Spin-off

Posted on 17 de abril de 2018 by Manuel Arias Maldonado

«Madame Bovary soy yo», dejó dicho Gustave Flaubert. Pero, ¿quién es entonces Charles Bovary, el infortunado esposo de la infortunada heroína? En buena lógica, habríamos de decir que también Charles Bovary es Flaubert, el autor omnisciente que sabe todo de sus personajes y recrea mediante la técnica realista el mundo de la burguesía francesa decimonónica. Pero Jean Améry, es decir, Hans Mayer, filósofo austríaco que pasó dos años en Auschwitz y terminó levantando la mano contra sí mismo en Salzburgo a finales de los setenta, discrepa.

Lo hace en un libro que la editorial Pre-Textos ha publicado recientemente en nuestra lengua: *Charles Bovary, médico rural*. Se trata de un ensayo que plantea cuestiones de interés acerca de los límites del realismo literario, pero también, indirectamente, del realismo sociológico y teórico-político. En una palabra: sobre la naturaleza inevitablemente reductora de las categorías del conocimiento. Es mérito de Améry haber planteado este problema a través de la improbable figura de Charles Bovary, el tonto útil de la novela de Flaubert.

Améry, conviene recordarlo, es un pensador excepcional en el doble sentido de la palabra: excepcional es su talento para someter a tensión crítica asuntos tan difíciles como la condición de las víctimas del nazismo, la vejez o el suicidio; pero excepcional es también una trayectoria biográfica que resume el siglo XX europeo como casi ninguna otra. Tal vez sean *Años de andanzas nada magistrales* y *Lugares en el tiempo* (también en Pre-Textos) las obras suyas en que ese itinerario vital sea más reconocible. Dicho esto, Améry pide a gritos una biografía, pues en modo alguno puede considerarse como tal *Jean Amery. Revolte in der Resignation*, la monografía de Irene Heidelberger-Leonard que se dedica más bien a analizar los textos sin indagar en la vida. Pero volvamos a Charles Bovary.

No es Améry el único escritor que se ocupa de extender o recrear la vida de los personajes creados por otros escritores. Tom Stoppard nos contó *Hamlet* sin despegarse de dos de sus secundarios, Rosencrantz y Guildersten; Jean Rhys cuenta en *Ancho mar de los Sargazos* la historia de Antoniette Cosway, un personaje de *Jane Eyre*; las aventuras del Crusoe de Defoe han sido recreadas por J. M. Coetzee. Con todo, Améry añade alguna variación a este juego ?enriquecedor en ocasiones, banal en otros? que hace de su libro un peculiar cruce entre el lirismo introspectivo y la novela de tesis. Su premisa, como él mismo dejó escrito en un ensayo que Marisa Siguan cita en la introducción de este volumen, es la influencia de los personajes literarios sobre nuestra percepción de la realidad:

> El mundo subjetivo de todo lector está habitado: no sólo por las personas que ha conocido en la vida real, sino por las criaturas de la literatura. […] Por supuesto, hay que añadir que todos los aquí enumerados y tras ellos los innumerables no nombrados tienen un grado de realidad mucho más elevado que muchas personas que se nos han presentado en carne y hueso a lo largo de nuestra vida.

Dejemos a un lado la pregunta sobre la medida en la cual esto sigue siendo así, o para cuántos exactamente ha sido y es así, para centrarnos en el problema que Améry explora en esta obra, adelantada en forma de serial radiofónico antes de tomar forma de libro y publicarse en el mismo año de su muerte voluntaria. La idea de que la ficción puede influir más que la vida sobre la vida misma encuentra una de sus expresiones más lúcidas, de hecho, en la propia *Madame Bovary*, cuya protagonista es víctima de ensoñaciones románticas derivadas de los folletines: eso que desde entonces hemos denominado «bovarismo», pero que Cervantes ya había explorado en su *Quijote*. La diferencia entre Emma y Alonso Quijano sería epocal: una es hija del Romanticismo y el otro, en todo caso, lo anticipa bajo la guisa del honor tardomedieval. Pero tampoco es esto lo que concierne a Améry, naturalmente, pues es una cuestión ampliamente debatida ya. Nuestro hombre se fija en otra cosa: en eso que podríamos llamar la contradicción flaubertiana. A saber: que el sumo sacerdote del realismo comete una injusticia con Charles Bovary, caricaturizándolo como burgués provinciano sin vida propia, haciendo así de él una víctima de su creador.

