

Estudio de la coordenada espacial en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert

LOURDES CARRIEDO LÓPEZ. U.C.M.

La coordenada espacial en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* sustenta a la perfección todo el edificio narrativo y actancial erigido para dar cuenta de la historia de una vida abocada al triple destino de guerrero, asesino y santo, en cumplimiento de tres profecías contrapuestas que se resuelven a lo largo del texto en lo que el título anuncia ya prospectivamente: la santidad de Julien (cfr. estudio anterior de María Luisa Guerrero sobre la dinámica narrativa del texto). Lo sustenta a la perfección, pero bien es cierto que ello no deja de crear una cierta sensación de desasosiego en el lector, que termina percibiendo un espacio *construido* como apoyatura metonímica de la historia que se cuenta, así como unos modos de génesis y de focalización espaciales que, utilizando los elementos típicos de la escritura realista, la desvirtúan paradójicamente por exceso, como se desprende del estudio del nivel discursivo del texto. En este sentido, el estudio de la coordenada espacial de esta obra de Flaubert requeriría un análisis detallado de:

- En primer lugar, la morfología, sintaxis y semiología de los lugares de ubicación de la acción, que revelan una estructura interna calculada y medida con exactitud milimétrica.

- En segundo lugar, los procedimientos de descripción que, por lo general, responden al llamado realismo objetivo y que, en este caso, se aplican a la configuración de un universo legendario e irreal. Estas pausas descriptivas producen, por otra parte, un cierto inmovilismo o estatismo textual

constitutivo de esos *cuadros y escenas cimentadores del texto narrativo flaubertiano*.

- En tercer lugar, los mecanismos discursivos de plasmación del espacio a través del *focalizador*, que sin duda condicionan la vinculación entre topía, narrador y actante.

Dejando para otros estudios el desarrollo del tercer punto, nos vamos a centrar aquí en los dos anteriores. Por lo que respecta al primero, veremos que tanto el espacio cosmológico como el social e incluso el climático y sensorial operan a modo de indicadores simbólicos y adyuvantes de una acción de doble matriz inicial: el espacio del guerrero (al que se integra posteriormente el de asesino) y el del santo, estrechamente interrelacionados y organizados a lo largo de un tríptico simétrico, que coincide con la división ternaria establecida ya por Flaubert. Los tres paneles del tríptico corresponden desde el punto de vista espacial a tres macroespacios que denominamos genéricamente *CASTILLO MEDIEVAL, PALACIO ARABE Y CABAÑA* y que a su vez engloban múltiples lugares, algunos de ellos nucleares respecto al desarrollo de la acción.

Los paneles del tríptico resultante de la división del texto en tres partes o macrosegmentos narrativos se unen por medio de dos macrobisagras espaciales, constituidas por los lugares que recorre Julien a partir de sus dos huidas (la primera impulsada por el temor a cometer el asesinato de sus padres, la segunda por el siniestro cumplimiento de la profecía), tras las cuales emprende el verdadero camino hacia la santidad, siempre ascendente: *On le vit prendre le chemin qui menait aux montagnes* (Flaubert, 1952: 643). En ambas macrobisagras espaciales hallamos lugares representados hiperbólicamente, sin referente geográfico concreto, que Julien atraviesa vertiginosamente en el curso de su huida de dos espacios morfológica pero no funcionalmente utópicos, según veremos posteriormente.

En estos dos primeros macroespacios aglutinantes de la acción, *castillo* y *palacio*, volvemos a encontrar una ausencia de referencias geográficas puntuales, en consonancia con la ausencia de tiempo histórico referencial, ya que la narración se presenta como una *acronía regresiva* (cfr. estudio de la coordenada temporal de Esclavitud Rey) en cuanto a los indicadores propiamente temporales, cuya escasez se suple con las numerosísimas indicaciones espaciales -en cuanto a topografía, arquitectura y disposición del hábitat- que nos remontan claramente a la época medieval.

PRIMER MACROESPACIO: CASTILLO

Si centramos nuestra atención en el primer panel relativo a lo que genéricamente hemos denominado *castillo*, veremos que en él se integran dos lugares diferentes (el castillo propiamente dicho y el bosque), que se alternan en la dinámica de la acción en un movimiento de vaivén simétrico al

del segundo macrosegmento. Esta simetría se reproduce en los mecanismos de descripción, que sigue siempre el orden de la mirada desplazándose del exterior hacia el interior.

En este sentido, la descripción del exterior del castillo procede por vectorialización del espacio en función de su visualización (en este caso por un narrador-focalizador extradieгético), siguiendo fielmente los pasos usuales de la escritura realista: exterior-interior; eje vertical; orden de la mirada; temporalidad ficticia (Cf. Hamon:1981).

