esquema girardià se solidifica per mitjà de dues vies: per una banda, en els personatges que envolten les protagonistes de *Madame Bovary* i d'*Un coeur simple*, que són fonamentals en el transcurs de l'argument de les dues obres literàries i són el que propicia el final -tràgic o no- al que es veuen abocades ambdues dones.

Per l'altra, el desig mimètic triangular condiona i impregna els espais i els objectes pels quals es mouen les protagonistes, que serà necessari estudiar (en aquest cas, amb l'ajuda del patró hermenèutic de Gaston Bachelard, que nosaltres hem incorporat com a punt d'originalitat) per a comprovar si, d'igual manera que passa a la descripció dels personatges, el decorat de les escenes on es mouen els personatges amaguen també connotacions o implicacions negatives -o no- que ens permeten entreveure en Flaubert una gramàtica de la mort o de la desaparició, causada, eminentment, per l'adversitat i la desventura en l'obtenció d'una vida plena.

### **1.2. L'espai com a portador de significat: Gaston Bachelard**

Una vegada hem vist com René Girard ens dona les preceptives per a entendre com condiona Gustave Flaubert tots els elements de la narració a partir de la descripció i d'un model imitatiu implícit, a continuació ens centrarem en un altre aspecte fonamental en la narrativa flaubertiana: l'espai i els objectes que l'ocupen. Prenent sempre com a base l'assaig de Girard, ens proposem veure com, a partir dels espais que Bachelard designa, Flaubert condiona aquests llocs i cossos matèrics amb tints negatius i fatals que venen donats per l'esquema triangular del desig mimètic aplicat tant a *Madame Bovary* com a *Un coeur simple*.

Al seu llibre *La poética del espacio* (1965), que és el que usarem per a complementar la nostra anàlisi de les dues composicions flaubertianes, Bachelard exposa una sèrie de motius o d'objectes recurrents a les novel·les i intenta donar-los una significació concreta. Tal i com ell mateix diu: "Para él [el fenomenólogo] la imagen está allí, la palabra habla, la palabra del poeta le habla" (Bachelard, 1965, p. 22). Des d'aquest punt de vista, Gaston Bachelard fa un camí descriptiu des de la fenomenologia, on s'aproxima fins l'espai de les golfes per a analitzar-lo, per seguidament tornar a baixar al menjador i descriure'n els



objectes en miniatura o els racons, i fins i tot, mirant per la finestra, abordar una exposició sobre els nius que reposen als arbres del jardí.

Tanmateix, la fenomenologia és un estudi filosòfic que intenta explicar les coses des d'una perspectiva interna, és a dir, que Bachelard no narra els fenòmens en termes externs al subjecte, sinó que intenta entendre la vida des de les condicions pròpies d'aquest, d'una manera molt similar al que faria un pintor que capta un paisatge, sempre de manera subjectiva, per a poder reproduir-lo després en el llenç.

Així, tot i que el crític francès aporta interpretacions i teories sòlides dels espais i dels objectes que proposa, cal, de manera invariable, recordar que el seu no és l'únic discurs hermenèutic possible.

El llibre de Gaston Bachelard es divideix en deu capítols que porten per títol la problemàtica en què se centren, tot i que cal destacar que nosaltres només ens fixarem en cinc d'ells per la seva recurrent aparició i adequació en les dues obres literàries que ens hem proposat analitzar. Els cinc capítols restants, tot i que en algun cas tracten problemàtiques que sí que apareixen a *Madame Bovary* o a *Un coeur simple*, no ens són útils per la seva brevetat o perquè Flaubert els tracta a les seves obres des d'una altra perspectiva molt diferent, raons per les quals hem decidit, finalment, no incloure'ls en aquest estudi.

El primer dels capítols que G. Bachelard analitza és la casa. Bachelard defineix la casa com el nostre únic racó en l'immens món. La casa és allà on guardem, normalment, totes les nostres possessions, on ens resguardem a les nits o quan fa fred, el lloc on som, de manera més vulnerable i autèntica, nosaltres mateixos.

A més, la casa natal, aquell lloc on ens vam criar, explica, sempre està psicològicament inscrita en nosaltres i en la nostra vida. Com apunta Bachelard en una analogia magistral: "La flor está siempre en la almendra. Y, gracias a este lema admirable, la casa, el cuarto, quedan firmados en nuestro interior por una intimidad inolvidable" (Bachelard, 1965, p. 55).

D'aquesta manera, i a mesura que passen els anys i ens trasllem, acabem oblidant paulatinament com era la casa on vam néixer i el record que en tenim es barreja amb



invencions de la nostra imaginació. Acabem, doncs, idealitzant-la, i el que era només la casa de la nostra infantesa acaba esdevenint una amalgama de pseudorecords, d'oblits, d'evocacions desfigurades i d'objectes o espais que no eren ben bé del tot com els recordem.

El que passa llavors, com apunta Bachelard, és que al tenir una casa pròpia, ja en l'edat adulta, acabem projectant-hi oníricament la casa natal i intentem habitar-la pel record, és a dir, que intentem fer una còpia d'allò que recordem d'on vam viure de petits, sense considerar que les reminiscències que en tenim no són reals (Bachelard, 1965, p. 62).

Això és el que, com veurem, passa tant a Félicité com a Emma: la primera acumula desenes i centenars d'objectes inútils i sense valor, gairebé com si patís el síndrome de Diògenes, només per a intentar omplir el buit que li suposa viure a una casa que no és la seva i trobar-se amb una vida que no és com la que imaginà:

Había un gran armario que estorbaba para abrir la puerta. Enfrente de la ventana, dando a la huerta, un ojo de buey mirando al patio; junto al catre de tijera, una mesa con un jarro de agua, dos peines y un pedazo de jabón azul en un plato desportillado. En las paredes se veían rosarios, medallas, varias vírgenes, una pila de agua bendita hecha de una cáscara de coco; (...) además una regadera y un globo, cuadernos de caligrafía (...) y, en el clavo del espejo, ¡un sombrerito de felpa! (Flaubert, 1999, p. 59-60).

Félicité busca omplir els buits de manera material, ocupar espais que creu que l'ajudaran a arribar a aquesta felicitat que, tal i com el seu nom indica, li hauria d'haver estat atorgada, però no sap que els objectes amb què empatxa la seva vista i la seva habitació són fins i tot més buits de significació que els records -o els oblits- que la seva ment li proporciona sobre la seva llar natal.

A Emma li passa el mateix: imaginant una casa semblant a la descrita als seus llibres d'heroïnes romàntiques, plena de teixits cars i suaus, vaixel·la de plata i or i gerros amb flors vives i relluents sota els rajos del sol, acaba portant la seva família a la bancarrota després de comprar al comerciant Lhereux, durant mesos i de manera compulsiva, un



seguit d'objectes innecessaris per al seu domicili, com cortines de seda, llençols d'alta qualitat, entre d'altres. Així ho manifesta el narrador, gairebé al final de la novel·la:

Compró para su cuarto unas cortinas amarillas con anchas franjas, cuya baratura le había elogiado Lhereux. Quiso una alfombra, y el comerciante, después de afirmar que aquello no era <<nada del otro jueves>>, se comprometió cortésmente a proporcionarle una. Emma no podía pasarse ya sin sus servicios. Enviaba a buscarle veinte veces al día, y el comerciante planteaba de inmediato sus negocios sin permitirse rechistar (Flaubert, 2018, p. 294).

La segona categoria en la qual Bachelard para esment és en els calaixos i en els cofres. Descriu aquests dos elements com a imatges d'intimitat solitària, com a llocs on cadascú és un mateix a través dels objectes que hi emmagatzema.

Els calaixos i els cofres són, per antonomàsia, els llocs on tot personatge literari guarda allò que vol amagar, i especialment si aquests tenen pany i es poden tancar amb una clau. L'armari i les seves prestatgeries, l'escriptori amb calaixos, els cofres amb el seu doble fons, tots ells són òrgans verídics que empenyen el subjecte a tenir una vida psicològica secreta. Sense aquests, els misteris personals o fins i tot la intimitat no tindrien cabuda. Veurem més endavant, també, com Emma fa ús d'aquests espais de manera molt habitual per a amagar la correspondència amb els seus amants i per a mantenir vigent la seva doble vida; tant la de muller obstinada i generosa com la d'amant apassionada i lliure. Seguint amb aquests elements del mobiliari que Bachelard interpreta, el crític diu:

Una antología del “cofreillo” constituiría un gran capítulo de la psicología. Los muebles complejos realizados por el obrero son un testimonio bien sensible de una necesidad de secretos, de una inteligencia del escondite. No se trata simplemente de guardar de veras un bien. No hay cerradura que pueda resistir a la violencia total. Toda cerradura es una llamada al ladrón. ¡Qué umbral psicológico es una cerradura! ¡Qué desafío al indiscreto cuando se cubre de adornos! ¡Cuántos “complejos” en una cerradura adornada! (Bachelard, 1965, p. 115).



Efectivament, els llocs amagats i, amb més concreció, aquells mobles que possibiliten el guardar-hi coses a dins, apareixen amb recurrència a la història d'Emma, i és que la relació epistolar que manté amb tots dos amants és una de les bases sòlides que permet la continuació dels seus vincles adúlter, i el descobriment d'aquestes cartes per part del seu marit portaria Emma a una profunda desgràcia.

Les petxines són el tercer element que G. Bachelard es proposa estudiar a la seva obra teòrica. Aquest component marí apareix amb assiduïtat a *Un coeur simple* i, de fet, sempre es relaciona, d'alguna manera i com apuntarem més endavant, amb la desaparició o la mort. Bachelard parla de les petxines com a objectes que apunten a una psicologia molt més complexa del que podríem arribar a pensar. Les petxines poden ser plenes o buides i, en conseqüència, encara presentar vida al seu anterior o oferir-nos la més freda de les absències.

També podem relacionar aquest mol·lusc amb la dialèctica entre l'existència de l'ànima i la materialitat del cos: els antics concebien la petxina com un emblema del nostre propi cos, on la part exterior seria la pell i allò que podem evidenciar mitjançant els sentits i la interioritat correspondria a l'ànima, que permetria a l'individu ser una unitat completa. D'aquesta manera, al món clàssic es creia que el cos queda inert quan l'ànima se separa d'ell, i regalar o recollir petxines buides es convertia, així, en un signe de fatalitat o de mals auguris (Bachelard, 1965).

Aquesta simbologia tan concreta, de fet, no només és present al món clàssic de l'antiga Grècia i Roma, sinó que es manté i perdura en el temps fins i tot en els temps hegemònics del cristianisme, on segueix sent vinculada a la vida i al seu origen.

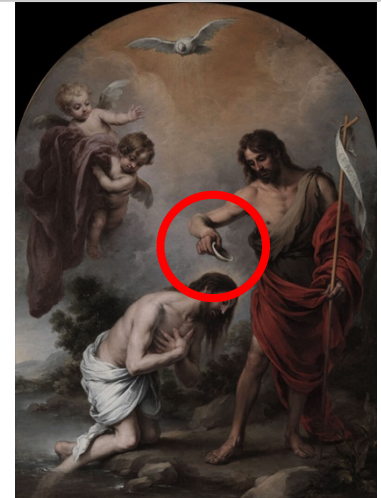
És aquest el motiu pel qual en alguns quadres que volen representar el bateig de Crist se sol mostrar Sant Joan Baptista amb una petxina plena d'aigua, que després utilitza per a beneir Crist:



Luzán, José. (Ségle XVIII). *El baptismo de Cristo* [oli sobre llenç]. Alma Mater Museum de Saragossa.



Della Francesca, Piero. (1450). *Battesimo di Cristo* [tremp d'ou sobre fusta]. National Gallery de Londres.



Esteban Murillo, Bartolomé. (1667). *Bautismo de Cristo* [oli sobre llenç]. Catedral de Santa Maria de Sevilla.

A més, també es pot veure la petxina lligada simbòlicament a la vida en alguns sarcòfags paleocristians, emmarcant la imatge tallada a la pedra del difunt. En aquest cas, es creia que ajudaria al mort a renéixer mitjançant la “inserció” de Crist dins del cos del finat (Revilla, 2018).

Pel contrari, en altres èpoques històriques, una petxina buida s’acostava més a la interpretació contrària (així com passa en Flaubert), i era concebuda com un emblema mortal. Per exemple, a la cultura maia, la petxina representa la terra i l’aigua, però també la mort, l’inframón i l’obscuritat de l’ésser.

Aprofundint més en aquesta perspectiva, els maies identificaven el Déu A amb el déu suprem de la mort; és a dir, el déu més important de l’infern: a aquesta deïtat se la dibuixava sovint amb una gran petxina coronant el seu pit (Malbrán Porto, 2013). A més, l’acompanyant del Déu A als relats maies sol ser el Déu N, un déu ancià que sovint és pintat emergint d’una petxina i amb un bastó que, a la seva part superior, també porta aquest mol·lusc com a ornamentació. De fet, al *Popol Vuh*<sup>3</sup> apareix aquesta divinitat

<sup>3</sup> El *Popol Vuh* (“Llibre del Consell”) és una recopilació de narracions mítiques i llegendàries dels quixé, un poble de la civilització maia que va viure a l’actual Guatemala, a Hondures i part de Mèxic. Aquest

intentant sacrificar un altre personatge del llibre fent-lo fora de la seva pròpia petxina amb el bastó. Així, podem apreciar al Déu N sortint d'una petxina en un gerro exposat al Museu Maia de Cancún:



Autor/a anònim/a. (1000 – 1527 dC). *Dios N: portador del Universo* [argila]. INAH, Museu Maia de Cancún.

