

La ensoñación de la materia en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*

PILAR ANDRADE
SAINT LOUIS UNIVERSITY

Et qui est-ce qui s'apercevra jamais des profondes combinaisons que m'aura demandé un livre si simple? (Flaubert, 1980: 298)

Pocos preámbulos necesitan estas líneas, en que trataremos de añadir a las anteriores investigaciones de este volumen las que aquí siguen, y que compendian los datos aportados por el estudio de la figuración material en *Saint Julien l'Hospitalier*.

Hemos partido en nuestro análisis de unos elementos textuales simples: los objetos y materiales que aparecen en el cuento. Y hemos observado en gran parte de esos elementos la presencia de ciertas características comunes, como son la gravidez, dureza y densidad, angulosidad, etc., que destacan particularmente tanto en momentos claves del relato cuanto en el planteamiento y desenlace de éste; todo lo cual nos ha llevado a indagar por el sentido de su presencia más allá del mero azar o intención estética. Expondremos por tanto a continuación dichos rasgos agrupados, para mayor claridad, en cuatro categorías: la pesadez, angulosidad y dureza de los objetos, y la geometrización del espacio.

A. PESADEZ

- Las torres del castillo de Julien están recubiertas *d'écailles de plomb* (1952: 622), en su cacería fatal Julien ve el *lac figé, qui ressemblait à du*

plomb (630) y, siguiendo la etimología, la roca de los carneros *s'abaissait, en surplombant un précipice* (630); en el cuarto del homicidio hay unas vidrieras *garnies de plomb* (641): parece, pues, que el plomo es uno de los elementos privilegiados en este texto¹.

- El pichón que Julien mata *tomba d'un bloc* (627).

- En el castillo *les tonnes de vin s'empilaient dans les celliers, les coffres de chêne craquaient sous le poids des sacs d'argent* (624).

- El Julien barquero *se brisait les ongles à remuer les pierres énormes*, y al transportarlas *fil] glissait dans la vase, y enfonçait* (645); la barca *était très lourde², on la surchargeait par toutes sortes de bagages et de fardeaux* (645).

- Leemos en el episodio del leproso: *Dès qu'il entra dans la barque, elle enfonça prodigieusement, écrasée par son poids* (646)³.

B. ANGULOSIDAD

- En el castillo hay *quatre tours aux angles con toits pointus* cubiertos de objetos también angulosos, *écailles*, descansando todo ello sobre *des quartiers de rocs* (623).

- Una de las dos cercas exteriores está hecha de *pieux*, y la otra es un seto *d'épines* (623).

- El pichón está sobre *la crête du rempart* y Julien lo mata precisamente con *un éclat de pierre* (627).

- El tema del lugar elevado es frecuente: Julien trabaja con el monje *tout en haut d'une tourelle* (626), mata a los carneros *sur la pointe d'une montagne* (630) y subirá como penitencia a *toutes les collines ayant une chapelle à leur sommet* (644).

- Todo el inventario de armas que Julien emplea es un compendio, lógicamente, de formas puntiagudas: desde la *baguette* (627) para el ratón, pasando por el *roseau* (627) para los pajarillos, hasta el *couteau, hache, epieu*,

¹ Cfr. V. Brombert, cit. por R. Debray-Genette (1970: 161): *La solidité est pour ainsi dire le thème central de ces premières pages.*

² Sin duda la expresión remite al lapidario final de *Hérodiad*: *Comme elle était très lourde, on la portait alternativement*, lo que ratifica la unidad de los tres cuentos y su vinculación no sólo ideológica, sino también en cuanto a la representación o figuración material.

³ El leproso está además *immobile comme une colonne* (647). La pesadez está muy ligada a la inmovilidad; no nos ocupamos, sin embargo, de esta variante fundamental, que estudia con todos los pormenores la comunicación de A. I. Labra (*De la materia viva a la materia muerta*).

flèches, épée, poignard, coutelas, javeline, clous, javelot, sabre y lance que son nombrados en diversos momentos⁴.

