



*Bouvard et Pécuchet*, de Gustave  
Flaubert,  
una denuncia ante el problema de la  
estupidez humana

Dr. Luis Quintana Tejera (\*)  
Universidad Autónoma del Estado de México  
[qluis11@hotmail.com](mailto:qluis11@hotmail.com)

---

El hecho de estudiar un autor y específicamente una de sus obras obliga a un breve planteamiento que ubique causas y consecuencias en relación con el tema tratado. Gustave Flaubert (1821-1880) es probablemente uno de los escritores franceses del siglo XIX que mayor polémica han generado en torno a su figura y su obra. Le toca vivir en un siglo pletórico de personajes altamente representativos y en un país aquejado por enormes conflictos estadísticos: es la Francia heredera de Napoleón en lo político y deudora de Víctor Hugo en lo literario.

Precisamente en el plano mencionado en última instancia, la figura del gran patriarca romántico abarca prácticamente todo el siglo, seguido por escritores de incipiente realismo unos y precursores del naturalismo otros, tales como Henry Murger<sup>1</sup>, Jules Champfleury<sup>2</sup>, Duranty<sup>3</sup>, los hermanos Goncourt (Edmond y Jules) y el propio Alphonse Daudet; los tres primeros se inician por el camino de la novela documento y los tres últimos pueden considerarse a su vez precursores del naturalismo por el método, pero no lo son en el terreno del estilo y de la búsqueda; un ejemplo sirve para fundamentar este hecho: la mayoría de las novelas de los hermanos Goncourt representan historias verdaderas sacadas de expedientes, de relatos hechos, de recuerdos personales. Hallamos además y como consecuencia de la línea anterior a artistas de la talla de Balzac y Stendhal en el plano de la realización del realismo impregnado de cierto romanticismo y, por último, figuras señeras de la nueva escuela

que habría de caracterizar esta última etapa del decimonónico espacio; me refiero a Émile Zola<sup>4</sup> y su grupo quienes darán inicio a la corriente naturalista.<sup>5</sup>

Ahora bien, en este corpus general apenas esbozado *supra* se yergue la figura del novelista francés y emergen las diversas posibilidades de catalogación que nos permitimos sintetizar en cinco líneas esenciales:

1. Realismo literario: heredero y detractor del romanticismo.

No se puede negar en Flaubert la paternidad romántica y la influencia más o menos notable de Víctor Hugo; lo mismo podemos decir de Balzac, de Stendhal y del propio Zola. Pero, al mismo tiempo Gustave afilia -quizás no convencido totalmente-, a aquel grupo de incipientes realistas que deseaban comunicar la realidad de una manera casi fotográfica; a diferencia de ellos, decide transmitir un contexto en donde lo verdaderamente trascendente radica en el tipo humano marcado por esa misma realidad, pero siempre rebelde ante ella; de esta forma estamos frente a la ruptura del esquema propuesto o, quizás, ante la superación del mismo mediante propuestas complementarias (es éste un don del genio creador, una capacidad del realizador que no sólo es libre frente a la materia trabajada, sino que además se siente libre).

2. Precursor del naturalismo a través de *Madame Bovary*.

Es muy difícil sostener en términos severamente críticos que en este autor se manifiesten características que después de él habrían de caracterizar a la tendencia naturalista.

Veamos al respecto lo siguiente:

El año de 1880 marca una fecha importante en la historia del naturalismo. Es el año en que aparece *La novela experimental*,

colección de estudios que Zola había publicado en diversos diarios y revistas y en los que expone (sobre todo en el que da título al conjunto) su teoría del naturalismo, inspirada en la “Introducción al estudio de la medicina experimental” de Claude Bernard. Es también el año de *Nana*, pero sobre todo es el año en que se publica, bajo el título de *Las tertulias de Médan* la serie colectiva de relatos escrita en colaboración con Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique y Alexis y que figurará como verdadero manifiesto de la escuela. Es, por fin, el año de la muerte de Flaubert, quien será reivindicado por Zola y sus amigos como uno de los padres del naturalismo, “por haber reducido y enunciado claramente la fórmula de la novela moderna y por haber creado con *Madame Bovary* la novela tipo, y el modelo definitivo del género”. Pero Flaubert no era el único autor de prestigio reclamado por el jefe de la escuela naturalista. En una nueva colección de estudios publicada en 1881 bajo el título *Las novelas naturalistas*, Zola también añade a Balzac y a Stendhal. Al uno por “ese estudio exacto de la sociedad de su tiempo” que constituye *La Comedia Humana*, y al otro “porque aplicaba como filósofo teorías que los naturalistas tratarán en seguida de aplicar como científicos.”<sup>6</sup>

