

De la materia viva a la materia muerta en *Saint Julien l'Hospitalier*

ANA ISABEL LABRA CENITAGOYA. U.C.M.

El estudio de la ensoñación de la materia en un texto puede enfocarse desde diferentes puntos de vista:

Qué sustancias emplea o destaca el autor.

Qué forma presentan dichas sustancias.

Qué color o colores predominan.

Qué tipo de energía posee o genera la materia existente.

De la interrelación de tales elementos surgirá la configuración de la realidad material que el autor ha querido plasmar en su creación, con todo lo que esto puede suponer en un nivel interpretativo de la obra.

En el texto objeto de este estudio, *Saint Julien l'Hospitalier*, encontramos elementos materiales pertenecientes a los diferentes estadios naturales:

Elementos geológicos.

Elementos vegetales.

Y, esencialmente, elementos animales y humanos, que destacan por el tratamiento que en ellos recibe la energía.

Con anterioridad, se ha llevado a cabo un detallado estudio de la materia en este cuento, focalizando tanto su naturaleza y su forma (componentes geológicos y su empleo en la arquitectura y el paisaje) como las diferentes gamas cromáticas privilegiadas. Nuestro análisis pretende ahora poner de manifiesto el tipo de energía contenida en la materia viva y, por su especial valor significativo, las modificaciones a que Flaubert la someterá con su escritura.

MUERTE EN VIDA Y VIDA EN LA MUERTE

Recreadas por la pluma de Flaubert, las realidades materiales parecen incrementar su peso natural. Transformadas en bloques, en masas compactas, provocan en el lector una sensación de estatismo, de inmovilidad y, por consiguiente, de carencia de vida.

Tal fenómeno no debería extrañarnos si tenemos en cuenta las fuentes que inspiraron a Flaubert para su *Saint Julien*: una estatuilla del santo en la iglesia de Caudebec trajo a su memoria la vidriera de la catedral de Rouen y un antiguo proyecto literario que, en otro tiempo, aquella le había sugerido (p. 576).

La dinámica visual generada por una sucesión de imágenes congeladas (los diferentes *cuadros* de la vidriera) se convertirá en la plantilla sobre la que pasará a edificarse una dinámica textual. La particular naturaleza de dicha plantilla determinará la construcción del relato en todos sus niveles. La fragmentación del relato en escenas, la distribución y organización del espacio, un empleo concreto de la luz y los colores transformarán el cuento en una auténtica vidriera textual. Por su parte, el empleo de listas de realidades, la acumulación por enumeración producirá en el lector una impresión de estatismo. La sucesión vertiginosa de acciones se resolverá igualmente, de forma paradójica, en inmovilidad final:

Le sentiment d'un temps irréel que crée la rapide succession de tableaux, telle qu'on la retrouve fréquemment dans le rêve, est un des traits caractéristiques de ce conte. Le mouvement est ici le plus souvent le rapide passage d'une forme d'immobilité à une autre. (Debray, 1970: 157)

Esta *petrificación* resulta menos evidente cuando afecta a seres inanimados que no experimentan cambios en su esencia, si bien nosotros, lectores, tomamos mayor conciencia de su *ser naturalezas muertas*.

Frente a ellos, sólo los seres animados poseen capacidad de movimiento autónomo y de esta cualidad se servirá Flaubert para, por un lado, conseguir el efecto buscado, un texto-vidriera que represente y evoque la vidriera visual. Y, por otro, poner de manifiesto una pulsión sexual y de muerte constante en toda su obra y que, como veremos, puede ser reflejada mediante procedimientos opuestos entre sí.

Analicemos un primer procedimiento al que denominaremos *proceso de fijación o congelación*.

Salvo contadas excepciones, los animales del texto entran en relación con el actante principal en las abundantes escenas de caza, en las que todo ser dotado de vida que se cruza con Julien termina por perderla. Flaubert escoge para las largas listas que, a modo de bestiarios, encontramos en el texto animales de naturaleza inquieta, o bien los sitúa en momentos de

actividad intensa, logrando así un mayor efecto al proceder a la extinción del movimiento¹.