- En el palacio moruno, *les coquilles roses craquaient sous les pas* (635), rompiéndose en trozos cortantes.
- Julien penitente lleva un *cilice avec des pointes de fer* (644).

C. DUREZA

- La piedra, por su dureza e inmovilidad, es un material frecuente: con ella está construido el castillo, y el palacio está hecho de *marbre blanc* (635); de piedra parece el padre muerto: *le père ressemblait à une statue d'église* (638), y el leproso es como una columna (647). A la dureza de la piedra se une, en ocasiones, el frío y la inmovilidad (cfr. nota 3): así ocurre con la descripción de los fenómenos naturales a lo largo del año, que acaba por *d'atroces gelées qui donnaient aux choses la rigidité de la pierre* (645-646)⁵.

- Sobre la blanda almohada de la madre hay, en crudo contraste, un *os de martyr dans un cadre d'escarboucles* (625) y en la alcoba del homicidio se ve, mudo testigo, un *Christ d'ivoire* (642).

- La lanza de Julien se estrella contra el toro y se parte, *comme si l'animal eût été de bronze* (639).

- El leproso tiene *la figure pareille à un masque de plâtre* (646) y la piel *rude comme une lime* (648).

- No es casualidad, en fin, que en la transfiguración salvífica final se produzca una dilatación de la materia compacta, de forma que a la densidad de lo terreno negativo se oponga la levedad de una espiritualización positiva.

D. GEOMETRIZACIÓN DEL ESPACIO

- La descripción del castillo de Julien es pura geometría, en paralelo con la de *Hérodiás*; en ambos hay tres formas circulares concéntricas que se encargan, junto con la especificación del orden extremo del interior, de

⁴ El mismo despliegue existe en *Hérodiás*, cuando el rey muestra su arsenal al procónsul Aulus.

⁵ Cfr. también la actitud fría de Julien con su madre (*il acceptait froidement son étreinte*, 629) y la frialdad del ambiente en la primera cacería (*verglas, bise violente, coq de bruyère engourdi par le froid*, 630).

crear la sensación de clausura⁶: el muro, encuadrado por *quatre tours aux angles*, la *enceinte de pieux* y la *forte haie d'épines* (623). En cuanto a la fortaleza de Herodes, *quatre vallées profondes l'entouraient*, ella misma se rodeaba de *le cercle d'un mur qui ondulait*, semejante a *une couronne de pierres*, con *des angles nombreux* y, en fin, se coronaba con *une terrasse que fermait une balustrade en bois de sycomore*(649)⁷.

- En cuanto al palacio moruno del *Saint Julien*, está situado en una elevación en medio del círculo que traza un *bois d'orangers*, delante de otro bosque *ayant le dessin d'un éventail* y cerrado a lo lejos por una línea de montañas (633-634); ante este palacio también se despliegan tres terrazas de flores (*Il gravit les trois terrasses*, 641).

- La forma circular se repite en la cacería anterior al homicidio, cuando los animales encierran a Julien en un *cercle étroit* (640).

- El suelo del patio del castillo está dibujado *comme le dallage d'une église* (623).

- Los cabellos siempre están colocados en mechones paralelos (*un Bohème à barbe tressée*, con aires de persa, frente al arquetípico cabello al viento) o superpuestos (en la madre de Julien parecen *[des] bandeaux fins, pareils à des plaques de neige*, 638).

- El propio objeto referencial de este relato, la vidriera de Rouen, es algo fuertemente compartimentado y hecho de materiales cortantes (vidrio) y pesados (plomo)⁸.

No es lo más importante, sin embargo, señalar que tal cúmulo de datos proviene de una intención consciente. Otros trabajos han abundado ya en la labor de hipercorrección flaubertiana, en la inquebrantable voluntad de perfección que disimula la escritura de Flaubert. Lo que quizá nos interese más es comprobar cómo *a pesar de* esa profusión de detalles materiales, concretos, el *Saint Julien* es sobre todo una leyenda, es decir, un relato que conserva su ubicación en la irrealidad. Y aquí es donde debemos preguntarnos si las indicaciones descriptivas no apuntan justamente hacia la creación de ese espacio legendario, bajo la aparente voluntad de verosimilitud.