En esta primera descripción se encuentran los elementos que configuran la morfología del castillo medieval -el recinto amurallado elevado, las cuatro torres, el patio central, almenas y atalaya-, pero al mismo tiempo se percibe una constante de circularidad como elemento geométrico dominante, por el que el espacio se cierra progresivamente sobre sí mismo en una curva involutiva, generando unos elementos constantes de clausura y aislamiento, morfológica y simbólicamente característicos del espacio utópico, que veremos repetirse con exactitud en el palacio del segundo macrosegmento.

Es de destacar en esta primera descripción del castillo la ensoñación de la materia, dominada por la dureza, angulosidad y geometrización así como los procedimientos de analogía, muy parcos pero suficientes para establecer la frecuente interrelación entre la futura dicotomía de Julien: el espacio del guerrero (y además noble, constante del héroe caballeresco medieval: el *roi-moine*) y el del santo:

- l'archer s'endormait *comme un moine*
- la chapelle était somptueuse *comme l'oratoire d'un roi*
- son domestique, *reglé comme l'intérieur d'un monastère.*

Siguiendo un riguroso orden de presentación espacial la descripción visual del interior del primer castillo se centra en tres microespacios que prefiguran de nuevo simbólicamente el futuro destino de Julien:

a) la sala de armas, metonimia de la futura acción de Julien como cazador, guerrero y asesino.

b) la capilla, espacio determinante, no sólo por la gestación de la religiosidad de Julien, sino también porque en ella brota paradójicamente su instinto asesino, en una clara transgresión del espacio simbólico de santidad (nos referimos por supuesto al episodio nuclear del ratón blanco).

c) la cuna de Julien niño metafóricamente identificable con la de Jesús, como así se explicita en esa analogía final que suele cerrar los retratos: *il ressemblait à un petit Jésus* (Flaubert, 1952: 626).

Cabe indicar, en este sentido, que el procedimiento descriptivo flaubertiano sigue casi siempre los mismos pasos: a la *denominación* (en este caso la cuna) sucede una enumeración de propiedades o *expansión* (cfr. Milly, 1992: 139-154), que culmina en una figura de analogía. La cuna descrita deja de ser la de Julien para pasar a ser por vía metafórica la de Jesús. Este deslizamiento analógico se produce no sólo en el caso de los retratos o de

la descripción de objetos, sino también en lo relativo a la topografía y al paisaje. Tal es el caso del *bosque*, que ocupa el segmento central del primer macrosegmento.

Si en un principio el bosque representa el lugar social de la caza, lo que da pie a Flaubert para desplegar sus conocimientos sobre montería y cetrería en largas enumeraciones que, por exceso, terminan falseando el efecto de realidad, en un segundo momento éste se convierte en el lugar preferido de Julien, al permitirle el disfrute de dos placeres: el de la soledad y el de la crueldad o, mejor dicho, el de la crueldad en soledad. En este espacio privilegiado se produce la "caza mágica": Julien satisface su instinto de cazador masacrando a los animales del bosque. Momento de paroxismo y enajenación que culmina con la pérdida de las referencias espacio-temporales. Este sentimiento onírico de extravío, de *errance*, genera una vivencia del tiempo como *ucronía*, esto es, como abolición del discurrir temporal en función de un presente absoluto:

Il était en chasse dans un pays quelconque, par le seul fait de sa propre existence, tout s'accomplissant avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves. (Flaubert, 1952: 631)

En el transcurso de estos momentos de plenitud existencial el bosque se convierte en el espacio sagrado y mágico -bosque mítico- que conduce a una visión de irrealidad, a la que contribuyen elementos climáticos como la niebla y la bruma, y en cuyo marco se produce la tercera profecía. La entrada al lugar sagrado se explicita de manera muy clara:

Puis il s'avance dans une avenue de grands arbres, formant avec leurs cimes comme un arc de triomphe, à l'entrée d'une forêt. (Flaubert, 1952: 630)

Ahora bien, la entrada al bosque se produce progresivamente, pues tiene lugar en dos momentos que corresponden al bosque real, el primero, y al mítico, el segundo, a través de una sucesión vertiginosa de diversos lugares enumerados muy profusamente. La salida sin embargo se efectúa de forma muy rápida y por azar:

Alors, poussé par un effroi, il prit sa course à travers la campagne, choisit au hasard un sentier et se trouva presque immédiatement à la porte du château. (Flaubert, 1952: 632)

El regreso al castillo cierra la dinámica de vaivén espacial configuradora del primer macrosegmento que tiene su reflejo especular en acción y espacialidad en el segundo, dominado por el espacio aglutinante *palacio árabe*.