Tal es el caso de la *souris blanche* de la que se nos dice:

Elle trottina sur la première marche de l'autel, et, après deux ou trois tours de droite et de gauche, s'enfuit [...] (p. 627).

Un hocico vibrante pasando a través de un orificio es la imagen que de ella se nos ofrece antes de que Julien niño contemple estupefacto el pequeño cuerpo *por fin* inmóvil (y el empleo parece sugerir una intencionalidad) como consecuencia de su ataque:

Julien [...] demeura stupéfait devant ce petit corps qui ne bougeait plus (p. 627).

Sus siguientes víctimas pertenecerán al grupo de las aves: *des oisillons*, *un gros pigeon* que cantan, palpitan, se esponjan al sol antes de caer fulminados por Julien:

Les bestioles lui pleuvaient sur les épaules (p. 627).

La pierre abattit l'oiseau qui tomba d'un bloc (ib.)

Au dernier raidissement, il se sentit défaillir (ib.)

En cada una de las descripciones anteriores encontramos, al menos, un término especialmente significativo en relación con la tendencia al endurecimiento, al aumento de peso de los cuerpos simultáneo a la pérdida de vida (*pleuvoir*, *bloc*, *raidissement*).

Ciervos, conejos que brincan, grullas al vuelo, cabritillos que saltan, pavos que despliegan su cola... Todos terminarán por convertirse en materia inerte, en un carrusel interminable de muerte gratuita:

[...] et quand il les eut tous occis, d'autres chevreuils se présentèrent, d'autres daims, d'autres blaireaux, d'autres paons, et des merles, des geais, des putois, des renards [...] une infinité de bêtes [...] Mais Julien ne se fatigait pas de tuer [...] (p. 631)

Encontramos aquí un magnífico ejemplo de lo que Jean-Pierre Richard califica como *la quête frénétique* de Flaubert, *quête* que, según él, suele situarse en un clima de destrucción (sadismo) y autodestrucción (masoquis-

¹ Funcionalidad que podría ser complementaria, en un nivel diferente, a la señalada por Felicia De Casas en "El referente medieval y su destrucción", publicado en este número, págs. 25 y ss.

mo)². El ritmo frenético de este ejercicio de muerte continúa hasta que *un spectacle extraordinaire* lo detiene. Comienza en este momento una de las dos escenas que por sus dimensiones y por la relación que mantienen entre sí constituyen los núcleos fundamentales de significación en la comprensión del texto y del proceso de fijación que ahora nos ocupa. Nos referimos a la escena de los ciervos que anuncia, presagia un momento clave en la obra: la consumación del parricidio.

Ante los ojos de Julien aparece una manada de ciervos en reposo, de los que únicamente las nubecillas de vapor provocadas por sus respiraciones (imágenes de movimiento ascendente) dan señales evidentes de vida. El ataque de Julien provoca una intensa actividad; la masa de animales, aglutinada pero viva, se agita, se resquebraja intentando huir de la muerte, para volver a unirse posteriormente constituyendo un solo cuerpo, un montículo informe de materia viva:

Enfin, ils moururent -señala a continuación Flaubert- couchés sur le sable, la bave aux naseaux, les entrailles sorties, et l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés. Puis, tout fut immobile (p. 631).

Al igual que en la escena de la *souris*, el término *enfin* nos indica que hemos llegado a la conclusión -prevista, buscada- de un proceso paulatino. En *l'ondulation de leurs ventres s'abaissant par degrés* el mismo elemento aparente que nos anunció en un principio la presencia de vida (los signos físicos de la respiración: vaho o rítmico movimiento) anuncia, con su extinción, la transmutación en muerte. La frase final, como en el primer episodio analizado, insiste en la desaparición total de movimiento.