Es posible rescatar del contexto total de esta novela flaubertiana mencionada por Zola elementos primordialmente conceptuales que reaparecerán en la propuesta de los naturalistas<sup>7</sup>. Si nos guiamos por esta opinión, no existiría el realismo literario propiamente dicho o, en el mejor de los casos, estaría dado como un simple antecedente preparatorio del naturalismo, puesto que el mencionado Zola reclama también a Balzac y Stendhal en plano semejante. Agreguemos a ello que no hubo una intención autoral concreta por parte de los mencionados de crear una tendencia diferente; más aún, ni siquiera se detuvieron a pensar en semejante circunstancia porque su trabajo artístico se movía en otra dirección.

### 3. El realismo objetivo perfilado en el marco de *Bouvard et Pécuchet*.

Desde las tiendas del *nouveau roman* en el siglo XX francés, Robbe Grillet y sus seguidores reclamaron a Flaubert como precursor importante. Sin ir más lejos -comenta el crítico Rodríguez Rivero-, a principios del 2001 y con motivo de la publicación de la novela *La reprise* de Robbe Grillet, el veterano escritor, el “papa” del *nouveau roman*, hablaba precisamente del carácter provocador de la literatura y recordaba que el objetivo literario perseguido por él y su grupo consistía en la subversión de la novela tradicional como arte de la representación. Y el crítico aludido agregaba:

Desde diferentes puntos de partida intentaron llevar a sus últimas consecuencias el deseo expresado por Flaubert (y que éste casi consiguió realizar en su *Bouvard et Pécuchet*) de escribir libros sobre nada, textos cuyo único referente se encontrara en sí mismos, y en los que las estructuras tradicionales del relato (personajes, anécdotas, tiempo y espacio) quedaran tan desquiciadas que fuera necesario establecer un nuevo pacto con el lector, un pacto que ya nunca estaría basado en la confianza, sino en la sospecha.<sup>8</sup>

Este aspecto aquí citado nos permite ubicar una perspectiva diversa del autor francés que surge con renovada vitalidad en la última etapa de su producción.

### 4. El intenso aporte intertextual en el marco de toda su producción.

En relación con este apartado y desde el ángulo de la narración aquí propuesta para su análisis, los valores que arraigan en la intertextualidad están significativamente presentes en toda la producción de Flaubert y más aún en *Bouvard et Pécuchet*. Este factor es el producto de las obsesivas lecturas del escritor previo al trabajo narrativo: se habla de las miles de fichas elaboradas para dar

sustento a *Madame Bovary* y de los más de mil quinientas volúmenes que sirvieron como antecedente al trabajo de su novela póstuma<sup>9</sup>. Lo curioso radica en que muchos autores pueden manejar los elementos que toman como préstamos de otros, pero en muy pocos es dado observar este carácter polivalente que lo saca del terreno literario propiamente dicho para conducirlo al dominio de la ciencia en general como lo observaremos en la pertinencia del análisis de la novela que nos ocupa.

5. La literatura de Flaubert se yergue como una severa crítica a la sociedad de su época.

Este carácter veladamente ancilar de la obra de Flaubert es también anticipo de lo que hará Zola a comienzos del siglo XX con aquella carta dirigida al presidente de la República Francesa que lleva por título *Yo acuso*<sup>10</sup>, y a través de la cual se propone la defensa del capitán del ejército Alfred Dreyfus, acusado de alta traición. La literatura se involucra así en un problema que aparentemente le resultaba ajeno, pero daba lugar a la noción de *compromiso* que tanto arraigo habría de tener en el siglo XX.

En el caso de Flaubert, él compromete su denuncia en relación con el problema de la estupidez humana y revela facetas de esa misma estupidez en un marco que lo autoriza a fundamentar científicamente que el hombre se entrega a búsquedas incansables que lejos de satisfacerlo plenamente lo devuelven al punto de partida.