SEGUNDO MACROESPACIO: PALACIO ÁRABE

Efectivamente, éste presenta una perfecta simetría respecto al anterior, pero bien es cierto que adquiere un valor simbólico muy diferente. Julien se ha emparentado con el emperador de Occitania (Julien, familia de emperador) al haber contraído matrimonio con la hija de aquél, fruto de su concubinato con la hermana del califa de Córdoba (Julien, esposo de una mujer de ascendente sarraceno y, por lo tanto, fuera del espacio puro de religiosidad inicial). No parece casual que en este palacio se cumplan las profecías segunda y tercera.

Nos volvemos a encontrar aquí, en cuanto a la morfología del edificio, con un espacio protegido, cerrado, elevado y rodeado de bosque. Pero en este caso varían las constantes arquitectónicas, que presentan elementos inconfundiblemente árabes, sobre todo en cuanto a la disposición del interior: cúpulas artesonadas, fuentecillas, mosaicos, etc., manteniendo siempre una geometrización exacta del espacio. Y varía también el clima, así como la vegetación, típicamente mediterránea, en función de la ubicación del palacio, no especificada sin embargo geográficamente.

El orden en la descripción es el mismo que en el caso anterior: exterior; interior; espacio doméstico, organización de la vida en el interior del palacio donde se cumple esta vez la tercera profecía, la del asesinato de los padres de Julien a manos de su propio hijo. Y ello se produce en el dormitorio matrimonial, en el lecho nupcial al que personalmente les había conducido su esposa: *Elle les coucha elle-même dans son lit* (Flaubert, 1952: 638) y cuya ubicación favorece el error de Julien, pues se halla *perdu dans les ténèbres au fond de la chambre* (Flaubert, 1952: 641). Dormitorio donde cobra especial relevancia la presencia explícita de la vidriera, favoreciendo una explosión de cromatismo y luminosidad ambiental, graduales en función de la acción. Tamizando la luz, la vidriera contribuye a espesar la atmósfera y a dar corporeidad a los objetos que enmarcan la escena cumbre del asesinato.

Este se produce al regreso de Julien del bosque, pues en estricto paralelismo con el macrosegmento anterior, el bosque también ocupa un lugar central en la dinámica del relato, aunque su significado se invierte. En este caso, la sed de carnicería de Julien no se colma, y la caza se convierte en lo que hemos denominado *anti-caza mágica* o *caza maldita*, que se produce asimismo en varios momentos: Bosque 1 - sucesión de espacios hiperbólicos, sin referente geográfico real- Bosque 2, mítico, del que Julien sale también por azar, tras una nueva pérdida de las coordenadas espacio-temporales, que no desembocan esta vez en un sentimiento de plenitud existencial, sino de frustración e insatisfacción, de lo que tenemos referencia a través de una voz narrativa extradiégetica que aparece en el texto como el producto de la suma de las focalizaciones del narrador y del personaje.

En esta *caza maldita* se invierte además el espacio cosmológico, ya que la *caza mágica* duraba un día y tenía lugar en invierno, mientras ésta dura una noche y se produce en verano. En este sentido, resulta significativa la incidencia que tienen aspectos climáticos y sensoriales (como el calor y el olor) en Julien, incrementando su agresividad y su despecho al no poder colmar su impulso de muerte. El universo exterior se convierte progresivamente en un reflejo analógico del universo interior, psíquico y emocional, de Julien.

La simetría espacial entre los dos primeros macrosegmentos del texto resulta pues significativa, tanto más cuanto que encontramos en ambos casos las características morfológicas del espacio utópico de donde Julien huye, autoexpulsándose en ambas ocasiones. Estas características se concretan en el aislamiento, en la clausura y en la circularidad que dominan en la descripción de ambos castillos, en los que el bosque representa una falla de huida. En ambos casos, el edificio se sitúa en un lugar elevado, con un bosque cercano donde se producen tanto la caza como la anti-caza mágicas. El paralelismo responde incluso en el nivel discursivo al ritmo ternario de la frase en la descripción, tan sólo roto en el segundo caso por la indicación *bâti à la moresque*, referencia arquitectónica que indudablemente adquiere valor simbólico negativo.