La segunda escena central del texto, la muerte de los padres, generará un proceso de inmovilización menos evidente; apuñalados en el corazón, apenas si tienen tiempo de agitarse. Encontramos en esta escena grandes similitudes con la anterior: predominio de idénticos colores (buscando producir un efecto visual semejante al provocado por la vidriera y con una

² *Car si Saint Julien parvient à la sainteté après avoir, symbole suprême, vaincu les eaux et transporté les voyageurs par-dessus la rivière et la boue d'un marais, c'est dans la destruction des êtres qu'il avait d'abord cherché son accomplissement. Il veut traverser l'animalité pour se délivrer d'elle. Dans une plaine grise et interminable, couverte de monticules de sable et d'ossements de morts, qu'on croirait peinte par Tanguy, on le voit lourdement s'acheminer, comme tous les héros frénétiques de Flaubert, vers un horizon inexistant, vers le bout du monde* (in Debray, 1970: 99). Esta tendencia masoquista, como claramente señala Felicia De Casas, se hace patente en Julien -3er macrosegmento de la obra- a través de un comportamiento que en absoluto responde a la reacción ante la adversidad esperada de un santo dentro de la tradición cristiana.

marcada intención simbólica de la alternancia rojo-negro³), presencia del bramido profético, recurso a la respiración que se debilita como indicio de muerte:

Il écoutait attentivement leurs deux râles presque égaux et à mesure qu'ils s'affaiblis-
saient, un autre, tout au loin, les continuait (p. 641).

En los ejemplos hasta ahora apuntados, ha sido siempre el empleo de ciertos verbos el desencadenante de los procesos de inmovilización. En efecto, en todos estos casos, el lector-espectador ve como la acción se congela, se paraliza ante sus ojos: la propia morfología de los términos de los que se sirve Flaubert confiere al fenómeno su carácter progresivo.

Pero, en otras ocasiones, de la conversión de lo móvil en estático, de lo vivo en muerto, sólo se nos ofrece el resultado final. Para conseguir este efecto se sirve el autor de adjetivos y sustantivos que contienen, entre los semas de su núcleo de significación, el de *inmovilidad*.

Así, por ejemplo, las partes más visibles del ser humano, dotadas habitualmente de mayor libertad y capacidad expresiva (cabello, rostro) se ven limitadas por complementos que implican dureza, rigidez:

La barba del gitano de la profecía (p. 625) aparece trenzada; la cabellera de la hija del emperador está peinada en bucles, en anillos que se enroscan a las pedrerías de su vestido (p. 635); los cabellos de la madre de Julien son comparados con placas de nieve, compactas, lisas; la figura paterna se asemeja a una estatua de iglesia (p. 638); la cara del leproso es una máscara de yeso (p. 646); la cabeza del califa de Córdoba, arrojada por Julien fuera de las murallas de la ciudad, toma el aspecto de una bola (p. 635).

La naturaleza experimenta idéntica caracterización. Especialmente interesante para el tipo de análisis que nos ocupa es la metamorfosis sufrida por la materia acuática que, en determinados momentos de la obra de Flaubert, se presentará bajo el aspecto de una realidad solidificada, exacerbación del tema del agua dormida, insondable evocada por Bachelard como invitación a meditar sobre la muerte. El agua quieta, en palabras de Bachelard, *c'est la leçon d'une mort immobile, d'une mort en profondeur, d'une mort qui demeuré avec nous, près de nous, en nous* (Bachelard, 1942: 96).

Los ejemplos son poco abundantes en *Saint Julien (Il vit reluire tout au loin un lac figé, qui ressemblait à du plomb*, p. 630), pero no deja de ser significativa su repetición en otras obras de Flaubert. Así, en *Salammbô*:

Souvent, au milieu du jour, le soleil perdait ses rayons tout à coup. Alors, le golfe et
la pleine mer semblaient immobiles comme du plomb fondu (p. 791).

³ Cfr. el estudio de los "Elementos intratextuales para la creación de la vidriera en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*" publicado en este mismo número, págs. 137 y ss.

Victor Brombert, por su parte, relaciona este tema con la expresión del fracaso sexual, de la impotencia. Para él, *le "lac figé" est le corrélat objectif d'un paysage intérieur qui devient de plus en plus statique et démoralisant* (Debray, 1970: 166)⁴

En su obra *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, Pierre Danger distingue dos procedimientos diferentes de materialización de la pulsión de muerte flaubertiana: la mineralización o congelación de la materia viva (que acabamos de analizar) y un proceso de descomposición de la materia⁵. Como ejemplo de este segundo procedimiento, citaremos el episodio de las perdices que Julien encuentra al regresar a su palacio, tras lo que se ha denominado, en el ámbito de este estudio conjunto, *la anticaza o la caza mágica*.