En efecte, doncs, la petxina és un component de la natura que ja des de temps remots ha estat diversament connotada tant amb símbols sobre la vida i l'origen dels éssers com amb atributs fatídics, funests o letals. Haurem d'analitzar, per tant, quin és el tractament que G. Flaubert en fa i quin ús dona a les petxines a la història de *Félicité*.

En el capítol quart, i com a part molt potent del seu assaig, Bachelard es fixa en la problemàtica entre el dins i el fora. Aquests dos espais poden arribar a acumular desenes i centenars de significacions dins d'una mateixa obra literària: no només aquests dos conceptes adquireixen connotacions extremadament clares entre el *sí* i el *no*, que al seu torn ens porten a denotar els espais de forma positiva o negativa, sinó que també ens permeten juxtaposar la claustrofòbia i l'agorafòbia, suggerint un benestar -o, per contrari, un malestar- en un lloc interior, i el seu oposat en un espai exterior:

Dentro y fuera constituyen una dialéctica del descuartizamiento y la geometría evidente de dicha dialéctica nos ciega en cuanto la aplicamos a terrenos metafóricos (...) Se hace

---

compendí és un intent d'explicar l'origen del món, de les civilitzacions i dels diversos fenòmens naturals (J. Mark, 2014).



de ella, sin que nos demos cuenta, una base de imágenes que dominan todos los pensamientos de lo positivo y lo negativo (Bachelard, 1965, p. 250).

Això mateix passa a les dues obres de Flaubert que ens ocupen: a *Madame Bovary*, Emma se sent ofegada entre les quatre parets de casa seva, tenint cura d'una filla que no estima i sent-li fidel a un home que considera patètic. És només quan s'acosta fins La Huchette (la llar de Rodolphe) o quan viatja fins a Rouen, on sol trobar-se amb el seu segon amant, Léon, que pot respirar i albirar cert descans plàcid.

En el cas de *Félicité* ens trobem amb la situació inversa. Tant ella com els infants que tant estima gaudeixen de bona salut i felicitat mentre viuen a casa de Mme Aubain, però en el moment en què Víctor marxa a fer un viatge en vaixell i Virginie s'allunya de la casa natal per anar a estudiar fora, tots dos pateixen conseqüències mortíferes. De fet, aquesta mateixa situació es repeteix, gairebé al final de la narració, amb el lloro Loulou: tot sembla anar bé, fins que Loulou s'escapa un dia de la seva gàbia i això suposa l'inici de la malaltia de l'animal, així com de la sordesa de la seva propietària, com analitzarem més endavant en el nostre estudi.

A més, aquesta dialèctica entre el que és a dins i el que és a fora i les categories que hi apareixen associades no són simètricament idèntiques, perquè, com sabem, els espais interiors seran sempre molt més petits i artificials que els llocs descrits en l'exterior, de la mateixa manera que les ubicacions descrites a novel·les com carrers, boscos, camps o grans espais oberts tindran, gairebé de forma invariable, cert tint de grandiositat. No obstant, com *Madame Bovary* i *Un coeur simple* ens evidencien, i tal i com també teoritza Bachelard, els pensaments i les emocions que tots dos espais provoquen són sempre intercanviables.

Així, un personatge novel·lesc es pot sentir terriblement desolat mentre sigui tancat a casa seva i viure amb una gran eufòria les aventures que proporciona l'exterioritat, com passa a algunes novel·les històriques ben diverses com són *El Quixot* (Cervantes, 2004), *Jacques el Fatalista i el seu amo* (Diderot, 2022) o *Robinson Crusoe* (Defoe, 2012), on el narrador explica de Robinson: "Hubo de pasar casi un año antes de que me escapara,



aunque durante ese tiempo seguí prestando oídos sordos obstinadamente a cualquier propuesta de asentarme” (Defoe, 2012, p. 32).

De la manera contrària, hi ha obres literàries que transmeten el sentiment oposat, i són les cases i els llocs interiors o arrecerats de la vida externa els que ofereixen aquesta tranquil·litat o exaltació de l’esperit, com passa al conte “La ventana del jardín”, relat que s’inclou a l’obra *Todos los cuentos* (2008b) de Cristina Fernández Cubas. El protagonista, un adolescent que porta Tomás per nom, ha de viure sempre tancat a la seva habitació i ni tan sols pot obrir la finestra, perquè quan ho fa, es desmaia i l’han de portar urgentment a l’hospital. En la cita següent, el narrador es troba al jardí i el noi ha sortit fora de casa per a acompanyar-lo: “Tomás andaba con dificultad, con gran esfuerzo. Sus brazos y sus piernas parecían obedecer a consignas opuestas; su rostro, a medida que iba avanzando, se me mostraba cada vez más desenchajado” (Fernández Cubas, 2008a, p. 53).

Aquesta clara diferenciació entre el dins i el fora i les diferents interpretacions possibles que hem apuntat ens permet observar en la poètica flaubertiana, en conclusió, com l’escriptor francès tracta les categories de l’enfora i l’endins i els espais representats sota aquesta classificació, així com quins d’ells es relacionen amb la mort i quins es poden lligar amb una part més animada o feliç de l’existència.

Finalment, l’última categoria que Bachelard teoritza és la fenomenologia del rodó o de les coses rodones.

El cercle és una figura geomètrica que, com sabem, no té principi ni final i que té tots els seus punts equidistants al seu centre. Per tant, és una figura que expressa simbòlicament el tot, és el símbol primordial de la plenitud i s’ha usat, durant segles, per a escenificar el sentit de la vida humana i de l’Univers. Citant a R. W. Emerson al seu assaig *Circles* (1983), podem dir que “el ojo es el primer círculo, el horizonte que forma es el segundo, y esta figura primera se repite incesantemente a través de toda la Naturaleza” (Emerson, 1983, p. 401).

A més, tot és cíclic (del grec *Κύκλος*, “cicle” o “cercle”) a la natura. El moviment dels cossos celestes en les òrbites, l’aigua que s’evapora formant núvols que després serà



pluja, les estacions de l'any o la vida de les plantes, que moren per a retornar a la terra que també suposà la seva gènesi, són només alguns exemples d'aquest temps circular i repetitiu.

La significació del cercle també està present en àmbits de la vida de moltes persones.

N'és un exemple la religió budista. En aquesta, la imatge de “La roda del Samsara” s'afegeix a l'entrada de la majoria de temples i representa una societat que va girant indefinidament segons els naixements, mort i reencarnació del poble. Així mateix, molts temples cristians són compostats a partir d'una planta rectangular o quadrada, però són coronats per una cúpula que simbolitza la volta celestial; i gairebé totes les figures de sants o de divinitats es representen en l'art amb una aurèola brillant i rodona al voltant del cap.

Per altra banda, les danses populars se solen ballar en rotllana, com passa amb les sardanes. De la mateixa manera, el flamenc no només representa aquests girs circulars sobre el propi eix corporal, sinó que al mateix temps, les mans elevades van dibuixant petits cercles en l'aire.

Finalment, trobem l'existència del cercle present a l'etimologia de diversos mots. Així, la paraula “mandala” prové del seu equivalent en sànscrit, i, seguint amb les seves formes assídues, significa “cercle”.

Cal tenir en compte, però, que Flaubert s'allunya de la significació habitual del concepte: com hem exemplificat, la majoria de simbologies que tenen relació amb aquesta figura geomètrica són positives o provoquen un sentiment agradable a l'ésser humà, però a Flaubert hi ha el gest contrari: de manera explícita, hi ha nombroses referències i espais connotats a *Un coeur simple* a partir del cercle, com els espais que recorre Félicité o el vol del lloro Loulou.

Però és a *Madame Bovary* on G. Flaubert hi amaga una circularitat brutal. En aquest últim cas, i tal i com veurem, els dies d'Emma es defineixen per la seva monotonia impassible, que es basa en cuidar de la casa, esperar que torni el seu marit de treballar i pensar en la rutina que l'espera. Partint de la idea del cercle i la repetició, doncs, la vida de la protagonista cau, una vegada i una altra, en un espiral rutinari d'infelicitat.



Així, tal i com apunta Bachelard, tot i que el rodó pot tenir diverses connotacions en funció de l'autor i de l'obra de la qual parlem (“Podríamos dar ejemplos en que el valor de perfección atribuido a la esfera es claro (...) [Por otro lado] la esfera del geómetra es la esfera vacía, esencialmente vacía, la nada” (Bachelard, 1965, p. 274-275)), però a la narració breu de Flaubert està especialment lligat al fenomen de la desaparició i la mort.

D'aquesta manera, *La poética del espacio* és el nostre punt de referència indiscutible per a continuar el recorregut cap a l'anàlisi de la poètica de l'absència i fixar-nos en com, gairebé de manera imperceptible, els espais i els objectes també parlen, a vegades fins i tot més que els propis personatges.



## 2. ELS AMANTS D'EMMA O LA IMPERFECCIÓ DESOLADORA

La vida d'Emma Bovary està, des del principi, condicionada pels homes que l'envolten. Ja des de l'inici de la novel·la, se'ns explica que la protagonista va perdre la seva mare de manera prematura i que sempre ha viscut amb el seu pare. Així, l'únic referent que té Emma de la vida d'una dona adulta és el que ha imaginat a través de les desenes de novel·les romàntiques que ha llegit al llarg de tota la seva joventut. Emma ha viscut sempre entre la sedosa consistència dels pergamins, sota la vigilància estàtica de les lletres presents a cada pàgina que llegia, palpant el relleu del dors de cadascuna de les novel·les que apareixien entre les seves mans. Així, la seva vida ha estat més propera a la ficció que a la realitat mateixa; s'ha desenvolupat entre personatges literaris idealitzats més que entre persones de carn i ossos.

Conseqüentment, Emma desitja imitar, de la manera més precisa que sigui possible, les vides de les quals la seva imaginació desborda, tal i com ja havíem explicat amb René Girard. Emma vol viure entre la burgesia francesa, posseir mobles i vestits cars, assistir a esdeveniments socials d'alt refinament i, sobre tot, enamorar-se perdudament d'un home i viure una història d'amor sense precedents. I aquest últim anhel acaba esdevenint, de manera molt clara, el que marcarà la seva vida adulta: la cerca d'un amant perfecte que encaixi dins del model que ella ha imaginat es veurà frustrada una vegada i una altra de manera implacable.

### 2.1. Charles Bovary

El primer home en qui projecta els seus impulsos amorosos és Charles Bovary. Home vidu i metge de províncies, Charles acabarà esdevenint el seu marit, però també la seva pitjor decisió.

Charles és sempre descrit negativament i, com veiem, ja des del primer capítol de la novel·la és presentat amb patetisme i amb un caràcter irritant, i fins i tot la gorra de Charles, un objecte que no hauria de descriure el caràcter o els defectes del seu portador, és negativament vista: “[Era] uno de esos pobres objetos cuya muda fealdad expresaba como ninguna otra el alma de un imbécil” (Flaubert, 2018, p. 12). Així, durant les



primeres pàgines de l'obra, Flaubert ens presenta un nen que, ja des de l'època escolar, està submergit en una apatia profunda i manca de qualsevol virtut d'elegància o de presència.

Més endavant, Charles intenta estudiar medicina sense gaire èxit, i es converteix en un metge mediocre, tal i com el lector pot comprovar al capítol de l'amputació de la cama d'Hyppolite arran d'una negligència mèdica del personatge (capítol XI), raó que també porta Emma a sentir encara més fàstic pel seu marit:

Frente a él, Emma lo observaba. No compartía su humillación, pero experimentaba otra: la de haber imaginado que un hombre así podía valer algo, como si veinte ocasiones hubieran sido pocas para convencerse de su mediocridad (...) Todo en él la irritaba: su rostro, su traje, lo que no decía, su persona total, su existencia (Flaubert, 2018, p. 213).

Anys més tard de graduar-se en medicina, i molt abans de conèixer Emma, Charles es casa amb una dona, que acabarà morint poc després per una malaltia. En aquest sentit, doncs, fins i tot de manera no explícita la vida del marit d'Emma no només està marcada amb el patetisme i la irritació, sinó que ja des de les primeres pàgines de l'obra, des de la presentació que en fa Flaubert, som capaços de veure un halo mortal, una espècie de destí presagiat al voltant de la fatalitat de les seves mullers, que envolta i engoleix la seva figura.

D'aquesta manera, ja des del principi el futur marit d'Emma és denotat amb paraules i fets poc agradables, fins i tot quan fa poc que els dos personatges s'han casat i haurien d'estar envoltats d'una felicitat plena i enamoradissa:

Habría deseado que el apellido Bovary, que era ya de ella, fuese célebre, se mostrara en los escaparates de los librerías y en las columnas de los periódicos y lo conocieran en toda Francia. ¡Pero Charles carecía de ambición! (Flaubert, 2018, p. 77).