Decía el autor:

Siempre he procurado vivir en mi torre de marfil. Pero una marea de mierda bate ahora sus muros hasta el punto de derrumbarla. No se trata de política sino del estado mental de Francia.<sup>11</sup>

Y, ciertamente, Francia estaba pasando por un proceso político muy complicado en donde confluían diversos acontecimientos, tales como la problemática constitucional, la revolución de 1848, la Segunda República, Luis Napoleón Bonaparte, El segundo Imperio...<sup>12</sup>

### **Gustave Flaubert: *Bouvard et Pécuchet***

Acorde con los planteamientos anteriores, podemos concluir que los esquemas rígidos no se han hecho para los genios. Balzac fue un realista romántico como se ha dicho muchas veces; pero por qué no considerarlo también un simbolista profundo que anunciaba desde su siglo las veleidades de la modernidad. Flaubert sienta las bases del realismo con su primera gran novela, *Madame Bovary* (1857), deambula por el territorio de la novela histórica con *Salambó* (1862); compone además *La educación sentimental* (1869) y *La tentación de San Antonio* (1874) por mencionar al menos lo más representativo de su trabajo artístico.

Pero definitivamente cuando en 1881 se publica *Bouvard et Pécuchet* los esquemas rígidos -si es que alguna vez los tuvo-, se desmoronan. Esta obra póstuma representa un intento de estilo completamente nuevo como ya quedó consignado *supra*:

A todas estas exigencias -precisión, objetividad, poder de observación- de la novela renovada, Flaubert añadirá, una generación más tarde, el dogma de la impersonalidad. El novelista debe suprimir de su discurso toda idea, toda emoción personal, desaparecer literalmente detrás de sus personajes. [...] A todo ello se añade en Flaubert -como una reacción más contra la inspiración y el descuido románticos- una preocupación casi obsesiva por la forma, por la armonía y la belleza de la frase, por la búsqueda de la fusión de la novela "realista" con la novela "artista". Difícil empeño que exige, en

primer lugar, una preparación documental exhaustiva. [...] Y en segundo lugar, un meticuloso trabajo de pulimento lingüístico.<sup>13</sup>

La diégesis nos presenta a dos oficinistas cincuentones que se encuentran en el bulevar y que paulatinamente irán descubriendo las afinidades que los reunirán en un proyecto común cuando les llegue a ambos el momento del retiro. La historia resulta así engañosamente sencilla cuando nos detenemos a observar a estos dos hombres que ambicionan adquirir todo el saber de su tiempo y para ello se arman de numerosos tratados y revistas consagrandos su vida al pensamiento.

Es la novela sobre la tontería y la vulgaridad contemporáneas, cuya raíz está en la fe ciega en el poder redentor de la técnica, de la industria y del comercio. Flaubert dejó concluidos diez capítulos y medio. Al lado de la novela propiamente dicha tenemos un conjunto de datos, un *dossier* que debería haberse integrado a la obra general como texto independiente, intradieгético, y escrito por los dos personajes de la novela; a éste habría sido incorporado el *Diccionario de la ideas recibidas* compuesto por Flaubert ya desde 1850: compendio de todas las expresiones, las frases hechas y los dichos en los que una sociedad sintetiza, con solemne estupidez y orgullo, la sabiduría oficial y los resabios de una época.<sup>14</sup>

El punto de partida de las diversas acciones narrativas que reunirán a los personajes en cuestión es -si en términos de una teoría del conocimiento lo planteamos- un convencido *dogmatismo* que los lleva a creer que la felicidad del hombre estriba en una perenne búsqueda científica, la cual los conducirá al estudio de la agricultura, la química, la medicina, la astronomía, la geología, la arqueología, la literatura, la gramática, la sintaxis, las religiones antiguas, la historia, el espiritismo, el cristianismo, la filosofía, la pedagogía y sus más indigestos conceptos. Todo ello realizado en las varias décadas de



vida en común y evolucionando paulatinamente desde el dogmatismo inicial hasta un escepticismo que los pone al borde del suicidio, al mismo tiempo que despiertan en sus vecinos y conocidos, encontrados sentimientos de asombro ante tanta búsqueda febril que no terminó nunca de dar los resultados que cualquiera hubiera esperado después de tantos esfuerzos.<sup>15</sup>

Se instalan así en una granja adquirida por ellos y deciden ejercer el difícil oficio de la agricultura como aproximación primera al gran arte del conocimiento científico. En la mayoría de las acciones emprendidas por nuestros dos personajes es dado advertir un aspecto teórico y otro práctico en donde el denominador común será el fracaso. Esa ingenua búsqueda frenética de ambos no puede menos que recordarnos la propia búsqueda de Fausto en las diversas manifestaciones que este personaje adopta en la historia literaria. En Goethe y en el monólogo primero del drama, Fausto expresa su profunda decepción ante el problema del conocimiento y sostiene que todo lo estudiado hasta ese momento sólo le ha servido para demostrarle que el conocimiento es imposible; llega al extremo de afirmar que ni siquiera la opción socrática de “sólo sé que no sé nada” lo consuela. Asumimos además que Fausto pasó por la ingenua práctica del dogmatismo y ahora se retuerce -después de la experiencia vivida-, en amargo escepticismo desde el cual reclama a la vida el que no le haya dado la oportunidad de moverse al menos en el marco de un pragmatismo en donde hubiera llegado a comprender que la ciencia realmente sirve para ayudar al hombre a ser feliz.