Atemorizado, exasperado por sus fracasos y por su miedo, ávido de sangre, Julien descubre, ya fuera del bosque, tres perdices que revolotean entre los rastrojos. Decide cazarlas sirviéndose de su capa a modo de red. Pero, cuando mira sus presas, tan sólo encuentra una, ya muerta y en avanzado estado de descomposición.

El paso de la vida a la muerte (de carácter no ya poético sino sobrenatural) ha sido automático y su mecanismo no responde a un fenómeno de fijación sino de descomposición de la materia.

J'AI EU PEUR DE LA VIE (Flaubert, 1926-1933: 122)

Según los ejemplos citados hasta ahora, la transformación de la materia viva en materia muerta se manifestaría en este cuento a través de dos procedimientos diferentes:

- La paralización, la solidificación de lo que es móvil por naturaleza.
- La corrupción, la descomposición.

⁴ *La semántica del sexo*, señala Javier del Prado (Del Prado, 1993: 399), *siempre en el ejercicio de un poder, recupera la semántica de la caza y de la guerra*. La leyenda elaborada por Flaubert, como ya ha sido analizado en uno de los artículos de este estudio conjunto, puede ser interpretada en función de una vivencia problemática de la sexualidad, desde su descubrimiento en el período de la infancia (episodio del ratón), pasando por las vivencias paroxísticas de las diferentes escenas de caza (poder absoluto del cazador, voluptuosidad del ejercicio de muerte), hasta el fracaso-impotencia simbolizado por el episodio de la caza mágica (en que los animales pasan de dominados a dominadores).

⁵ *Ainsi, une autre image de la mort vient se superposer dans l'imagination de Flaubert à celle que nous avons analysée dans le chapitre précédent comme une décomposition de la matière et une destruction des formes sous l'effet de la chaleur. Ici, c'est au contraire une mort qui saisit comme la glace. La matière semble se geler littéralement, se minéraliser* (Danger, 1973: 315).

La descripción del paso de las estaciones junto al río (marco espacial en que se desarrolla el tercer macrosegmento de la obra) asimila y pone en relación ambos procesos:

D'un côté s'étendaient à perte de vue des plaines stériles ayant sur leur surface de pâles étangs, ça et là; le grand fleuve, devant lui, roulait ses flots verdâtres. Au printemps, la terre humide avait une odeur de pourriture. Puis un vent désordonné soulevait la poussière en tourbillons [...] un peu plus tard c'était des nuages de moustiques. Ensuite survenaient d'atroces gelées qui donnaient aux choses la rigidité de la pierre et inspiraient un besoin fou de manger de la viande (pp. 645-646).

Fertilidad, fecundidad, proliferación que surge de las llanuras estériles por la intervención de lo cálido y lo corrupto (*odeur de pourriture*).

La última frase, *un besoin fou de manger de la viande*, resume el ciclo de la vida y la muerte: de la carne muerta que consumimos procede la energía que nos permite seguir vivos. Pero, además, el calor, que favorece la putrefacción de la que nacerá nueva vida, también despierta en el hombre oscuras pulsiones sexuales y un instinto de muerte. Observemos estas líneas que nos describen la entrada de Julien en el bosque para llevar (o en este caso no llevar) a cabo su caza, y que, por los adjetivos empleados, recrean un ambiente que propicia la voluptuosidad, la entrega⁶:

Des bouffées de vent chaud passaient, pleines de senteurs amolissantes (p. 639).