Para demostrarlo, Améry utiliza una inteligente estrategia que combina cuatro monólogos que dan voz a Charles tras la muerte de Emma y dos ensayos en los que presenta argumentos contra la simplificación flaubertiana, dialogando de paso con el Sartre que interpreta a Flaubert (un Sartre, un existencialismo, al que Améry dedica admirables páginas en *Años de andanzas nada magistrales*). Recreando a Charles Bovary, el médico rural que amaba a su adúltera esposa, Améry trata de devolverle la dignidad que Flaubert ?entiende? le ha negado con su trazo grueso, elevando así un cargo de peso contra el realismo, a saber: que no es realista. Y, en lo que constituye más bien una acusación política, reprocha a Flaubert haber traicionado en la figura de Charles los ideales igualitarios de la Revolución Francesa, reduciendo el *citoyen* a marioneta. En uno de los monólogos de Charles, titulado «Yo acuso», Améry, es decir, Charles, se enfrenta a Flaubert de manera casi unamuniana:

> Lo acuso de haber roto el pacto que antes de ponerse a narrar mi historia había hecho con la realidad: porque yo era más de lo que era, igual que todo ser humano que, día tras día, hora tras hora, enfrentándose a los demás y al mundo, sale de sí mismo para negar lo que era y llegar a ser lo que será.

Ser como devenir y como esfuerzo autoconsciente: los acentos existencialistas son

evidentes, aplicados, en este caso, y como enfatiza Siguan, a un tipo de víctima distinto del que había solido preocupar a Améry, víctima poco dada al victimismo: si él había caído en las garras del nacionalsocialismo, Charles Bovary habría sido degradado por el realismo literario. Su rehabilitación llegará, primero, sacando a la luz su complejidad psicológica en esos intensos monólogos en los que Charles reflexiona sobre su vida y su amor por Emma, atormentado todavía por no haber podido salvarla de su envenenamiento:

> La *fatalité*. En este caso, la *fatalité* era yo mismo, porque era un médico incapaz, capaz como máximo de extraer un diente careado, de prescribir pediluvios calientes, inhalaciones de agua y sales para los tísicos. ¿Médico? Sólo médico rural, en rigor, *officier de santé*, ya que era demasiado estúpido como para poder doctorarme, sólo Homais me llamaba doctor de vez en cuando, por simpatía.

Y más adelante, marcando dolorosamente el contraste entre la naturaleza soñadora de Emma y sus propias limitaciones, juzgadas por lo demás a partir del amor que profesaba a su mujer, situada por él mismo en un plano diferente debido a su natural superioridad:

> Estabas y no estabas conmigo. Colmabas la casa de amor y, sin embargo, estabas alejada. ¿Era culpa únicamente de aquellas apasionadas novelas que te hacías enviar de Ruan? Princesas raptadas, apasionados juramentos en apartados pabellones; sólo las he ojeado en alguna ocasión porque siempre tenía sueño e incluso me resultaba excesiva la revista médica a que estaba abonado. Aquellas sutiles pasiones no me decían nada, yo no era más que un patán algo mejorado […].