⁶ El círculo es, pues, forma omnipresente en Flaubert, no sólo para la focalización sino hasta para la descripción más sencilla.

⁷ Angulosidad y geometría caracterizan igualmente a otras descripciones flaubertianas de castillos; cfr. por ejemplo *L'éducation sentimentale* (1952: 39): *Un peu plus loin, on découvrit un château, à toit pointu, avec des tourelles carrées. Un parterre de fleurs s'étalait devant sa façade; et des avenues s'enfonçaient, comme des voûtes noires, sous les hauts tilleuls.*

⁸ Cfr., para el desarrollo de esta cuestión, el estudio de L. E. López Esteve y S. Mateos, *Elementos intratextuales para la creación de la vidriera.*

Pero vayamos por partes. Recordemos, en primer lugar, que nuestro autor es una personalidad desbordante y *excesiva*, se ha dicho, en todos los sentidos, tanto físico como espiritual. Característica que se refleja en su labor de escritura, como es sabido: todo estudioso del architexto flaubertiano puede asistir a un primer impulso creativo ciclópeo y de un priapismo literario sin trabas; el propio escritor comentaba que *le style à moi, qui m'est naturel, c'est le style dithyrambique et enflé* (1980: 345). No obstante, sobre estos comienzos sin freno actúa la navaja flaubertiana, es decir, la exigencia y el perfeccionismo elevados al máximo grado o, por decirlo de otro modo, la cara racionalista del exceso. De esta manera se forja el más genuino estilo de Flaubert, ese que se considera origen de la novela moderna, y que en nuestro cuento se concreta, por un lado, con la predilección por un tipo de materia y, por otro, con el tecnicismo y la acumulación de datos, ya sean nombres o bien detalles sobre la vestimenta, mobiliario, elementos arquitectónicos...

Convengamos sin embargo en que un racionalismo de este tipo es, *in extremis* y como tantos otros, un idealismo enmascarado. Viene aquí entonces a colación aquel conocido aserto flaubertiano de que la realidad es un trampolín, y esta otra, que no merece menor fama, de que *L'excès est preuve d'idéalité: aller au delà du besoin*⁹, o también una de las muchas en que nuestro autor reconoce su inclinación natural al misticismo -y, paralelamente, su apego incondicional al estilo, a la forma, o más bien la Forma, en la escritura:

Sans l'amour de la forme, j'eusse peut-être été un grand mystique (1980: 218).

Pero es que incluso cuando Flaubert nos habla de su preocupación por el detalle, insensiblemente se traiciona. Porque cuando indica en él la existencia de una voluntad prosfística de aliento positivista, científicista,

qui fouille le vrai tant qu'il peut, qui aime à accuser le petit fait aussi puissamment que le grand,

no puede evitar añadir que él quisiera, en fin,

faire sentir presque matériellement les choses qu'il reproduit (1980: 30)

Y esa necesidad de materializar lo escrito desborda los cauces de la mera representación fiel, trayéndonos por el contrario ecos bastante nítidos de

⁹ *Carnets, Notes de voyage*, II, p. 356, cit. por J. P. Richard (1954: 167).

cratilismos y alquimias literarias coetáneas¹⁰. En suma, no somos nosotros sino el propio Flaubert quien, para referirse a su escritura, emplea la expresión *mysticisme esthétique* (1980: 151).

Encontramos, por tanto, que la abundancia de detalles concretos en el caso flaubertiano no es producto de su fidelidad a lo real, o no lo es en exclusiva, sino subsidiariamente. Acaso el gran responsable de la descripción flaubertiana sea, en última instancia, ese díptico del exceso que lleva de un lado a lo sobrenatural, y de otro a la pureza y despojamiento en la escritura. De este modo, todas y cada una de las marcas descriptivas textuales del *Saint Julien* estarían puestas al servicio de la peculiar *ilusión* del género, del espacio acrónico o de la temporalidad brumosa e irreal que caracterizan a la leyenda¹¹. Quizá por eso el texto que analizamos se ha calificado como la obra maestra de Flaubert. Quizá en él su prosa, que se encamina siempre desde la mímesis de la realidad, la ilusión referencial, a la creación de espacios textuales autónomos, encontraba una vía perfectamente acoplada a su apuesta por la idealidad y la simultánea ficcionalidad textual.