Son, sin embargo, las imágenes del endurecimiento, de la fijación, las que terminarán por imponerse en las líneas finales, figuras que en el imaginario flaubertiano constituyen *l'expression du désir fondamental au plus profond de l'inconscient [...] d'échapper à la putrefaction de la matière* (Danger, 1973: 274). Lo duro presenta en toda la creación literaria de este autor un valor positivo, frente a lo blando y, en ocasiones, lo líquido. Es esta característica la que permite escapar a la proliferación, a la podredumbre, destino ineluctable de la carne, rechazada por Flaubert en cuanto símbolo de vida perecedera. Si deseamos comprender esta inclinación, esta peculiar puesta en práctica de la actividad literaria, no podemos olvidar las experiencias infantiles de Flaubert, su temprano contacto con la muerte en el depósito donde se almacenaban los cadáveres que estudiaba su padre y donde él podía observar los progresos de la corrupción en lo que antes fueron cuerpos vivos. O sus estancias en Nogent-sur-Seine junto a un río orfe-

⁶ A esta doble funcionalidad de lo cálido alude Danger cuando señala: [...] *la mort apparaît chez Flaubert comme une prolifération de la matière qui se met à déborder fécondée par la chaleur [...] Mais cette chaleur qui produit la mort est par le même effet l'essence même de la vie* (Danger, 1973: 274). Cfr. "El estudio de la coordenada espacial en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*" en este mismo volumen.

bre que le enseñó a apreciar las cualidades de las piedras preciosas y de los metales (Danger, 1973: 50 y La Varende, 1967: 10). Lo eternamente bello tiene que ser duro, por eso sus heroínas (como la hija del emperador con la que se casará Julien) son representadas mediante elementos que incluyen, entre los semas que constituyen su significado, el sema de dureza (gemas, metales, etc). *Flaubert*, como nos dice Pierre Danger, *rêve d'une femme lisse et brillante comme la peau d'un fruit [...] Ses heroïnes sont comme de beaux objets nacrés* (p. 313)⁷.

En definitiva, la obra de Flaubert, en sus vertientes arqueológica y material evoluciona en este sentido: las enumeraciones que, en su exhuberancia, *fijan*, paradójicamente, los contenidos; el empleo de fuentes secundarias de información (tratados, enciclopedias...) en las que la realidad, siempre diversa, polifacética, aparece ya disecada; el valor casi escultórico de su trabajo lingüístico que múltiples críticos han señalado en la caracterización (positiva o negativa) de sus creaciones: *La poésie* -nos dice Suffel a propósito de Flaubert- *a obtenu son constructeur de temples qui taillait les mots longuement comme des pierres dures* (115). O como *des médailles magnifiquement frappées, d'un fini si minutieux, et en même temps, d'une exécution large et d'un dessin élégant et ferme* (115).

Charles Maurras, en cambio, rechazaba *la phrase inerte de Flaubert dans sa grossière perfection statique*.

Incluso su obra póstuma, *Bouvard et Pécuchet* refleja en su temática idéntica orientación: tras emprender todo tipo de experiencias intelectuales, sus dos protagonistas decidirán terminar sus días dedicados a la confección de un diccionario. ¿Y que hace un diccionario sino *fijar* la idea viva y siempre cambiante en letra estática, muerta?

⁷ Este rechazo se hace patente en numerosos pasajes de su correspondencia. A un amigo que está a punto de casarse le aconseja: *offre le moins de prise à l'ennemi* (Correspondance I, p. 200). Su *Moi, je la déteste, la vie* (Correspondance III, p. 398) se convertirá con el paso del tiempo en una confesión de diferente signo: *J'ai eu peur de la vie* (Correspondance VII, p. 122).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * BACHELARD, G. (1942). *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti.
- * BACHELARD, G. (1988). *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti.
- * DANGER, P. (1973). *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. Paris: Armand Colin.
- * DEBRAY, R. (1970). *Flaubert*, ouvrage collectif sous la direction de R. Debray. Paris: Firmin-Didot Etude.
- * DEBRAY, R. (1988). *Métamorphoses du récit*. Paris: Seuil.
- * DEL PRADO, J. (1993). *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra.
- * FLAUBERT, G. (1926-1933). *Correspondance*. Paris: Conard.
- * SUFFEL, J. (1968). *Gustave Flaubert*. Paris: Ed. Universitaires.
- * LA VARENDE. (1967). *Flaubert par lui-même*. Paris: Seuil.