A partir d'aquest punt en la novel·la, Emma se sentirà cada vegada més desgraciada i més infeliç. Charles marxarà sovint fora de casa per a atendre les seves obligacions laborals,



i la protagonista es quedarà sola a casa, sense res a fer, veient com el seu somni romàntic idealitzat s'esfondra mica en mica entre la monotonia de les quatre parets de la seva llar:

Pero era sobre todo en las horas de las comidas cuando sufría más, en esa pequeña sala de la planta baja, con la estufa que humeaba, la puerta que gemía, las paredes que trasudaban, los suelos húmedos; toda la amargura de la existencia le parecía servida en su plato y con el humo de la sopa subían del fondo de su alma como otras bocanadas de aplastamiento (Flaubert, 2018, p. 81).

Així doncs, i tot i que acabarà tenint una filla amb Bovary i mai explicitarà els seus problemes amb ell, l'odi cap el seu marit creixerà de manera exponencial a mesura que passi el temps, raó que portarà Emma a buscar la felicitat en altres homes (i, per tant, a intentar trobar l'acompliment del seu model d'amant perfecte fora de casa). Aquest fragment representa, doncs, la primera vegada que, de manera explícita, Emma pensa en termes de desaparició o de mort.

A més, és essencial destacar que, en un dels moments més reveladors de la novel·la, Charles mira fixament als ulls a Emma i explica que hi pot observar el seu propi reflex, en miniatura. D'aquesta escena deduïm que la percepció que té Charles del món és simple, senzilla o directa: mai pensa o imagina res més enllà, tampoc té una visió de la realitat esbiaixada per certes nocions o idees romàntiques, com sí que passa amb la protagonista de *Madame Bovary*. Flaubert és capaç de demostrar, només amb aquest fragment, la incapacitat del seu personatge masculí per a idealitzar el món o per a trobar-hi qualitats abstractes, allunyades del físic i de la materialitat de l'existència.

Sus ojos le parecían mayores cuando los veía tan de cerca, sobre todo cuando, al despertarse (...), negros en la oscuridad y azul profundo a la luz del día (...) la mirada de Charles se perdía en aquellas profundidades, en las que se veía pequeño, de medio cuerpo (Flaubert, 2018, p. 44-45).

Per tant, i en conseqüència, el retrat que fa d'Emma sempre és i serà físic: quan el relat està focalitzat en el seu punt de vista, és descrit el cabell, els vestits, la pell d'Emma o el

color dels ulls: “Poseía de por vida a aquella preciosa mujer (...) [y] el universo se encerraba para él en el sedoso contorno de sus faldas” (Flaubert, 2018, p. 46).

Així doncs, l'únic atribut positiu de Charles és el seu amor devot cap a la seva muller. Totes les seves preocupacions giren al voltant de la felicitat i l'amor cap a la seva família i fa les coses de manera completament desinteressada, però això no acaba resultant suficient per a Emma.

Per a més inri, Charles acaba morint-se al final de la novel·la, pocs dies després del suïcidi de la protagonista: quan descobreix que Emma no era feliç ni amb ell ni amb la seva filla, i que ni tan sols les infelicitats, les quals acaba perdonant, tampoc li van donar ni un sol bri d'alegria, acaba defallint de tristesa i morint silenciosament a una cadira del menjador, un dels pocs mobles que li queden després de la bancarrota familiar.

Charles és un personatge que mor, una vegada més, com a producte de la insatisfacció dels seus propis desitjos, en aquest cas referents a l'habilitat de fer feliç la petita família que ha creat amb Emma: “Tenía la cabeza apoyada en el testero del cenador, cerrados los ojos, la boca abierta, y en las manos se veía un largo mechón de cabellos negros [de Emma]” (Flaubert, 2018, p. 389).

Per tant, veiem que en el cas de Charles hi ha una adequació entre la presentació del personatge i els sentiments que li provoca a Emma amb la teoria del desig mimètic triangular de René Girard: Charles comença sent, per a Emma, un possible candidat que encaixi dins dels motlles de l'home ideal que anhela, i per això s'hi casa. Però quan se n'adona de la mediocritat del marit i del seu patetisme, la seva il·lusió vira fins a esdevenir repugnància. Charles és el resultat de la mediació externa de la qual parlava Girard i, com a tal, es converteix en el blanc perfecte per a Flaubert per a projectar-hi l'odi i les descripcions negatives, fatals i plenes d'absències que provoca en Emma.

## **2.2. Rodolphe Boulanger**

Rodolphe Boulanger és el propietari de La Huchette (una finca de grans dimensions, envoltada de camps i natura, amb espais i objectes luxosos) i és descrit, en els inicis de la



seva aparició a la novel·la, com un home ambiciós i seductor. De fet, en el precís instant en què coneix a Emma, aquest personatge ja sap que acabarà sent el seu amant.

El fet que el narrador sigui en tercera persona i es focalitzi en ambdós personatges, en aquest cas concret, facilita molt les coses al lector: permet que s'adoni, en primer lloc, que Emma s'il·lusiona molt ràpidament amb Rodolphe i que projecta en ell tots els seus anhels amorosos que no troba en Charles; però també fa patent que Rodolphe no és tan honest com diu i que les seves úniques intencions són utilitzar Emma sexualment i després desaparèixer. Així, durant la primera descripció de Rodolphe, que arriba a través de la protagonista, aquest personatge és presentat positivament: “Emma distinguía en sus ojos dorados rayitos que irradiaban alrededor de sus negras pupilas, e incluso percibía el perfume de la pomada que abrillantaba sus cabellos” (Flaubert, 2018, p. 171).

Però quan aquesta focalització arriba a Rodolphe, el lector sap que el futur amant d'Emma no és de fiar i que tampoc acomplirà, per tant, el que la protagonista busca en un home:

¡Y se aburre! ¡Querría vivir en la ciudad, bailar polcas todas las noches! ¡Pobre mujercita! En medio de su aburrimiento, piensa en el amor, como la carpa piensa en el agua sobre la mesa de la cocina. Con unas cuantas galanterías, seguro estoy de ello, se la conquista (...) Sí, pero ¡cómo desembarazarse de ella después? (Flaubert, 2018, p. 154).

Aquest paràgraf ens mostra, interpretant-ho des d'aquesta perspectiva, quina és la visió que té el seductor d'Emma: tot i que en la traducció no s'aprecia aquest tret, en la versió francesa podem observar com Rodolphe passa de referir-se a Emma com una persona a objectivar-la. Així, en l'original trobem *Et l'on s'ennuie! On voudrait habiter la ville* (on l'on actua com a impersonal, però fent referència a un subjecte humà), i just després la compara amb un peix fent servir un altre element gramatical ben diferent: *ça bâille après l'amour, comme une carpe après l'eau sur une table de cuisine*. En aquesta oració, el *ça* funciona com a partícula decididament cosificadora que es podria traduir amb un “allò”. Per tant, ja des del primer pensament que Rodolphe té d'Emma som capaços d'entreveure que, després de ser *algú*, i després *alguna cosa*, passa finalment a ser una carpa, és a dir,



un peix -un ésser *pescat*-. Emma, com a futura presa desitjable, descendeix d'ordre natural i és concebuda per Rodolphe en termes de degradació.

No obstant, Emma acaba enamorant-se de Rodolphe i tenen una relació secreta durant un temps, en què la nostra protagonista viu una vida plena i satisfactòria. Rodolphe sembla encaixar dins del patró de comportament que Emma espera d'ell, i fins i tot planifiquen fugir junts a París i viure un amor lliure: “Iba a disfrutar, por fin, esos goces amorosos, esa desusada felicidad, que había tenido por inasequibles. Penetraba en un paraje maravilloso, donde todo sería pasión, éxtasis, delirio” (Flaubert, 2018, p. 188).

Però, en tant que lectors, sabem que això que Emma narra no serà així, precisament per la versió que anteriorment hem conegut de Rodolphe. En aquest sentit, la nit abans de la fugida, Rodolphe redacta una carta a Emma on explica que no pot marxar amb ella, i aquí és quan es produeix el punt de viratge en la concepció d'Emma sobre el seu amant: en tant que home que no està disposat a fer-ho tot per la seva estimada, Rodolphe cau com a seguidor del model idealitzat que Emma busca i comença a concebir-lo en termes i denotacions negatives. Aquí és quan apareix, per segona vegada a la novel·la, aquesta referència explícita a la mort:

El luminoso resplandor que ascendía empujaba hacia el abismo el peso de su cuerpo (...)  
Emma se mantenía en el mismo borde, casi suspendida y rodeada por un gran espacio.  
El cielo la envolvía; el aire se deslizaba alrededor de su vacía cabeza. No tenía más que dejarse ir, que dejarse caer (Flaubert, 2018, p. 234).

I és a partir d'aquest instant que Rodolphe és, ja fins el final de la novel·la, entès de la mateixa manera que Charles Bovary: productor d'infelicitat, irritant, patètic i, sobre tot, egoista.

De fet, l'últim discurs que Emma dirigeix a Rodolphe compara aquest últim amb la resta d'homes a qui ha estimat, i els degrada tots a la mateixa descripció: “Y tú permaneces ahí, sentado en tu sillón, como si aún no me hubieses hecho sufrir bastante (...) ¡No me has querido nunca! ¡No vales más que los otros!” (Flaubert, 2018, p. 350).



Com a tret positiu, però, Rodolphe sembla ser l'únic personatge de la novel·la que té la capacitat d'entendre a Emma. Des del principi observa que la dona no és feliç dins del seu matrimoni; és conscient que ella només necessita escoltar adulacions fantasioses i exagerades i és el que utilitza per a seduir-la al principi de la seva relació. No obstant això, com hem vist, no sent cap mena de vergonya ni tristesa a l'abandonar-la, i és capaç de racionalitzar tan perfectament els seus motius (que Emma té una filla de la qual no n'és el pare i que ja té una vida estructurada a Yonville com per fugir) que en cap moment veiem que senti culpa durant l'episodi. A més, al saber de la defunció d'Emma, Rodolphe no mostra sentiments ni d'una manera ni d'una altra. Així, és un individu poc emocional, que només es preocupa pels seus propis plaers.

Per tant, el primer amant d'Emma i el segon intent de la protagonista per a aconseguir el seu model ideal de vida és també inadequat i, com a tal, frustrat. Ressegueix el mateix camí que Charles, sent primer idealitzat en la imaginació d'Emma i després odiat a partir de l'instant que la protagonista sap que s'hauria de comportar com els amants ideals de les novel·les d'heroïnes romàntiques que ha llegit, però que no ho està fent. Rodolphe cau, juntament amb Charles, en l'esquema girardià del desig, i és una altra de les raons per les quals Emma sent encara més les absències i acaba suïcidant-se.

No obstant, Bovary encara intenta, una última vegada, trobar una sortida desesperada a la seva monòtona vida, com veurem a continuació.

### **2.3. Léon Dupuis**

Léon Dupuis és el primer home de qui Emma Bovary s'enamora (perquè de Charles no se n'enamora mai, i de Rodolphe se n'enamora després de conèixer Léon), tot i que és l'últim amb qui està en sentit romàntic i sexual. Per tant, Dupuis és l'inici i el final d'Emma, és el símbol de la circularitat perfecta.

Léon és descrit amb sensibilitat, intel·ligència i refinament. De fet, fins i tot el narrador, quan la descripció no està focalitzada en Emma, presenta positivament Léon:



En Yonville se lo tenía por distinguido. Escuchaba los razonamientos de las personas maduras y no parecía exaltado en la política, cosa notable en un joven. Poseía, además, algunas habilidades: pintaba a la acuarela, conocía la clave de sol y de muy buen grado (...) se ocupaba de literatura (Flaubert, 2018, p. 107).

Així mateix, doncs, quan la descripció és feta des del punt de vista d'Emma, la caracterització que es fa del futur amant d'Emma és igualment positiva: "Sus grandes y azules ojos (...) se le antojaban a Emma más hermosos y transparentes que esos lagos de las montañas en los que se refleja el cielo" (Flaubert, 2018, p. 124).

D'aquesta manera, a partir del capítol V de la segona part, Léon i Emma s'enamoren a Yonville. Tanmateix, la denotació negativa pel que fa a Léon comença fins i tot abans que els dos personatges iniciïn la seva relació. Després de quedar fascinat per Emma, Léon decideix fugir i anar-se'n a viure a Rouen, profundament atemorit davant la perspectiva de començar una relació adúltera amb una dona casada. En aquest sentit, per tant, Léon és connotat una i una altra vegada a partir d'un sol atribut: la covardia.

Per tant, després de l' enamorament i de la relació adúltera formal que, com amb el cas de Rodolphe, sí que són narrades en termes positius i agradables, hi ha un punt de viratge constituït pel que Emma considera una falta molt greu: un dijous qualsevol, en una de les seves visites setmanals a Rouen per a veure's, Léon no apareix a la trobada perquè té un dinar a un restaurant amb un antic conegut de Yonville i no és capaç de desfer-se'n (ressaltant així, una vegada més, aquesta falta de valor): "Y entonces, o bien por cobardía, o bien por necesidad (...) Léon se dejó llevar a casa de Bridoux" (Flaubert, 2018, p. 316).