La rehabilitación se produce, por otro lado, gracias a los esfuerzos teóricos de Améry, quien empieza por demostrar que la idiocia del esposo cornudo no es plausible: con las pruebas en la mano, nadie habría podido pasar por alto las pruebas del romance de Emma con el joven Léon. Para explicar esta incongruencia, este maltrato literario, Améry empieza por explorar las motivaciones psicológicas de Flaubert, reconociendo la dificultad que supone el precedente creado por Sartre en *El idiota de la familia* para cualquier lector que se proponga «estudiar hoy la realidad de Gustave Flaubert a fin de hallar en ella la realidad de sus personajes». Améry subraya el esfuerzo que supone la escritura para Flaubert, quien tarda cinco años en escribir un libro que Balzac habría completado ?si de la extensión hablamos? en pocos meses. Y resume así la clave de su interpretación:

> El odio a su clase, de la cual en el ámbito privado es un excelente representante, es quizás una proyección del odio hacia sí mismo. Su fervor por el «arte», por el «estilo», expresa la situación existencial de una persona que desprecia una realidad social dada sin hacer el más mínimo intento por superarla, o siquiera por reconocer los elementos

> positivos que posee en sí misma.

En otras palabras, Flaubert condena sin juicio a la burguesía a que pertenece, identificándola sin ambages con rasgos eminentemente negativos y aplicando sobre ella una ironía dura, inmisericorde, que Améry contrasta con el «humorismo humano» de un Thomas Mann. Entre la realidad y Flaubert, alega Améry, se interpone el talento: la *realidad* se disuelve en el talento, se aleja indefectiblemente, y sólo el *realismo* crea la impresión de que aquella se ha recuperado y se ofrece sin mediaciones al lector. Privados sus semejantes de consistencia, Flaubert no haría ningún esfuerzo «por ver a los seres humanos en su unicidad al mismo tiempo que en su dimensión social». Un reduccionismo del que sería víctima, en primer lugar, el burgués: ese burgués, digno de conmiseración y burla, que se encuentra inmerso en sus absurdas convenciones, siempre preocupado por el qué dirán, por unas apariencias que no se ha parado a examinar críticamente. He aquí una mirada sobre el mundo a la que podría adherirse cualquier adolescente. Escribe Améry:

> Flaubert, hombre sin realidad, ya desde las primeras páginas de la novela hizo morir a su Charles, el compañero de clase al que tomaba a broma, de manera *inverosímil*, del mismo modo que lo hizo vivir y no-actuar de manera no creíble. El poeta había sido objeto de la época burguesa, pero no había percibido al *sujeto* burgués, a aquel que expresa los valores de un período histórico, al que anuncia un futuro mejor: un nuncio modesto, poco aparente, incapaz de llamar la atención.

Flaubert se alinea con Emma y con una pasión que desprecia al sujeto burgués, sin percatarse de que en Charles y su amigo Homais hay un *citoyen*: alguien, y no nadie. Por supuesto, Améry es consciente de que hablar de la «realidad» de una figura literaria no tiene demasiado sentido: los personajes de la novela son aserciones imaginarias y, por tanto, tienen mucho de juego. ¿O acaso existe algún «criterio de verdad» reconocido universalmente? Pero él se esfuerza en demostrarnos, atendiendo a las circunstancias históricas y sociológicas del período en que vive Charles Bovary, que la descripción de Flaubert carece de consistencia y credibilidad. Nada de ello es obstáculo para que Améry considere *Madame Bovary* «una incomparable obra realista», en el bien entendido de que *el realismo no es real*. No lo es porque la realidad sólo puede ser comunicada «renunciando a todo aquello que es humano», debido a la inaccesibilidad de la esfera intersubjetiva. De manera que la definición que da Améry de realismo es voluntariamente restringida: una narración que, en sentido corriente, podamos distinguir de lo extrarrealista o lo sobrerrealista. Y lo que reprocha a Flaubert es que su realismo de las circunstancias no se compadece con una deficiente aproximación a la «oscuridad psicológica» de los personajes. Algo que le lleva a «abandonar el territorio del realismo suprimiendo la realidad de Charles Bovary», una realidad «superior a cuanto su creador estaba dispuesto a concederle». Había

un Charles, pero Flaubert lo ahoga.