Por supuesto que, desde otro punto de vista y sin menoscabo para lo que comentamos, la densificación y endurecimiento de la materia en el *Saint Julien* tienen otro objetivo concreto. Objetivo que ha sido analizado en otros textos de este volumen, y también con anterioridad en diversos escritos (especial e interesadamente, como es sabido, en obras de los teóricos del *Nouveau Roman*), por todo lo cual aquí nos limitamos a hacer el obligado recordatorio. Estamos aludiendo a lo que se tiene por significado esencial de la literatura flaubertiana, la transgresión del valor funcional y subsidiario de la descripción en la literatura realista, en primer lugar, y, consecuentemente, en segundo lugar, la congelación de la narración y su conversión en descripción pura, lo que se ha llamado *déromanisation du roman* (según lo cual de todos modos el positivismo descriptivista de Flaubert estaría funcionando de nuevo como mero instrumento, como herramienta para un proyecto de largo alcance literario). De acuerdo con esta teoría, en nuestro cuento todas las características materiales señaladas reforzarían la

¹⁰ E. Auerbach ha puesto de manifiesto este aspecto de la escritura flaubertiana: [*Les déclarations à propos de Madame Bovary*] *convergent toutes vers une théorie, mystique en dernière analyse, mais pratiquement fondée [...] sur la raison, l'expérience et la discipline, une théorie, disons-nous, qui veut que l'esprit s'absorbe en s'oubliant lui-même dans les choses de la réalité, pour les transformer 'par une chimie merveilleuse' et les faire venir à leur pleine maturité dans l'ordre du langage* (1968: 482).

¹¹ Tomamos este término en su sentido lato, sin ceñirnos exactamente, v. gr., a la caracterización medieval (cfr. el estudio de Felicia de Casas).

transformación del *muthos* en una sucesión de imágenes estáticas semejante a la vidriera de Rouen¹².

Por otra parte, nos interesa particularmente, dentro de nuestro ámbito de análisis, acudir a las hipótesis de J.P. Richard, que pueden muy bien complementar las anteriores y enriquecer el panorama crítico. Presentan sus estudios además la ventaja de fundamentarse en las correspondencias de biografía y texto, factor especialmente significativo en una obra tan impregnada de marcas autobiográficas como es el *Saint Julien*.

Alude Richard, para explicar el exceso flaubertiano, a la teoría del gnóstico Carpócrates que, según la interpretación de nuestro autor y del propio Richard a través de éste, propugnaría una purificación de las potencias naturales por su mismo uso inmoderado, tras del cual el alma quedaría de alguna forma liberada de su envoltura carnal. Pensaría Flaubert entonces, a decir del crítico, que esa *course hagarde à travers la totalité des choses a pour but de me faire aller au delà d'elles* (1954: 166). Aplicando esta idea al *Saint Julien*, nos encontraríamos efectivamente con un *héros excessif, que sa cruauté sensuelle soustrait à la sensualité pour le vouer à l'idéalité* (1954: 168). Sirvan estas líneas además para justificar desde otro punto de vista lo dicho anteriormente acerca del idealismo flaubertiano.

Menos evidente resulta, sin embargo, esa hipótesis richardiana en que la geometrización y clausura espacial se explican como reacción contra la licuefacción o disolución primarias de la materia que, en principio, amenazan al ser en la ensoñación flaubertiana: *Dans la liquidité originelle il ne s'agira plus désormais de creuser un vide ordonnateur, mais de réaliser une certaine densité substantielle: telles seront (...) l'ambition et la réussite de ce qu'on pourrait appeler l'éducation artistique de Flaubert* (1954: 197). El ser en potencia, es decir, en posible licuefacción, debe ser solidificado mediante el ejercicio artístico:

C'est dans cette perspective de solidification progressive qu'il conviendrait d'examiner le travail proprement artistique de F. Chaque correction y présente un progrès de conscience, un pas de plus effectué vers un état d'équilibre où l'être puisse adhérer sans réticence à la forme qu'il aura tirée de son propre fond (1954: 210).