Així, a partir d'aquest instant, Emma comença a desencantar-se i a sospitar que Léon podria no ser, tampoc, l'amant perfecte que sempre ha estat buscant. La degradació descriptiva de Léon comença aquí, i es va fent progressivament més aguda a mesura que avança l'acció. Observem-ne un exemple:

Llegaron a charlar con harta frecuencia de cosas ajenas a su cariño, y Emma, en sus cartas, hablaba (...) de recursos ingenuos de una debilitada pasión. Se prometía



continuamente para su siguiente entrevista una profunda felicidad; pero llegada la hora tenía que reconocer hasta qué punto se había equivocado (Flaubert, 2018, p. 317).

O, unes pàgines més endavant, quan Emma ja està submergida en la desesperança absoluta, exclama: “¿Qué importaba! No era dichosa; no lo había sido jamás. ¿De dónde procedía aquella insatisfacción vital, aquel instantáneo derrumbarse de las cosas en que se apoyaba?” (Flaubert, 2018, p. 318).

El personatge de Léon, doncs, també serveix per a il·lustrar la gran divergència existent entre els somnis d’Emma i la realitat en què es troba. Intenta obligar a Léon, com Emma ha fet amb la resta dels homes a qui ha intentat estimar, a entrar dins del concepte idealitzat d’amant. I, sabent Emma que la seva situació està cada vegada més al límit tant econòmicament com matrimonialment, ella es nega durant molt de temps a enfrontar-se a la realitat, i el contrast entre la descripció objectiva que Flaubert fa de Léon i la idea idealitzada que en té Emma no deixa de subratllar la difícil situació de la protagonista.

Així, a partir de la separació amb Léon, Emma se n’adona que probablement no serà mai feliç, i que cap home la podrà acontentar en el sentit que ella desesperadament busca, tal i com Girard defensa al seu assaig *Mentira romántica y verdad novelesca*. Aquesta raó és, al final de la novel·la, una de les raons principals del seu suïcidi.

En aquest cas, per tant, la narració que Flaubert fa dels seus personatges i la connotació negativa que els dona representa la figura o l’exemplificació perfecta de la hipòtesi de René Girard, però haurem de seguir veient la resta d’apartats per a poder afirmar si això es produeix amb certa continuïtat, tant a la novel·la com al conte que ens ocupa.



### 3. LA CASA NATAL. L'ESPAI ONÍRIC HABITABLE

Dèiem que, segons l'estudi de Gaston Bachelard, la casa natal es converteix en aquell espai que d'adults volem imitar per a sentir-nos realitzats i còmodes. Si passem la seva anàlisi pel filtre de la teoria de Girard, doncs, trobem que, a *Madame Bovary*, la casa hauria de ser idealitzada a partir d'un model anterior i després connotada en termes de mort o de desaparició, a causa de la mediació externa i de la ficció inherent de les cases que Emma imagina, a l'obtenir consciència, per part de la protagonista, que la casa que vol habitar mai serà del tot acomplida en la realitat material. En canvi, en el cas de Félicité i després de veure que el seu relat és esquematitzat a partir de la mediació interna, tot i que la descripció de la casa sigui negativa o poc satisfactòria, Félicité hauria de sentir-se agraïda o tranquil·la dins de la seva habitació.

Tots nosaltres, així com les protagonistes de les nostres novel·les, som capaços de recordar la casa on vam créixer. No obstant, és sabut que la memòria no és perfecta ni fidel; és a dir, que els records sempre ens apareixen distorsionats, hi afegim elements que no van ser-hi i n'ocultem d'altres que estaven molt presents en l'espai. D'aquesta manera, tant en Emma Bovary com en Félicité trobem una pulsó d'intentar omplir una llar que no les satisfà, aparentment a través de la memòria (i de la imaginació).

En el cas de *Madame Bovary*, el seu referent o model, com ja sabem, són els llibres d'heroïnes romàntiques que va llegir d'adolescent. Els habitatges d'aquestes dones tenien teles elegants, menjar sempre calent i refinat a taula i quadres i altres elements decoratius de classe alta. D'aquesta manera, ja des de l'inici de la novel·la veiem que la casa on el matrimoni s'instal·la a Yonville dista molt del que Emma somiava, com veiem a l'oració "Emma, al entrar al zaguán, sentió sobre sus hombros, como un paño húmedo, el frío de las paredes, completamente nuevas", o en aquesta altra: "En medio de la habitación, amontonados de manera confusa, se veían cajones de cómoda, varillas de cortinas, botellas, barras doradas, colchones puestos sobre las sillas" (Flaubert, 2018, p. 105). Des del principi de tot, doncs, l'espai on Emma viurà és negativament connotat.

Ja més endavant en la narració, quan se suposa que el matrimoni hauria d'estar instal·lat còmodament i haurien d'haver creat un lloc acollidor i al gust d'Emma, el lector és capaç d'evidenciar que aquest moment no ha arribat, i que possiblement no ho farà mai. Emma decideix no cuinar ni netejar, es passa el dia tancada a la seva habitació, descansant al llit o a una butaca, i el seu marit és fora de casa la major part del seu temps. Fins i tot quan la protagonista es posa malalta i Charles suggereix contractar una noia perquè es cuidi de les tasques domèstiques, veiem el descontentament general d'Emma i com el seu problema està, realment, en la seva vida i no en aquella casa, perquè “siempre estaba pàlida, con la nariz cerúlea. La piel de la nariz le tiraba de las aletas, y sus ojos miraban como con desgana” (Flaubert, 2018, p. 149).

Com veiem, doncs, l'espai habitat a *Madame Bovary* és, clarament, una inclinació cap a sentiments desagradables, relatius a la malaltia i a la mort, i la descripció de Flaubert segueix, una vegada més, l'esquema que ens plantejava Girard: a partir d'una casa onírica i perfecta, que Bovary agafa com a indubtable referent, es busca omplir o reproduir la casa que habita a l'obra i, al ser, evidentment, inabastable, la casa es comença a omplir de foscor, de malastrugança o d'un ambient relatiu a la decadència. Veiem-ne, ràpidament, alguns exemples.

Sobre Yonville, el poble on viu el matrimoni Bovary, se'ns diu que “el viento, en la carretera, arrastraba nubes de polvo. A lo lejos ladraba a veces un perro, y la campana, con acompasado son, proseguía su monótono repique” (Flaubert, 2018, p. 79). Poques pàgines més endavant, la descripció del poble prossegueix:

Allí se hacen los peores quesos de Neufchâtel y, además, el cultivo resulta caro, porque se precisa de mucho abono para abonar tierras deleznable, en las que abundan la arena y los cascotes (...) En las paredes, atravesadas por negras vigas, se apoya a veces algún raquíptico peral (Flaubert, 2018, p. 88).

També es descriu l'església del poble, on “la bóveda de madera comienza a pudrirse por arriba” (Flaubert, 2018, p. 89), i fins i tot els animals que l'habiten semblen presagiar





mals auguris: “Vio tres gallinas negras que dormían en un árbol, y se estremeció, espantado de aquel presagio funesto” (Flaubert, 2018, p. 373).

Per altra banda, a *Un coeur simple* hi trobem una analogia semblant al que passa a *Madame Bovary*. El que Félicité espera de la seva llar ve donat per la seva imaginació; pel que, de jove, la protagonista del conte concebia que seria la seva vida adulta: casada amb algú a qui estimar, amb fills i amb una casa espaiosa i bonica.

No obstant, i després de tots els infortunis que pateix, Félicité es veu arrossegada cap a una vida completament oposada, i es veu obligada a fer de criada de Madame Aubain la resta de la seva vida, on només rep l'amor dels fills d'aquesta i on posseeix una habitació bruta i petita plena d'objectes inútils. El que canvia respecte de la novel·la de Flaubert, però, és el sentiment que en té Félicité: tot i que l'espai que la protagonista del conte habita sigui descrit de la mateixa manera que la llar d'Emma i també tingui clara relació amb la desaparició o la mort, Félicité segueix estimant l'aparença de casa seva, és ella qui decideix amuntegar cada vegada més objectes i qui decideix quedar-se vivint a l'habitatge de Mme Aubain una vegada tothom mor i es queda sola, a conseqüència de la mediació interna, i que a aquella casa Félicité s'ha acostat molt, en diversos moments del seu camí, a la seva forma de vida ideal.

Tot i així, com dèiem, l'habitatge de Mme Aubain és descrit, des de la primera pàgina del conte, en termes degradants. Veiem que Flaubert caracteritza el la planta baixa de la següent manera:

Un piano viejo soportaba, bajo un barómetro, una pirámide de cajas y carpetas (...) y todo el aposento olía un poco a humedad, pues el suelo estaba más bajo que la huerta (Flaubert, 1999, p. 24).

A mesura que la descripció ascendeix cap a la resta de pisos de la casa es va tornant cada vegada més repugnant. Hi veiem adjectius que suggereixen buidor, absència, i fins i tot una presència de la mort punyent i dolorosa:



En el primer piso, en primer lugar, el cuarto de «Madame», muy grande, empapelado de un papel de flores pálidas, y, presidiendo, el retrato de «Monsieur» en atavío de *petimetre*. Esta sala comunicaba con otra habitación más pequeña, en la que había dos cunas sin colchones. Después venía el salón, siempre cerrado, y abarrotado de muebles cubiertos con fundas de algodón (Flaubert, 1999, p. 24).

Com intuïm en aquest fragment, per tant, la casa que Félicité habita està permanentment subsumida en un flaire d'abandonament, que ens fa pensar en l'aparença que hauria de tenir qualsevol allotjament inhabitat, on els propietaris hagin mort o s'hagin traslladat a un altre lloc. Tanmateix, sabem que no és així: Félicité, Mme Aubain i fins i tot la filla de la senyora viuen en aquesta casa, sempre amb l'espectre fantasmagòric de la defunció del marit d'Aubain present a tots els espais de la llar. Tot i així, Félicité segueix sentint veneració pels habitants de casa seva, pels mobles vells i fins i tot pel deix desagradable i fastigós que sembla envoltar el lloc on resideix: “¡Se fueron la butaca de la señora, su velador, su rejilla, las ocho sillas! (...) Se habían llevado las dos cunas, con sus colchones, y en el armario ya no quedaba nada (...). Felicidad subió las escaleras, muerta de tristeza” (Flaubert, 1999, p. 62).

Per altra banda, l'habitació que li és assignada a Félicité no és gaire més agradable. La descripció la presenta amb connotacions estressants i, en tant que lectors, ens transmet la sensació que l'estança on dorm Félicité està dominada per un ambient asfíxiant, opressiu, que ha d'engolir el que hi entri en qualsevol moment: “Este lugar, donde dejaba entrar a poca gente, parecía una mezcla de capilla y de bazar, tan lleno como estaba de objetos religiosos y de cosas heteróclitas” (Flaubert, 1999, p. 58).

D'aquesta manera, i tot i que les descripcions i les sensacions que el lector pot obtenir a partir de Félicité semblen fetes des de l'afecte i des d'un cert amor cap al seu estil de vida particular, Flaubert insisteix, des de la narració que en fa el narrador omniscient, en descriure la casa d'Aubain i tot el que envolta la criada Félicité, tant els objectes com molts elements de l'espai, per a què tinguin una funció molt particular, en alguns casos relacionada amb la negativitat, però en altres simplement amb la intenció de donar una sensació de versemblança.



Resseguint aquesta línia de pensament, Roland Barthes va escriure *El efecto de realidad*, assaig literari que es va publicar l'any 1968 a la revista *Communications* i on Barthes dialoga amb els fonaments de l'estructuralisme. Així, els elements o objectes dins de la descripció narrativa dels relats que l'estructuralisme havia denominat com a "aparentment inútils", Barthes decideix resemantitzar-los i són abordats per l'autor com a part fonamental d'un estil o discurs particular que, com sabem, és el realista (Barthes, 2013).

A l'inici del text, Barthes narra exemples de la narració d'*Un coeur simple* i critica l'anàlisi estructural que defensa que certs elements d'aquest relat han de ser omesos perquè són superflus en relació a l'estructura fonamental de la història (que és, per excel·lència, el que els crítics estructuralistes intentaven entreveure en cadascuna de les històries que analitzaven).

Veiem el següent fragment del conte flaubertià: "Un piano viejo soportaba, bajo un barómetro, una pirámide de cajas y carpetas" (Flaubert, 1999, p. 24).

Des del punt de vista estructuralista, la menció del piano és productiva perquè permetria notar al lector que Mme Aubain i la seva família provenen d'una classe social burgesa amb cert nivell adquisitiu, així com les caixes i les carpetes serien un signe de l'abandonament i del desordre present a la casa. No obstant, la referència al baròmetre, segons els crítics estructuralistes, és completament inútil, és a dir, que no és funcional en termes de sentit ni d'estructura, perquè no participa de "el orden de lo *notable*"; no ens dona cap pista sobre el comportament d'algun dels personatges ni és una característica de l'estat de la llar. Però segons Barthes, els objectes com el baròmetre no són sobrants ni innecessaris, sinó que contribueixen a crear una forma de sentit particular per a cada relat i a produir una nova versemblança que es troba en el relat fictici però que té una forta referencialitat cap al món real. Així, Barthes intenta demostrar que no fa falta que tots els elements que apareixen a la trama tinguin una funcionalitat concreta o que estiguin denotats d'una o altra forma, perquè potser la no connotació d'aquests per part de l'autor ja comporta, implícitament, una connotació: "qué importa entonces la no funcionalidad de un detalle desde el momento que él denota "lo que ha ocurrido": lo real "concreto" se vuelve la justificación suficiente del decir" (Barthes, 2013, p. 218).