En este punto añade Améry una consideración que conecta su tesis con unas ciencias sociales que, pese a disponer de distintas herramientas epistémicas, padecen un problema similar al aquí descrito: cuando los teoremas de la razón dialéctica penetran en el pequeño gabinete del médico rural, sugiere el filósofo vienés, «la realidad inmediada de una existencia se pierde». Y esto ocurre porque

> lo que se produce cuando alguien, en la compañía de un sistema de pensamiento sin duda grandioso, aunque arbitrario, pone un destino particular en relación con todos los fenómenos económicos, sociales, filosóficos y psicológicos de una época determinada, resulta inevitablemente *un poema filosófico* [la cursiva es mía].

¿En qué medida, por ejemplo, responden a la realidad del burgués las descripciones canónicas que del mismo hacen un Werner Sombart o un Karl Marx? ¿Cuánto de esa reducción del sujeto a la categoría, esa disolución del sujeto en la categoría, está detrás del formidable encono con que se ha evaluado *lo burgués* en la teoría social y el activismo político de los siglos XX y XXI? ¿Acaso no encontramos todavía hoy huellas de ese dispositivo simplificador en descripciones tan chocantes como la que la alcaldesa de Barcelona acaba de dedicar al almirante Pascual Cervera, muerto en 1909 y, sin embargo, merecedor, a su juicio, del adjetivo multiusos «facha»? ¿Y qué hay de la insistencia del estructuralismo y sus epígonos en privar al sujeto de toda realidad psicológica propia, atribuyendo su vida interior a la influencia heterónoma de los discursos sociales dominantes? ¿En qué medida no es la vida política, a consecuencia de todo ello, una contienda entre fantasmas?

Siempre me ha llamado la atención la voluntad abiertamente reconciliadora del cine que produjo Hollywood durante los años del New Deal, en especial sus abundantes comedias, imbuidas de un espíritu que contrasta notablemente con el esquematismo habitual de sus contrapartes europeas. Muchas de aquellas obras, genuinos productos de la era dorada de los estudios, toman como premisa el inesperado entrecruzamiento de personas que pertenecen a estratos socioeconómicos diferentes: así sucede, por ejemplo, en *Vive como quieras* (*You can't take it with you*, Frank Capra, 1938), en *Una chica afortunada* (*Easy Living*, Mitchell Leisen, 1937), en *Un marido rico* (*The Palm Beach Story*, Preston Sturges, 1941), o en *Al servicio de las damas* (*My man Godfrey*, Gregory La Cava, 1936). Otra película de La Cava, *La chica de la Quinta Avenida* (*Fifth Avenue Girl*, 1939), muestra ejemplarmente el antirreduccionismo sociológico con que trabajaba este subgénero: un empresario cincuentón que se siente solo, abandonado por su familia, traba conversación en Central Park con una joven que vive al día y que, antes de conocer la identidad de su interlocutor, habla despectivamente de «los ricos». En el curso de la trama, el plan urdido por ambos para que

el primero recupere el afecto y la atención de su familia conducirá a la transformación moral de todos los personajes, que sólo se producirá una vez que se hayan quitado las máscaras ante los demás y ante sí mismos, escapando así cada individuo del destino asignado por la categoría sociológica o filosófica. Ni el burgués es tan despiadado, aunque pueda serlo, ni el desfavorecido es necesariamente bondadoso, aunque tampoco esto pueda descartarse. Huelga decir que este antirreduccionismo contiene también sus dosis de simplificación: después de todo, hablamos de ochenta minutos de metraje. Pero el punto de partida es el contrario a aquel que denuncia Jean Améry en Flaubert: se trata de desmentir que los sujetos vengan dados por su adscripción social, y no al revés.

Quizás, en fin, Gustave Flaubert era Emma Bovary. Pero, al menos a ojos de los demás, todos somos Charles.