Castillo y palacio constituyen, así pues, esos espacios-clave donde se producen y se cumplen las dos últimas profecías. Ambos son descritos minuciosamente en función siempre de una rigurosa vectorialización respecto al descriptor, típica de la descripción realista, en la que domina el eje de la verticalidad en su esquema alto-bajo: tanto en las descripciones del exterior y del interior de los edificios, como en los espacios donde transcurre la caza, e incluso en la dinámica verticalizante por la que se produce la desaparición de los dos seres que anuncian el doble destino de Julien, en su positividad el primero, en su negatividad el segundo:

- el anciano que anunció a la madre la santidad de Julien *s'éleva dans l'air doucement*, desapareciendo por lo tanto en clara dinámica ascensional, en consonancia con el contenido de su profecía.

- el bohemio que anunció al padre el destino de Julien como emperador *se perdit dans l'herbe, s'évanouit*, en una dinámica de caída analógicamente identificable con su futura condición de asesino.

TERCER MACROESPACIO: CABAÑA

El tercer macroespacio, correspondiente al tercer macrosegmento, comprende varios lugares recorridos por Julien en su progresión clara hacia la santidad; en su camino de expiación, ascesis y elevación. De entre ellos, tres resultan esenciales en la dinámica de la acción, al tiempo que recrean respectivos espacios míticos:

- La *fuelle*, en la que la percepción por parte de Julien de la figura del padre, su doble en realidad, impide su suicidio. Casi simultáneamente se recrean los temas del Narciso y anti-Narciso, del doble y de la relación edípica con el padre.

- El *río*, que representa varios peligros. El primero al que se alude es el fango, que procura siempre aquí una ensoñación negativa, unida al tema de lo podrido, constante a lo largo de la obra. El segundo estriba en la violencia de las aguas, encrespadas salvajemente en su viaje de vuelta, contribuyendo a lanzar la barca a la deriva y propiciando la ensoñación del elemento acuático como productor de fuerzas de voluntad (Bachelard: 1943).

En la travesía del río se produce nuevamente esa pérdida de los límites espaciales y temporales que ya habíamos encontrado en los segmentos centrales de los dos macrosegmentos anteriores. La ubicación en el río, que no ya en el bosque, permite esta vez la recreación del tema de Caronte, barquero de los infiernos, así como su connotación simbólica de tránsito a la nueva vida.

-Finalmente, la *cabaña* constituye el verdadero marco de la ascesis, del despojo total, contrastando con el lujo y la abundancia de los hábitats anteriores. A diferencia de éstos, que fácilmente podemos actualizar a través de una memoria pictórica, se nos describe antes el interior -de una desnudez casi absoluta- que el exterior, siempre inhóspito, estéril y salvaje. Frente a este entorno hostil, la cabaña no representa sin embargo la posibilidad de refugio, ya que ni siquiera se halla cerrado (*Deux trous dans la muraille servaient de fenêtres*), en un extraño paralelismo con la fisionomía del leproso (*il avait un trou à la place du nez*).

La pobreza del mobiliario se opone radicalmente al lujo anterior. En este caso, el camastro construido a base de hojas muertas constituye el escenario final en el que, por un acto de entrega sublime, Julien alcanza la santidad.

La ascensión a los cielos entraña un proceso de gigantización: *et celui dont les bras le serraient toujours grandissait, grandissait, touchant de sa tête et de ses pieds les deux murs de la cabane* (Flaubert, 1952: 648), que se completa con una ensoñación aérea: *le toit s'envola, le firmament se déployait*. Finalmente, la pérdida total de los límites espaciales se completa por la transfiguración del leproso: *ses yeux prirent une clarté d'étoiles; ses cheveux s'allongèrent comme les rais du soleil* (Flaubert, 1952: 648).

Este encuentro y entrega al leproso se producen en un microespacio (habitación-lecho) convertido ya a lo largo del texto en constante espacial. Recordemos:

- la cama donde descansa la madre de Julien cuando el anciano le anuncia el destino de santidad de su hijo, cual nueva Anunciación.

- la cama donde Julien pasa su enfermedad tras escuchar la tercera y terrible profecía,

- el lugar del asesinato de sus padres, su propia cama matrimonial, al que se dirige con sed de venganza y cuya ubicación permite el trágico equívoco.

- y finalmente ese catre de hojas muertas en el que Julien accede a la santidad, tras un acto de entrega de sí absoluto, curiosamente exigido y casi impuesto por el leproso.

De todo ello se deriva una evolución hacia el despojamiento completo representado por la cabaña. Los dos castillos -el primero de ámbito burgués como así lo indica la organización del espacio doméstico y el segundo de ámbito esencialmente noble- constituyen dos paneles simétricos donde se aprecian las características morfológicas del espacio utópico, en el que paradójicamente la felicidad de Julien se revela imposible. La constante de clausura de los dos emplazamientos varía en el tercer macroespacio, la CABAÑA, que abarca sobre todo lugares abiertos y culmina en un espacio teóricamente cerrado cuyos límites estallan en el segmento final en una ensoñación cósmica y aérea, precisamente cuando Julien accede por fin a la felicidad absoluta.