Així, des de l'Antiguitat clàssica, allò "real" havia de ser narrat des del gènere historiogràfic, però era per a oposar-se millor a allò versemblant; és a dir, a l'ordre mateix del relat (la imitació o la mimesi poètiques). Durant segles s'ha cregut que el real no podia contaminar gens la versemblança, que els dos conceptes havien d'estar separats, però amb Gustave Flaubert i la seva manera de descriure i de fer literatura realista es demostra, segons Barthes, que hi ha una resignificació del concepte de versemblança antic, que en neix un de nou i que aquest té a veure, de manera molt evident, amb el realisme.

Barthes acaba anunciant que:

La carencia misma de lo significado en provecho solo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad (Barthes, 2013, p. 219).

D'aquesta manera, és cert que a *Un coeur simple* hi trobem molts components negativament significats que ens permeten entreveure una dialèctica de la buidor, però tampoc hem d'oblidar que és un conte, igual que *Madame Bovary*, que s'inscriuen en un corrent literari molt concret que demana una hiperdescripció dels espais, dels cossos i dels personatges. El propi mecanisme del gènere realista per a narrar aquesta realitat és, doncs, l'acumulació i la col·locació d'objectes aparentment inútils, de la mateixa manera que tot el que envolta la nostra realitat material a vegades no té cap mena de sentit ni funcionalitat.

Per tant, concloent, les cases que tant Emma Bovary com Félicité voldrien habitar disten molt del que tenen realment i, de fet, és l'espai un dels creadors de la infelicitat que les dues protagonistes experimenten al llarg de *Madame Bovary* i d'*Un coeur simple*, respectivament. La narrativa de Flaubert representa una vegada més una exemplificació de les teories assagístiques de René Girard, però tampoc hem d'oblidar que aquest últim té els seus límits hermenèutics i no és l'única manera d'interpretar les dues narracions de G. Flaubert que ens ocupen, com hem observat gràcies al text mencionat de Roland Barthes.

#### 4. ELS ARMARIS, ELS COFRES I ELS CALAIXOS, INSTIGADORS D'UNA INTIMITAT SECRETA

La propra categoria que analitzarem apareix, de manera molt més clara i persistent, a *Madame Bovary*. De fet, Félicité és descrita en termes de senzillesa i se la mostra com un personatge sense secrets en tot moment de l'obra literària.

En aquest sentit, a *Un coeur simple* Félicité hi guarda tots aquells objectes que no vol llençar, però en cap moment resulten un secret per a Mme Aubain ni per la resta de personatges del conte ni és un element del mobiliari lligat a la negativitat o a la mort, més enllà d'aquest afany de la protagonista per a acumular objectes inútils que contribueixen al sentiment d'asfixia que transmet l'habitació.

No obstant, Emma sosté la seva doble vida -la de muller entregada al seu marit i la d'amant que necessita fugir de les seves circumstàncies- en tots els mobles amb calaixos de casa seva, on hi guarda la correspondència amb els seus amants; així com a les golfes i als cofres, on deixa preparats els objectes, els diners i tot allò que decideix emportar-se quan planeja fugir amb Rodolphe i abandonar el seu marit Charles.

Cal parar esment, abans d'entrar a estudiar com es materialitza aquest tema a *Madame Bovary*, quina és la valoració que fa Gaston Bachelard d'aquests espais. Així, el crític literari exposa que “las imágenes de intimidad solidarias de los cajones y de los cofres, (...) donde el hombre, gran soñador de cerraduras, encierra o disimula sus secretos” (Bachelard, 1965, p. 107).

Bachelard defensa que tot calaix, cofre o fins i tot armari no només funcionen com a objectes a les obres literàries, sinó que també operen en tant que subjectes, perquè tenen, com nosaltres, per nosaltres i per a nosaltres, i com tota persona, una intimitat. En aquest sentit, podríem dir que fins i tot la paraula francesa per a designar un armari amaga, en la seva fonètica, algun tret de secretisme: *armoire* s'escriu amb una *e* al final, que és muda al pronunciar la paraula, almenys en singular. També és important destacar que els armaris o, en general, qualsevol moble que pugui amagar una intimitat, han estat tema



central de nombrosos poemes, com el que apareix a *Le revolver aux cheveux blancs*, d'André Breton, que pregona:

*L'armoire est pleine de linge  
Il y a même des rayons de lune que je peux déplier.*

[El armario está lleno de lienzos. / Hay incluso rayos de luna que puedo desdoblar].  
(Breton, 1932, p. 110).

Per tant, no només aquests mobles són interpretats com a perfectes contenidors de secrets, sinó que aquests propis secrets, el que és amagat a dins, ha despertat una enorme curiositat des de temps immemorials i són el centre de nombrosos misteris.

De fet, Emma amaga els diners al seu armari per a comprar tot allò que -segons ella mateixa- la farà sentir més a prop de la vida que desitja i de les seves heroïnes romàntiques: “Emma tenía en su armario cierta cantidad de dinero, y lo derrochaba a su antojo, sin que Charles se diera cuenta y se permitiese hacer la más mínima observación” (Flaubert, 2018, p. 217).

El que trobem a *Madame Bovary* en aquest sentit és una poètica dels calaixos, dels armaris i dels cofres que s'obren i que es tanquen. Són diverses les vegades que Emma puja a les golfes, on té diverses calaixeres, per a llegir i rellegir les cartes que els seus amants Rodolphe i Léon li han enviat; també comprova, la nit abans de la suposada fugida cap a la ciutat amb Rodolphe, si porta tot el necessari al seu cofre, i és a l'armari on la nostra protagonista guarda els vestits i les teles que compra en els seus desesperats intents d'assemblar-se al model al que aspira. Així ho veiem al final de la novel·la, quan la família Bovary ja es troba en bancarrota i arriba l'encarregat Hareng amb dos treballadors seus per a fer una inspecció sobre el que poden quedar-se per a vendre-ho, i veiem que aquesta descripció està, també, vinculada a la mort:

Examinaron sus caros vestidos, la ropa blanca, el tocador de Emma, y su existencia, hasta en sus más mínimos recovecos, como cadáver al que se le hace la autopsia, apareció



ante la mirada de aquellos tres hombres (...) Subieron al desván. Había allí un pupitre en el que Emma conservaba las cartas de Rodolphe, y fue preciso abrirlo (Flaubert, 2018, p. 331).

I, més endavant, quan Emma ja és morta i Charles està recollint les seves coses, apareixen en la narració nombrosos espais i mobles on la protagonista guardava i amagava les proves de la seva doble vida adúltera. Per un costat, ens trobem amb què “Un día en que, vagando sin rumbo por la casa, subió al desván, sintió bajo sus zapatillas una bolita de papel fino”, però també “Charles no había abierto aún el secreto cajoncito (...) en el que Emma acostumbraba guardar sus cosas. Un día, al fin, se sentó ante ella, hizo girar la llave y empujó el resorte. ¡Todas las cartas de Léon estaban allí!” (Flaubert, 2018, p. 382-387).

Per tant, i tal i com apunta G. Bachelard a *La poética del espacio*, els armaris, els cofres i els calaixos són els calabossos dels objectes, aquells llocs on tota intimitat s'amaga i, com a tal, estan denotats negativament perquè ens parlen d'alguna cosa que no és clara, que no és digna de ser contemplada, que està millor en l'absència, i, com a conseqüència, que tampoc és beneficiosa descobrir. Els calaixos, els cofres i els armaris, segons la teoria de René Girard, permeten a Emma acostar-se lleugerament a aquest model de vida al que aspira, donat que els enamorats de les novel·les romàntiques que acostumava a llegir tenien relacions epistolars amb molta assiduïtat, confessant-se el seu amor i la seva estima amb oracions grandiloqüents i grans exclamacions retòriques.

Tot i així, aquests elements mai arriben a ser suficients per a fer feliç a la protagonista de *Madame Bovary*, i fins i tot el descobriment del contingut d'aquests calaixos acaba portant a Charles a la màxima infelicitat i, en conseqüència, a la mort.





## 5. LES PETXINES I ELS ANUNCIS DE MORT

Si a l'apartat anterior ens fixàvem, majoritàriament, a la novel·la més exitosa de Gustave Flaubert, aquesta categoria estarà regida, de forma molt clara, pel conte. I és que *Un coeur simple* condensa, des de les pàgines inicials de l'obra, dos moments claus que ens permeten lligar la presència de les petxines amb l'anunciació de la mort d'alguns personatges.

Gaston Bachelard teoritza aquests mol·luscs a partir de la seva història en la tradició i les diferents significacions que aquests han tingut al llarg de la humanitat. Com ja hem apuntat, han estat vinculats a la vida, a la gènesi del món i dels éssers humans i a la divinitat, però també a la mort i a l'infern o a l'inframón. A *Un coeur simple* i a *Madame Bovary*, les petxines provoquen emocions i pensaments molt diferents en les dues protagonistes, però estan denotades de la mateixa manera: a ambdues obres literàries, són elements que fan referència a la mort o que l'anuncien gairebé de manera imperceptible; sense que el lector se n'adoni si no decideix llegir les històries des d'aquesta perspectiva.

A la novel·la de Flaubert que ens ocupa, la petxina és un objecte de decoració que apareix just al principi de l'obra, quan Emma es casa amb Charles i traslladen totes les pertinences dels dos personatges a la seva nova llar de Tostes. Quan Emma entra per primera vegada a l'habitatge, descriu: “Una caja de conchas reposaba sobre una cómoda y (...) junto a la ventana, se erguía un florero con un ramo de azahar (...) era un ramillete de novia, el ramillete de la <<otra>>” (Flaubert, 2018, p. 44). Així, no només la petxina i la decoració que l'envolta formen part d'un capítol de la història de Charles que Emma intenta oblidar, perquè no es correspon amb les històries d'enamorats que ha llegit a les seves novel·les, sinó que també és un element relacionat amb un personatge de la novel·la que ha mort i que és relatiu a la lletjor i a la malaltia, per la descripció que es fa de l'antiga muller de Bovary, Heloïse Dubuc, just a l'inici del relat:

Aunque fea, seca como un esparto y con más granos que la primavera, la señora Dubuc, que así se llamaba, no carecía de pretendientes entre los que elegir (...) [Esta] lo obligaba [a Charles] a sentarse en el borde de la cama y comenzaba a hablarle de sus pesares. Se

quejaba de que la olvidaba, de que quería a otra; por algo le habían augurado que sería una desgraciada (Flaubert, 2018, p. 19).

I, al capítol següent, la descripció de la senyora Dubuc segueix pel mateix camí i, en l'espai inferior a una pàgina, aquest personatge es posa malalt i mor:

Era flaca y tenía los dientes largos (...) su seca catadura se envainaba en unos vestidos que parecían fundas. (...) Ocho días después, al tender la ropa blanca en el patio, Heloïse sufrió un vómito de sangre, y al día siguiente, cuando Charles, que le daba la espalda, se disponía a correr la ventana, su mujer lanzó un <<¡Ay, Dios mío!>>, respiró ansiosamente y se desvaneció. Estaba muerta (Flaubert, 2018, p. 27-28).

Per tant, l'únic moment de la novel·la en què apareix una petxina està lligat a un personatge que Emma odia i, a més, aquesta petxina pertanyia a un personatge que era lletja, que estava malalta i que ja s'ha mort. Una vegada més, la presència d'aquesta petxina i la seva connotació negativa respon a l'esquema del desig girardià, on Emma no concep que el que ha de ser el seu home perfecte s'enamori d'una altra dona abans que aparegui ella mateixa, i per això la protagonista percep l'altra muller i les seves possessions de manera perjudicial i en termes adversos a la vida.

Per altra banda, a *Un coeur simple* apareixen les petxines amb més assiduitat que a *Madame Bovary* i, com a la resta de categories, Félicité se sent profundament agraïda per la presència d'aquests mol·luscs (i més tenint en compte que són elements que li regalen Victor i Virginie, a qui adora i venera com si fossin els seus propis fills), però Flaubert s'encarrega de fer que les petxines apareguin en contextos anticipatoris a la fatalitat.

En primer lloc, Flaubert descriu com Félicité i la filla de Mme Aubain, Virginie, decideixen anar durant una tarda a la platja i allà, mentre passen per la costa, busquen petxines i les recullen: "Otras veces pasaban el Toucques en barca y buscaban conchas. La marea baja dejaba al descubierto erizos, moluscos y medusas" (Flaubert, 1999, p. 35). Poc temps després, Virginie ha de marxar a estudiar fora de casa, a un convent de monges

al poble de Honfleur, i és allà quan la noia es posa, primerament, molt malalta, i finalment mor:

Desde el umbral divisó a Virginie tendida de espaldas, las manos juntas, la boca abierta y la cabeza echada hacia atrás bajo una cruz negra inclinada sobre ella, entre las cortinas inmóviles, menos blancas que su cara (Flaubert, 1999, p. 48).