Sin duda es posible establecer ciertos paralelismos entre estas últimas conclusiones y el cuento que analizamos. Existe, en efecto, una conexión factible entre la precisión de los contornos físicos y el trabajo sobre la definición y nitidez estilística, de suerte que la *claridad* formal del texto y los perfiles angulosos, geométricos, delineados de la materia responderían a los

¹² Semejante, con las salvedades y puntualizaciones que apunta A.-M. Reboul en su estudio *Saint Julien l'Hospitalier: la otra vidriera*.

mismos parámetros¹³. La concisión y brevedad del *Saint Julien* no nos permiten, sin embargo, llegar a las mismas conclusiones que Richard en cuanto a la voluntad de fijación de los cuerpos, ni a otras nociones vinculadas con ella¹⁴.

En fin, sin abandonar el terreno de la crítica temática, podemos hacernos una última pregunta. Porque en un escrito tan cuajado de correcciones, interpolaciones y modificaciones de todo tipo, ante un texto en el que se ejerce una atención lúcida tan intensísima, casi tan mecánicamente perfecta, ¿hasta qué punto puede hablarse de *ensoñación* material, es decir, de aparición en el texto de elementos preconscientes? ¿Hasta qué punto debemos jactarnos de haber sorprendido al autor en movimientos anteriores a su propia voluntad de escritura? ¿O quizá el propio Flaubert introdujera, con socarrona clarividencia, los datos de una ensoñación preconsciente que de sobra conocía y que venían perfectamente al caso en este texto tan autobiográfico? Lo cierto es que ha pasado más de un siglo desde que se escribiera el *Saint Julien* y Flaubert, atrincherado aún en el texto como su héroe en el castillo, sigue desafiándonos a leerlo y obligándonos a replantear cuestiones básicas. Como esta de la pertinencia del tematismo frente a una escritura *blindada*, una escritura creada con el esfuerzo de un *camino de perfección*. Claro que, en definitiva, sólo esa perfección garantizaba la originalidad: *seule une description subjective, déformée et épurée, empêche que nous la fassions adhérer à des images préexistantes, forcément conventionnelles* (Sarraute, 1965: 6). Nathalie Sarraute acertó al señalar que los avales más firmes de la autenticidad no eran sino el trabajo y la búsqueda exigente.

¹³ Por otra parte Flaubert, en su correspondencia, se refiere a su escritura (o la ensueña, esta vez sí, puesto que se trata de un discurso mucho menos elaborado) con los mismos términos que emplea para referirse a la materia en nuestro cuento: *L'effet, pour le spectateur, doit être une espèce d'ébahissement [...] et qu'on se sente écrasé sans savoir pourquoi* (1980: 204), *Je suis, en écrivant ce livre, comme un homme qui jouerait du piano avec des balles de plomb sur chaque phalange* (140), *Il faut écrire plus froidement* (252), *Que l'on sente dans tous les atomes une impassibilité cachée et infinie* (204).

¹⁴ Por ejemplo: *L'écriture concentre sur un seul point et en un seul moment toute la solidité lentement accumulée et largement éparpillée dans la totalité de l'espace et du temps. Elle est donc comme une inversion du mouvement naturel de la vie* (1954: 208).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * AUERBACH, E. (1968). *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Paris: Gallimard.
- * DEBRAY-GENETTE, R. (1970). *Flaubert*. Paris: Didier.
- * FLAUBERT, G. (1952). *L'éducation sentimentale*, en *Oeuvres*, vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- * FLAUBERT, G. (1980). *Correspondance*, vol. II. Paris: Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade.
- * RICHARD, J. P. (1954). *Littérature et sensation*. Paris: Seuil, col. "Pierres Vives".
- * SARRAUTE, N. (1965). "Flaubert le précurseur", *Preuves*, n° 168.