La presencia casi constante de la descripción potenciando el cuadro y, en menor grado, el retrato, corrobora la gran importancia que cobra en el texto el elemento visual. La vista no sólo opera a través del descriptor (ya extra, ya intradiegetico) para presentarnos la escena, sino también alcanza una función actancial, puesto que *ver* impulsa siempre a Julien a *actuar*, lo que se evidencia sobre todo a partir del episodio del ratoncito blanco, núcleo matricial de las futuras escenas de caza.

Intimamente relacionadas con la percepción visual, la luz y el cromatismo desempeñan un papel simbólico importante. La percepción de los objetos a través de ésta propicia otra densidad, otro espesor, que determina profundamente la ensoñación de la materia en el texto.

Pero no hay que olvidar que éste presenta asimismo numerosos elementos perceptivos que se escapan a lo propiamente visual y, por consiguiente, al espacio extra e intra referencial de la vidriera: son éstas las sensaciones térmicas y olfativas.

Como ya dijimos anteriormente, el olor en la *caza mágica* y el calor en la *anti-caza* operan como coadyuvantes del impulso de destrucción y de muerte; como inductores a la voluptuosidad de la caza, primero realizada y luego fallida.

Asimismo, surcan el texto constantes y reiterados elementos acústicos, en consonancia con la doble tendencia de Julien. En efecto, la animalidad de Julien se percibe por sus *hurlements de bête fauve*, mientras que el bramido del ciervo se prolonga en el estertor, (*râle*), del padre asesinado. Por otra parte, el sonido de las campanas y la voz de los ángeles se dejan percibir en repetidas ocasiones: la primera, en el momento de la profecía a modo de Anunciación a la madre; la última, en la voz del leproso, encarna-

ción final de Jesucristo (*Et cette voix haute avait l'intonation d'une cloche d'église*; Flaubert, 1952: 646).

Del texto se desprende una sinfonía sensorial en la que sin duda destaca el elemento visual y, en menor medida, el acústico. Sinfonía muy exacta y minuciosamente construida donde cada elemento se halla en estrecha correspondencia con los demás.

En este sentido, los diferentes componentes de la coordenada espacial en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* encajan con exactitud en el complejo rompecabezas que para el narrador supone la reconstrucción o recreación verbal de una vidriera. A este respecto, el último párrafo del cuento obliga a realizar una nueva lectura del mismo, una lectura *retroactiva*, que introduce un nuevo referente no sólo objetual (*vitrail*) sino también locativo (*dans mon pays*), propiciando el deslizamiento de un espacio intradieгético propio, hacia las lindes de un espacio extradieгético y real: una vidriera de la catedral de Rouen en Normandía, según indica Flaubert en su *Correspondencia* (Flaubert, 1954: 213).

El texto termina así con una pirueta discursiva por la que el narrador se explicita a través de un *enálage espacial* (Florence de Chalonge, 1993: 330) sin dejar sin embargo de permanecer en la ambigüedad. En este caso, la ficción (*légende*) dice apoyarse en un referente concreto y material que lo ubica espacialmente y condiciona la factura del texto, fijando en una imagen plural y fragmentada o, si se prefiere, en múltiples imágenes estáticas, lo que en el texto ha debido ser necesariamente recorrido por el imperativo sintagmático de la lectura.

El conjunto de elementos que componen la coordenada espacial del texto responden, así pues, a una voluntad arquitectónica -siempre metonímica respecto a la acción- que los selecciona, mide, ensambla y compone perfectamente, demasiado quizás, para que cada pieza se adecúe sin fallos a la confección del *texto-vidriera*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BACHELARD, G. (1943). *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti.
- * CHALONGE, Fl. de (1993). "Enonciation narrative et spatialité", *Poétique* 95, Paris: Seuil, pp. 325-246.
- * FLAUBERT, G. (1952). *Oeuvres complètes II*. Ed. établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard, Bibl. de la Pléiade.
- * FLAUBERT, G. (1954). *Correspondance (1872-1877)*. Paris: Editions Louis Conard.
- * HAMON, Ph. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- * HAMON, Ph. (1991). *La description littéraire*. Paris: Macula.
- * MILLY, J. (1992). *Pratique des textes*. Paris: Nathan.
- * PRADO, J. del (1984). *Cómo se analiza una novela*. Madrid: Alhambra Universidad.