En segon lloc, les petxines es mencionen poques pàgines després, quan Victor, el nebot de Félicité, ha de marxar a fer un viatge de llarga durada en vaixell a Amèrica. Quan la protagonista se n'assabenta es posa molt trista, però certa tranquil·litat envolta el seu esperit cada vegada que el nebot, des de diferents localitzacions durant el seu viatge, li envia regals, fotografies i cartes. No obstant, un dels regals que Victor fa arribar a Félicité és el següent: “La primera vez fue una caja de conchas; la segunda, una taza de café; la tercera, un gran *pain d'épices* en forma de hombre” (Flaubert, 1999, p. 41). I, poc després d'aquesta oració, s'anuncia a la narració que Victor deixa d'enviar regals durant més de sis mesos i finalment expira:

Pasados quince días, a la hora del mercado, como de costumbre entró Liébard en la cocina y le entregó una carta que mandaba el cuñado. Como ninguno de los dos sabía leer, Felicité recurrió a su señora. (...) [Victor] había muerto. La carta no decía más. Felicité se derrumbó sobre una silla, apoyando la cabeza en la pared, y cerró los párpados, que se le pusieron de pronto color de rosa (Flaubert, 1999, p. 45).

D'aquesta manera, com hem exemplificat, tots dos nens, a qui Félicité adora amb tota la seva ànima i concep com a fills propis en diversos moments de l'obra, acaben patint el mateix destí. A més, s'anuncia la seva mort de la mateixa manera: mitjançant un objecte decoratiu com les petxines, que regalen a Félicité i que provoquen una gran felicitat a aquesta, per estar compartint alguna cosa amb els seus éssers estimats.

La categoria de les petxines, doncs, representa la figura de l'esquema girardià. Emma odia les petxines, que pertanyien a la antiga muller de Charles i per tant a una part de la vida d'aquest que no és idealitzable des de la perspectiva novel·lesca en què es basa la



protagonista de *Madame Bovary*; i Félicité té un gran afecte a aquests objectes perquè imagina que podrien haver estat regals dels seus fills de veritat. Tanmateix, en ambdues ocasions les petxines adquireixen connotacions de desaparició i de mort: en el primer cas, la petxina pertany a algú que ha mort i està anticipant, d'alguna manera, quina sort corren les dones que acaben casant-se amb Charles. En el segon cas, per altra banda, la petxina és un component que s'evidencia a la història de Félicité poques pàgines abans que els dos nens deixin el món, per la qual cosa és evident que Flaubert intentava connotar aquest element deliberadament de la mateixa manera per a lligar-lo amb la mort i amb la malastrugança de Félicité.

A més, la caixa de petxines que Victor li regala a la protagonista torna a aparèixer cap al final de la trama, quan Félicité ja s'ha quedat sola a casa i tots els seus éssers estimats, inclòs el lloro Loulou i la seva senyora, Madame Aubain, ja han mort: “sobre la cómoda, cubierta con un paño como un altar, la caja de conchas que le había regalado Victor” (Flaubert, 1999, p. 59-60).

Només dues pàgines després de l'aparició d'aquesta oració i, per tant, de la presència d'una petxina a la descripció, Félicité es posa profundament malalta, acaba tornant-se cega i sorda i, finalment, es produeix la seva defunció.

## 6. LA DIALÈCTICA ENTRE EL DINS I EL FORA A GUSTAVE FLAUBERT

La categoria del dins i del fora estan tractades de manera completament diferent a *Madame Bovary* i a *Un coeur simple*. De fet, la significació d'ambdós conceptes a totes dues obres literàries és profundament oposada.

Com ja hem explicat, Gaston Bachelard dona molta substancialitat a aquest apartat del seu assaig. Posa una sèrie d'exemples on l'endins i l'enfora a múltiples obres literàries estan tractades i denotades de maneres molt diferents, per a acabar dient que s'ha d'observar cada autor o autora concret per a entreveure quin és el sentit que li és donat al seu llibre. Així, i agafant com a base a Flaubert, en aquest apartat de la nostra anàlisi veurem com aquest diferencia, significativament, els espais interiors i els exteriors a les seves dues obres.

Per una banda, a *Madame Bovary* hi ha una molt clara distinció entre els sentiments que provoquen les cases i els llocs tancats quan Emma hi és a dins i com se sent la protagonista quan és a fora, recorrent o passejant per les diferents localitzacions o ciutats que visita. En aquest sentit, ja sabem que Emma es troba asfíxiada i profundament desgraciada quan és a l'interior de casa seva, mentre el seu marit Charles treballa fora de casa:

¿Es que iba a ser eterna aquella vida miserable? ¿Es que no iba a salir nunca de ella?  
¿Acaso no valía ella tanto como las que eran felices? (...) Apoyaba la cabeza en la pared para llorar y envidiaba las existencias tumultuosas, las noches de máscaras, los placeres desvergonzados, con todas las embriagueces que debían producir y que ella ignoraba (Flaubert, 2018, p. 82).

Però el cert és que aquest tipus de pensament no només la desborden quan es troba a casa seva en solitud, ja sigui a Tostes o a Yonville, sinó que també veiem una estructura molt semblant cada vegada que Emma s'introdueix dins d'algun espai tancat. A continuació en veurem alguns exemples.

Quan Emma entra per primera vegada al carro que la transportarà cap a Rouen, ciutat on ella se sent més feliç que a Yonville perquè allà pot anar a l'òpera i tenir una vida molt més propera a la que aspira, aquest carruatge és descrit de la següent manera:

Dicho vehículo constaba de una caja amarilla, sobre dos grandes ruedas, las cuales llegaban a la altura de la baca, y, además de impedirles a los viajeros la vista del camino, les ensuciaban los hombros. Una vez cerrado el coche, los cristales de sus vidrieras retemblaban en sus marcos y conservaban, allá y acá, manchas de lodo entre la añeja y polvorienta capa que los cubría y que ni aun las aguas torrenciales habían conseguido desaparecer por completo (Flaubert, 2018, p. 95).

Més endavant, la protagonista visita l'habitatge de la dona que es cuida de la seva filla Berthe i també som capaços, en tant que lectors, de notar cert aire d'angoixa i de putrefacció o, si més no, una espècie d'ambient marcat per la brutícia. Del jardí de la casa on es queda Berthe, Emma diu que “Desparramándose por la hierba se deslizaba el agua sucia, y alrededor se percibían algunos guiñapos indistintos”. I, algunes línies més endavant, quan Emma entra dins de la casa, aquesta és descrita també de manera negativa: “Un amplio lecho sin cortinas, y del lado de la ventana, uno de los cristales hallábase pegado con un trozo de papel azul, y se veía la artesa” (Flaubert, 2018, p. 113). De fet, en un moment de la narració en què Léon acompanya a Emma a visitar la seva filla, és el propi Léon qui es sorprèn de la misèria que envolta la filla dels Bovary, i exclama que l'única cosa bonica entre la pobresa de la casa, en aquell moment, és Emma amb el seu elegant vestit.

Mentre llegeix la carta que li ha enviat Rodolphe, Emma decideix entrar al graner de casa seva per a tenir una mica més d'intimitat. El graner, doncs, és descrit en els següents termes: “Las pizarras de techumbre dejaban caer a plomo un calor pesado, que oprimía sus sienes y la ahogaba. Se arrastró hasta el ventanuco, descorrió el cerrojo y una cegadora luz irrumpió de golpe” (Flaubert, 2018, p. 233). A més, just després d'entrar al graner i de llegir la carta, Emma es posa de nou molt malalta i impossibilitada durant diversos mesos (“Tuvo un vahído y por la noche recayó, presentando la enfermedad más indefinidos y complejos caracteres” (Flaubert, 2018, p. 238)).

Més endavant, ja a les pàgines finals de la novel·la, Emma entra a la farmàcia del senyor Homais i aquesta també és denotada a través d'una descripció negativa de l'espai interior del local: “El butacón se veía derribado, e incluso *El Faro de Ruan* yacía por tierra, entre los morteros” (Flaubert, 2018, p. 280). Tot seguit, en el mateix paràgraf apareix l'element amb què Emma s'acabarà suïcidant unes pàgines més tard en la narració. Així, en un moment de distracció de l'ajudant, Justin, aquest ha agafat la clau on el farmacèutic guardava els àcids i les substàncies mortals en comptes dels ingredients pertinents per a fer una melmelada. D'aquesta manera, és important destacar que el fàrmac amb què Emma decideix treure's la vida ve d'un espai interior que es guarda en un local descrit negativament de Yonville.

Finalment, quan Emma és a La Huchette al final de l'obra, on hi va per a demanar-li diners a Rodolphe, la casa de l'antic amant, que amb anterioritat no havia estat descrita en cap moment o era connotada de manera molt neutra, hi podem llegir la següent descripció: “Se estremecían las paredes, el techo la aplastaba, y volvió a pasar por la larga avenida, tropezando con los montones de hojas secas que dispersaba el viento. Llegó, por fin, ante la reja, y se dio tanta prisa en abrirla que se rompió las uñas” (Flaubert, 2018, p. 351).

En resum, com veiem, gairebé tots els espais interiors a *Madame Bovary* estan descrits en termes de negativitat i d'absència, i és que un dels desitjos més grans que té Emma és anar a balls, assistir a l'òpera, caminar amb el seu amant lliurement de la mà pels carrers de la ciutat i tenir cites magnífiques en jardins i palauets. Per tant, tots aquells espais on això no pugui passar, és a dir, a cases i a petits espais provincians, són rebutjats, perquè, com deia Girard, no es correspon amb allò que Emma desitja.

En la seva contraposició, els espais a l'aire lliure són, gairebé sempre, explicats en termes de bellesa i de tranquil·litat. Podem veure'n alguna representació a continuació:

Emma había abierto la ventana que daba al huertecito y contemplaba las nubes, que se amontonaban hacia el poniente, del lado de Ruan, y deslizaban con rapidez sus foscas



volutas, tras las cuales, y sobrepasándolas, brillaban los rayos de sol, como doradas flechas de suspendido trofeo, en tanto el resto del cielo resplandecía con una blancura de porcelana (...) Los gorriones batían sus alas en los empapados matorrales y las aguas arrastraban en su corriente las sonrosadas flores de su acacia (Flaubert, 2018, p. 143).

El cielo se había despejado y las hojas permanecían inmóviles. Se veían grandes espacios llenos de floridos brezos, y las sábanas de violetas alternaban con las copas de los árboles, que eran, según la diversidad de sus hojas, rosáceas, leonadas o amarillas (Flaubert, 2018, p. 185).

Era una hermosa mañana de verano. En las tiendas de los joyeros relucían las joyas, y la luz, que caía oblicua sobre la catedral, arrancaba reflejos a las hendiduras de los grisáceos sillares; una bandada de pájaros revoloteaba en el azul ambiente, en torno de los cimbaillos. La plaza, rebosante de gritos y bordeada de flores, olía a rosas, a jazmines, a claveles, a narcisos, a nardos, desigualmente esparcidos entre húmedas verduras (Flaubert, 2018, p. 270-271).

De la mateixa manera, els espais que són interiors, però que es corresponen amb el que Emma desitja, com certs llocs o edificis de Rouen (l'òpera, l'hotel luxós on es veu assíduament amb Léon, etc.) sí que apareixen a la novel·la descrits molt positivament i amb sentiments agradables per a la protagonista.

Referint-se a la nit que Emma visita Rouen per a assistir amb Charles a l'òpera veiem que, tot i anar-hi amb el seu marit, que la repugna, la dona queda meravellada per la situació:

La araña descendió del techo, e inundó de una súbita alegría la sala con el resplandor de sus facetas (...) Emma recordaba las lecturas de su juventud: se hallaba en pleno Walter Scott. Le parecía oír a través de la bruma el son de las cornamusas escocesas (...) Se dejaba ir en el balanceo de las melodías y se sentía vibrar de pies a cabeza (Flaubert, 2018, p. 252).

I, per altra banda, l'habitació de l'hotel on la protagonista es troba habitualment amb Léon, és percebuda des de la perspectiva del lector com un lloc absolutament agradable i bell: “El lecho era uno de esos enormes lechos de caoba en forma de barquilla. Las



cortinas, de levantina roja, se anudaban demasiado abajo, junto a la ensanchada cabecera (...) ¡Cuánto cariño le tenían a aquella agradable estancia, rebosante de alegría!” (Flaubert, 2018, p. 300).

Cal destacar, a més, la descripció dels sentiments d’Emma quan es troba a l’hotel amb Léon, que és una de les més satisfactòries de tota l’obra de Flaubert:

Ella era la enamorada de todas las novelas, la heroína de todos los dramas, esa vaga *ella* de todos los libros de versos. En sus hombros descubría el ambarino color de la *Odalisca en el baño*; usaba el largo corpiño de las castellanas feudales; parecía también a la *Pálida mujer de Barcelona*; pero, por encima de todo, [allí] era un ángel (Flaubert, 2018, p. 301).

Si, fins aquest punt de l’apartat, ens fixàvem en com la unió de l’esquema del desig de Girard i la interpretació dels espais de Bachelard, en aquest cas, ens permet fer un seguit d’observacions al voltant de la connotació que Flaubert fa dels espais exteriors i interiors a través d’Emma, seguidament intentarem fer exactament el mateix però a l’altra obra que ens ocupa: *Un coeur simple*. Al conte, passa inversament el contrari que a *Madame Bovary*, donat que l’habitatge de Mme Aubain representa el centre de la vida i del benestar dels seus habitants i, quan aquests s’allunyen d’aquest centre, emmalalteixen, els passen desgràcies o moren.

En primer lloc, ja sabem que després que Victor marxi de la llar d’Aubain per a fer el viatge en vaixell passen uns mesos on la correspondència amb Félicité s’espaija cada vegada més, fins que finalment deixa d’arribar i la protagonista del conte s’assabenta que el seu nebot ha mort, i això suposa un dolor molt i molt gran per a Félicité: “Contenía su pena, estuvo hasta la noche muy valiente; pero, ya en su cuarto, se entregó al dolor, boca abajo sobre el colchón, la cara en la almohada y los puños en las sienes” (Flaubert, 1999, p. 46).

En segon lloc, i com també hem mencionat amb anterioritat, és quan Virginie deixa casa seva per anar a estudiar a un convent de monges que també es posa molt malalta i mor poc temps després: “El convento estaba al final de una callecita escarpada. A mitad de la



cuesta, le llegaron unos sonos extraños, un toque a muerto. (...) La buena de la hermana dijo, con aire compungido, que [Virginie] <<acababa de pasar a mejor vida>>” (Flaubert, 1999, p. 48).

Cal tenir en compte, també, quant a les defuncions dels dos joves, que ambdues es produeixen a Honfleur o tenen relació amb aquest indret, per la qual cosa sabem que és una ciutat que G. Flaubert va voler connotar en termes de desaparició o de mort, tal i com apuntà Fátima Gutiérrez al simposi *La méthode à l'oeuvre: Un coeur simple de Gustave Flaubert*, que es va dur a terme l'any 1992 a la Universitat de Barcelona:

Recordemos que Honfleur ha sido, hasta ahora, en el cuento de Flaubert, la ciudad de la muerte: de Honfleur partió Victor para morir en ultramar, en el convento de las Ursulinas de Honfleur murió Virginie (...) Ya hemos señalado los peligros que entraña el alejarse del centro que, en este relato, parece representar, hasta ahora, la casa de Mme Aubain (Gutiérrez, 1992, p. 89).

Unes pàgines més endavant i a mesura que avança l'argument del conte, el lloro de Félicité, Loulou, s'escapa un dia de la casa de Mme Aubain i allà és quan comença, d'igual manera, la decadència de la salut de Félicité. Després de la intensa cerca que la protagonista fa per a trobar-lo, sembla que alguna cosa canvia en ella i se la descriu cada vegada més propera a la bogeria, a la mudesa i, per tant, a la desaparició:

A Felicidad le costó trabajo reponerse del susto, o más bien no se repuso nunca. Cogió un enfriamiento y le vino una angina; al poco tiempo, un dolor de oídos; al cabo de tres años, estaba sorda (...) El pequeño círculo de sus ideas se redujo más aún, y ya no existían para ella el carillón de las campanas, el mugido de las vacas. Todos los seres funcionaban con el silencio de los fantasmas (Flaubert, 1999, p. 56).

Cap a les últimes escenes del conte, quan Loulou ja és mort i Mme Aubain li suggereix a Félicité que se'l faci dissecar per a apaivagar el seu dolor davant la pèrdua de la mascota, la protagonista es veu obligada a anar a peu fins a Honfleur (la ciutat que representa la mort al conte, com ja hem apuntat) per a trobar algun artesà que li dissequi Loulou. També en aquest trajecte, que es relativament curt, Félicité s'allunya de l'habitatge d'Aubain i

pateix algunes desgràcies: “cuatro caballos, que no podía sujetar, aceleraban la marcha; los dos primeros la rozaban ya; (...) le cruzó a Félicité el cuerpo con la fusta desde el vientre hasta el moño, y el golpe fue tan fuerte que la tumbó de espaldas. (...) Sangraba” (Flaubert, 1999, p. 58).

Finalment, per a concloure aquest apartat del nostre estudi, l'últim moment en què l'allunyament de l'habitatge de Madame Aubain comporta una mort o un cert sentiment de fatalitat és a l'última pàgina del conte. En aquesta, Félicité accedeix a posar el seu lloro dissecat en una de les carrosses de la processó de Setmana Santa, donat que per a ella, Loulou és equivalent a l'Esperit Sant, creu en el lloro més que en la religió i l'eleva fins a la categoria del diví. Així, quan els habitants del poble accedeixen a dur a terme aquest gest i col·loquen Loulou a l'altar, la carrossa s'allunya donant lloc al començament de la processó, i és en aquest precís instant que Félicité fa la seva última respiració:

No tardó en distinguirse el ronquido de los fieles, las claras voces de los niños, la voz profunda de los hombres. De vez en cuando callaba todo, y el golpear de los pasos, amortiguado por las flores, era como el ruido de un rebaño pisando sobre la hierba. (...) Sus labios sonreían [los de Félicité]. Los latidos de su corazón se fueron amortiguando uno a uno, más tenues cada vez, más espaciados, como un manantial que se va agotando, como un eco que se va extinguiendo (Flaubert, 1999, p. 66-67).

Per a concloure, per tant, en aquesta secció hem fet una anàlisi sobre les diverses connotacions que té el dins i el fora als dos relats que ens ocupen, i hem vist com estan, en aquest sentit, significativament contraris: a *Madame Bovary*, la majoria d'espais interiors de la classe mitjana i baixa provincians són descrits des de la misèria i la repugnància, precisament perquè, com sabem gràcies a Girard, no es corresponen amb el que Emma desitja i per tant no pot evitar sentir odi cap a aquests, però els paisatges i llocs que freqüentaria l'alta burgesia, com algunes localitats urbanes i luxoses o escenaris bucòlics naturals, provoquen una profunda exaltació en Emma.

A *Un coeur simple*, en canvi, els espais interiors (i, conseqüentment, la casa o la vida familiar que Félicité intenta recrear a partir de la memòria i de la imaginació) són positius, i és a partir de l'allunyament d'aquest centre domèstic que ocorren els infortunis i els



espais exteriors, urbans o cosmopolites, són els que Félicité percep de manera negativa i els que Flaubert intenta dotar d'un transfons de pèrdua.

## 7. EL RODÓ I EL CERCLE. UNA FENOMENOLOGIA DE LA MORT

Ens endinsem, en aquest punt del treball, a l'últim capítol que analitzarem a partir del desig mimètic de Girard i la inserció de les hipòtesis bachelardianes en aquest primer. I aquesta última secció és, per excel·lència, una de les que més es repeteix tant a *Madame Bovary* com a *Un coeur simple*: la fenomenologia dels objectes rodons i circulars, però també la idea de cicle temporal o de circularitat repetitiva.

Com ja hem vist a la introducció d'aquest treball, Gaston Bachelard a *La poética del espacio* llegeix el cercle i la circularitat des de la idea de la plenitud. No obstant, Flaubert trenca parcialment amb aquesta tendència de la tradició i lliga aquests dos conceptes a la idea de l'absència i de la desaparició, sobre tot per a anunciar una mort o una desgràcia que es produirà després, però també hi afegeix aquest tint de perfecció del qual parla Bachelard, sobretot a la figura del lloro.

Flaubert executa aquesta relació entre mort i circularitat de dues maneres completament diferents: per una banda, a través de la categoria de l'espai i els llocs que travessen els personatges; per l'altra, mitjançant el pas del temps o la unitat temporal de la trama, que no para de repetir-se una vegada i una altra.

En aquest sentit, és a *Un coeur simple* on aquesta circularitat hi apareix de manera espacial. Veiem, doncs, que quan Victor, el nebot de Félicité, ha de marxar en el seu viatge cap a Amèrica i ha d'anar a buscar el vaixell al port de Honfleur, la seva tieta l'acompanya. Durant aquest trajecte, Flaubert descriu que “en vez de tomar a la izquierda tomó a la derecha, se perdió en unas obras, volvió sobre sus pasos (...) bordeó la dársena llena de barcos” (Flaubert, 1999, p. 42). Com podem observar, per a arribar al lloc des d'on parteix Victor cap al seu funest viatge, Flaubert ens parla d'un camí circular per a arribar-hi, que és el que fa Félicité, però de manera casual, com si s'hagués equivocat.

Maite Jou, al mateix simposi que hem citat abans, apunta el següent sobre aquest singular recorregut: “Se trata de un recorrido triangular al principio y circular finalmente, que resalta por su direccionalidad descendente y que culminará en la imagen cónica del hundirse del barco en la noche” (Jou, 1992, p. 205-206). Per aquesta raó, no només la



trajectòria que fa Félicité té implícita la idea del cercle, sinó que el propi destí de Victor, que és morir dins del vaixell al mig del mar, conté la idea de la circularitat.

En segon lloc, i tot i que la mort de Virginie no és descrita en termes rodons (de fet, aquesta té un fort component lineal, perquè Félicité ha d'arribar al convent pujant una carretera recta i ascendent a la cima de la qual hi ha el monestir), sí que hi ha una escena molt concreta que es produeix a partir de la mort de Virginie i que no és aleatòriament circular. Així doncs, a la pàgina 52, just després de la defunció de la nena, es narra aquesta situació entre Madame Aubain i Félicité:

Se miraron fijamente, se les llenaron de lágrimas los ojos; la señora acabó por abrir los brazos, la criada se arrojó en ellos; y se abrazaron, uniendo su dolor en un beso que las igualaba (Flaubert, 1999, p. 52).

Com dèiem, aquest context que Flaubert escriu no és a l'atzar, perquè durant tot el conte es va repetint sense parar que la senyora de Félicité no és donada a cap tipus d'afecte, ni verbal ni físic, i que els dos personatges es facin una abraçada justament vinculada a la mort de Virginie, quan l'anterior menció de circularitat també era relacionada amb la mort de Victor, ens dona algunes pistes sobre l'extrema precisió que Flaubert posava a la seva escriptura i els elements que apareixen a aquesta.

Finalment, quan Félicité és a poques oracions de morir, es recalca que “Tres buenas mujeres la rodeaban durante la extremaunción” (Flaubert, 1999, p. 64).

El component, però, que està connotat amb més elements circulars relatius a la perfecció -però també d'absència i de mort, perquè condensa ambdós conceptes- és el lloro Loulou. Per una banda, l'univers de Félicité mostra una progressiva concentricitat a mesura que va perdent els seus familiars i es queda només acompanyada pel lloro (“El pequeño círculo de sus ideas se redujo más aún” (Flaubert, 1999, p. 56)). A més, com ja hem explicat amb anterioritat en aquest treball, després que Félicité es vegi submergida en la sordesa més absoluta, l'única “veu” que segueix sentint és la de Loulou. Així, la relació entre ambdós personatges és evidentment circular, sense cap mena de fricció per part

d'altres caràcters de la narració, sense cap vèrtex que intercedeixi en l'harmonia entre tots dos.

Resseguint aquesta mateixa línia descriptiva, totes les imatges que tenen com a centre a Loulou són emfatitzades sempre circularment. Per exemple, quan en un moment de la història el lloro surt al jardí i torna a entrar xop a causa de la pluja, s'estableix un trajecte per part de Loulou que culmina en una circularitat evident: “dando saltitos para secarse las plumas, tan pronto mostraba la cola como el pico” (Flaubert, 1999, p. 57). Aquesta imatge, per tant, ens transmet certa idea rodona a l'imaginar l'ocell donant voltes per a eixugar cada part del seu cos.

A l'última part de l'argument, la idea de cercle impregna tot l'espai narratiu. Quan s'accepta posar Loulou a l'altar de la processó, una vegada ja dissecat, es descriu a partir de components connotats d'aquesta figura geomètrica: “A Lulú, escondido bajo las rosas, no se le veía más que la frente, azul como una placa de lapislázuli” (Flaubert, 1999, p. 67). Tot i que aparentment aquests dos mots no tenen res a veure amb la idea del cercle, si cerquem més profundament la simbologia religiosa de la flor i del mineral, veurem que, en primer lloc, la rosa és una flor que es caracteritza per tenir una forma concèntrica i, a més, la rosa s'ha fet servir històricament com a símbol habitual d'immortalitat, però també de resurrecció (entenent la resurrecció, doncs, com a culminació de l'element circular, perquè podríem concebre la vida com a naixement – creixement – mort – resurrecció en tant que tornar a néixer). I, per altra banda, i tal i com apunta Maite Jou, una pedra preciosa com el lapislàzuli sol funcionar com a símbol còsmic de la cúpula celeste, donat que és del mateix color (Jou, 1992, p. 213). Així, tot i que la col·locació de Loulou a l'altar no sigui explícitament circular, els termes que hi apareixen associats tenen reminiscències o recorden a aquesta idea del rodó.

Per últim, l'escena final del conte explica que Félicité, en el moment d'exhalar el seu darrer sospir, li sembla veure, “en el cielo entreabierto un loro gigantesco planeando sobre su cabeza” (Flaubert, 1999, p. 67). És molt probable que aquesta obertura de la cúpula celestial només sigui un element de la imaginació de la protagonista, tenint en compte



que Loulou és mort i col·locat a l'altar del Corpus amb anterioritat, però tot i així, és essencial perquè ens permet identificar, altra vegada, un cert deix de circularitat en el vol de l'animal, però també a aquesta idea de mort que sembla voler obrir-se pas constantment.

Si fins aquí hem exemplificat el com Flaubert tracta el cercle i la circularitat a través de l'espai a *Un coeur simple* i com aquest, en la majoria de casos, és lligat a la mort; a continuació farem el mateix amb *Madame Bovary* però amb el concepte del temps.

És sabut que una de les causes primeres de la infelicitat d'Emma és la seva rutina; la monotonia que l'engoleix i que no la permet escapar d'una infelicitat marcada per la repetició. Míkhail Bakhtín va ser un dels teòrics que més van desenvolupar aquesta idea, recalcant la circularitat absoluta en què es veu arrossegada Emma, com podem llegir en el següent fragment del seu assaig *Teoría y estética de la novela* (Bajtín, 1989):

Es pequeña ciudad es el lugar del tiempo cíclico de la vida cotidiana. Aquí no existen acontecimientos, sino, tan solo, una repetición de lo «corriente». El tiempo carece aquí de curso histórico ascendente; se mueve en ciclos limitados: el ciclo del día, el de la semana, el del mes, el de la vida entera. El día no es nunca el día, el año no es el año, la vida no es la vida (Bajtín, 1989, p. 398).

En aquest sentit, són diverses les vegades que podem llegir a la novel·la de Flaubert l'avorriment lènguid d'Emma davant d'aquest cicle inacabable d'insatisfacció que suposa la seva existència:

¡Otra vez [los días] iban a seguir desfilando, siempre semejantes, innumerables siempre y sin nada dentro! Las demás vidas, por monótonas que fuesen, tenían al menos la probabilidad de que les ocurriese algo (...) Pero para ella no llegaba nada. ¡Dios lo quería así! El porvenir era un pasillo oscurísimo, con una puerta cerrada en el fondo (Flaubert, 2018, p. 79).

Desde los acontecimientos que se van a contar, nada, en efecto, ha cambiado en Yonville. La veleta tricolor de hojalata prosigue girando en el campanario de la iglesia; la tienda





del comerciante en novedades agita aún al viento sus dos flámulas de indiana; (...) y por encima de la puerta principal de la fonda el viejo león de oro (...) prosigue mostrando a los transeúntes su melena de perro de aguas (Flaubert, 2018, p. 91).

Aquests són només dos exemples explícits del tedi que pateix Emma al llarg de tota la novel·la, però n'hi ha d'altres que no podem incloure aquí per la seva gran extensió: la pluralitat de vegades que la protagonista es posa malalta en seria un bon exemple, com també el fet que la relació adúltera amb Rodolphe i amb Léon acaben adquirint igualment la mateixa càrrega monòtona: “Llegaron a charlar con harta frecuencia...”; “Bajo la sonrisa se oculta el bostezo de aburrimiento”; “Seguía escribiéndole cartas de amor, por aquello de que una mujer debe escribirle siempre a su amante”; “Experimentaba un cansancio sin tregua y universal” (Flaubert, 2018, p. 293-296). Aquests exemples són només algunes de les oracions que apareixen al capítol quart de la tercera part, per la qual cosa és evident que Emma mai surt d'aquesta circularitat cíclica de fatiga i d'ensopiment mortal, i més quan tenim en compte que la novel·la té més de trenta capítols i, com dèiem, n'hem escollit només un per a representar-ho.

Per a concloure, per tant, tot i que el cercle és una figura geomètrica lligada tradicionalment a la idea de perfecció, sabem que Flaubert la carrega de tints eminentment negatius. En el cas d'*Un coeur simple*, el rodó no només es lliga a la mort, sinó que també apareix en relació amb l'Esperit Sant o amb la divinitat, representada per Loulou. Quant a *Madame Bovary*, però, no hi ha cap idea relativa al cercle que sigui positiva, i trobem, més aviat, en els dies que passen, una ciclicitat implacable, que no es lliga de forma manifesta amb la mort o amb la desaparició, però que sí que és present a tota la narració d'Emma i és, probablement, una de les primeres causes, juntament amb la lectura dels llibres d'heroïnes que duu a terme la protagonista, que porten Emma a desenvolupar la seva història de la manera en la que ho fa. Des d'aquest punt de vista, l'esquema del desig mimètic de Girard s'entreu aquí de manera diferent a les altres seccions de l'estudi, perquè mentre a les altres es feia patent a partir d'objectes concrets, de descripcions negatives de personatges o de la decoració pobra d'una casa, en aquest cas el no acompliment dels desitjos de les nostres dues protagonistes porta a l'aparició d'aquest rodó lligat a la mort, però per una via molt més abstracta o subliminal que en la resta.



## 8. CONCLUSIÓ

Gustave Flaubert és l'amo del Realisme. Volia trobar la paraula exacta; es passava dies i mesos treballant en un sol paràgraf de la seva narració i els seus escrits són coneguts, de manera més clara, per la precisió de la seva tècnica descriptiva. Cap paraula, cap objecte ni cap acció són citats a l'atzar, tots ells apareixen profundament connotats en relació a una o múltiples idees i existeix un rerefons brutal entreteixit sota cada paraula.

René Girard n'era conscient i, en conseqüència, decidí fer un dels assajos més elaborats i exitosos del seu temps, que anomenà *Mentira romàntica y verdad novelesca*. A aquest, Girard plantejava la teoria del desig mimètic triangular, que ens ha servit, en la nostra anàlisi, per a fixar un punt de partida: Emma Bovary i Félicité ja no desitgen a través d'elles mateixes, amb autonomia i llibertat, sinó que els seus anhels apareixen dominats a través d'un intermediari, que fa de model. A partir d'aquí, hem trobat necessari introduir el patró metodològic de Gaston Bachelard amb la seva poètica de l'espai, que, afegint-la a Girard, ens proporcionà la clau metodològica per a interpretar no només les descripcions que Flaubert fa dels seus personatges a partir de les seves protagonistes, sinó també l'explicació que fa dels objectes, de les habitacions, dels camins o fins i tot de les plantes o els animals.

Vam buscar, doncs, un punt d'unió d'ambdós teòrics, una premissa que ens servís per a posar en marxa i fer productiu aquest doble esquema hermenèutic: finalment, aquesta hipòtesi va ser la mort, l'absència o la dialèctica entre el ple i el buit, que és molt present de manera explícita, però també implícita, com hem vist, a la narrativa flaubertiana.

Aquesta mort s'ha fet present a través de l'odi de certs personatges, des de la focalització d'Emma, però també gràcies a l'aparició de calaixos, de petxines o d'itineraris empesos per la circularitat, tant a *Un coeur simple* com a *Madame Bovary*.

Així, Emma Bovary practica una rebel·lia individual, en aparença egoïsta: la protagonista violenta els codis de l'ambient que habita, sacsejada per problemes estrictament seus i no en nom de cap ideologia, humanitat o ètica. La seva fantasia, el seu cos, els seus somnis i anhels es veuen lligats amb cadenes de ferro per la societat que l'envolta, i, com a



conseqüència, Emma pateix, és adúltera, menteix i, finalment, se suïcida, després de trobar-se constantment amb un xoc que l'impedeix avançar, cosa que Flaubert escenifica a partir de la connotació mortal a la que ens hem referit en el nostre estudi. A *Madame Bovary*, la violència i l'absència mortal posterior es manifesta en nombrosos moments de la narració, partint d'una base física (com el dolor i la sang, amb l'amputació d'Hyppolite, les malalties d'Emma o el seu voluntari enverinament) fins a arribar a la fase espiritual, ja sigui per la covardia de Rodolphe o de Léon o pel no acompliment dels anhels ficticis que Emma posseeix. *Madame Bovary*, doncs, és una representació literària de la rebel·lia i de la violència, una trena d'episodis, de situacions i d'éssers que procedeixen de la novel·la romàntica i que anuncien, mitjançant els signes premonitoris que han ocupat aquestes pàgines, el final fatídic d'Emma Bovary.

En segon lloc, Félicité opera com a contrafigura d'Emma, i fins i tot el conte d'*Un coeur simple* es troba a l'altre extrem de la novel·la de Flaubert. Però tot i que els signes es trobin invertits i les dues protagonistes es puguin interpretar des de dos vèrtexs contraris, poden, en cert punt, equiparar-se, com hem vist, i es troben igualades en el seu paper de víctimes d'una realitat infeliç que les aixafa. Per a Emma, és una realitat construïda a partir de les seves aspiracions romàntiques no assolides; per a Félicité, des de la perspectiva de la pròpia vida que s'ha capgirat en contra seva, tant des d'una mirada material com espiritual.

En el cas d'*Un coeur simple*, doncs, ens trobem amb una vida que representa una successió de pèrdues, de desencisos, de malalties i de mort; en definitiva, de misèries que contradiuen contínuament el significat del valor simbòlic del seu propi nom.

A banda d'això, també s'ha fet patent que l'esquema de R. Girard és encertat i que les dues obres analitzades de Flaubert responen a les hipòtesis del crític francès, i no només hem vist que Emma i Félicité desitgen a partir de tercers i que els sentiments envers aquests desitjos es corresponen amb la mediació externa o interna que plantejava Girard, sinó que les conseqüències d'aquesta mediació tenen continuïtat i impregnen els personatges, però també els llocs pels que els personatges caminen, la vaixella que fan servir per al menjar, els aparentment inútils objectes de decoració que descansen sobre



les prestatgeries o fins i tot el pas del temps i la seva aparent repetició. Tots aquests factors són la viva figura de la nostra hipòtesi que hem completat a partir de Girard i de Bachelard i, gairebé tots ells, comparteixen certa inclinació cap a la buidor, cap a l'absència o cap a la mort.

Sigui com sigui, tots dos relats conviuen sota la categoria d'obres mestres de Gustave Flaubert, i, com a tal, seguiran sent analitzats des de mirades i claus interpretatives diferents, que mantindrà viva la frustració d'Emma, així com la senzillesa del cor de Félicité, durant milers de pàgines i pels segles dels segles.





## 9. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Bachelard, G. (1965). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1966). *Psicoanálisis del fuego*. Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños*. Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1991). *La tierra y los ensueños de la voluntad*. Fondo de Cultura Económica.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barnes, J. (2010). *El lloro de Flaubert* (1a ed.). Edicions 62.
- Barthes, R. (2013). El efecto de realidad. *Revista de Occidente*, 386-387, 210-219.
- Breton, A. (1932). *Le revolver aux cheveux blancs*. Editions des Cahiers Libres.
- Cervantes, M. de. (2004). *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Editorial Espasa.
- Correspondencia Flaubert - Turguéniev*. (1992). Literatura Random House.
- Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe*. Edhasa.
- Diderot, D. (2022). *Jacques el Fatalista i el seu amo*. La Magrana.
- Emerson, R. W. (1983). Circles. En *Ralph Waldo Emerson. Essays and lectures*. Library of America.
- Fernández Cubas, C. (2008a). La ventana del jardín. En *Todos los cuentos*. Tusquets Editores.
- Fernández Cubas, C. (2008b). *Todos los cuentos*. Tusquets Editores.
- Flaubert, G. (1999). Un corazón sencillo. En *Tres cuentos* (p. 23-67). Cátedra. Letras Universales.
- Flaubert, G. (2018). *Madame Bovary*. ALMA Clásicos Ilustrados.
- Girard, R. (1985). *Mentira romántica y verdad novelesca*. Editorial Anagrama.
- Girard, R. (2006a). *La ruta antigua de los hombres perversos*. Anagrama.
- Girard, R. (2006b). *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Anagrama. Argumentos.
- Gutiérrez, F. (1992). Tiempo entrópico y neguentropía en *Un coeur simple*. En *La méthode à l'oeuvre: Un coeur simple de Gustave Flaubert*. PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Gutiérrez Lozano, C. (2016). Voces: René Girard. En *Enciclopedia filosófica*. Philosophica.



<https://www.philosophica.info/archivo/2016/voces/girard/Girard.html>

- J. Mark, J. (2014). *Popol Vuh*. World History Encyclopedia.  
[https://www.worldhistory.org/Popol\\_Vuh/](https://www.worldhistory.org/Popol_Vuh/)
- Jou, M. (1992). Hacia una geometría de las imágenes. En *La méthode à l'oeuvre: Un coeur simple de Gustave Flaubert*. PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias.
- Malbrán Porto, A. (2013). El simbolismo de la concha entre los mayas. *Revista Digital Universitaria*, 14. <http://www.revista.unam.mx/vol.14/num5/art03/index.html>
- Revilla, F. (2018). *Diccionario de iconografía y simbología*. Cátedra.
- Sartre, J.-P. (1971). *L'idiot de la famille*. Gallimard.
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua*. Taurus.