Bouvard y Pécuchet comienzan a involucrarse con la experiencia teórica del conocimiento:

Esa misma noche sacaron de la biblioteca los cuatro volúmenes de *La casa rústica*, encargaron el tratado de Gasparin y se abonaron a un periódico de agricultura.

Para ir a las ferias con más comodidad compraron una carreta que guiaba Bouvard.

Vestidos con blusa azul, sombrero de alas anchas, polainas hasta las rodillas y un bastón de chalán en la mano, daban vueltas alrededor del ganado, interrogaban a los labradores y no faltaban a ningún comicio agrícola.<sup>16</sup>

Una de las virtudes que podemos resaltar en los personajes es su persistencia y su lucha denodada por alcanzar resultados; a pesar de las reiteradas frustraciones siempre retornan con nuevos bríos tras la búsqueda del éxito que les resulta tan esquivo.

Por ejemplo, después de intensos trabajos y noches sin dormir el éxito no llega y la suma de fracasos resulta explicada por el narrador de la siguiente manera:

Pero en el semillero hormiguearon las larvas; a pesar de las capas de hojas secas, debajo de los contramarcos pintados y las campanas embadurnadas, sólo brotaron plantas raquílicas. Los vástagos no prendieron, los injertos se despegaron, la savia de los acodos se detuvo, los árboles tenían blanco en las raíces, los planteles fueron una desolación. El viento se entretenía en derribar las ramas de las alubias. La abundancia de estiércol perjudicó a las fresas; la falta de despunte, a los tomates. (P. 33).

El lenguaje está caracterizado por la presencia de numerosos tecnicismos y lo literario propiamente dicho se esconde detrás de ellos. Los valores intertextuales ya anunciados se presentan aquí y revelan las lecturas preparatorias para estos menesteres de la agricultura, por parte del autor. Además estas mismas lecturas actúan en los personajes para irlos depurando poco a poco de su ignorancia inicial. Es cierto que Flaubert quiso ver en ellos a unos

ingenuos presumidos, pero las lecturas obligadas los van moldeando paulatinamente a pesar de la idea original de su creador.

Nos permitimos señalar además ciertos toques lúdicos del narrador como cuando habla de ese viento -personificado- que se entretenía en derribar las ramas de las alubias.

La experiencia vivida por Pécuchet con la plantación de melones no es menos traumática que lo anterior y a pesar de que llega un poco más lejos puesto que el resultado en frutos se da, igualmente sucede que: “Como había cultivado diferentes especies muy cerca las unas de las otras, los melones azucarados se habían confundido con los de huerta, el Gran Portugal con el Gran Mongol, y la anarquía resultante de la vecindad de los tomates dio unos abominables híbridos con sabor a calabaza.” (P. 34)

El resultado de todo el esfuerzo es comentado con sarcasmo por el narrador y esos “abominables híbridos” representan la ruptura del equilibrio que se esperaba. Parece ser que en nuestros personajes no ha quedado ni siquiera en pie el adusto sentido común que a cualquier persona le indicaría que la cercanía de las especies cultivadas no era de ninguna manera recomendable.

En fin, la búsqueda continúa y Pécuchet decide plantar flores. Nuevamente la voz que cuenta los hechos arremete con furia vengadora contra el personaje denunciando su innata estupidez:

Pero plantó las pasionarias a la sombra, los pensamientos al sol, cubrió de estiércol los jacintos, regó los lirios después de la floración, arruinó los rododendros por exceso de escamonda, estimuló las fucsias con cola fuerte y asó un granado exponiéndolo al fuego de la cocina. (P. 34).

Todo esto demuestra que las lecturas en torno al tema o no fueron hechas con suficiente atención, o se falla en el momento de la

aplicación. Lo cierto es que una alternativa frustrada conduce a una nueva búsqueda y ellos consideran, al final del capítulo dos, que todos sus fracasos en el terreno de la agricultura y sus derivados se debieron a su desconocimiento de la química. Y así el capítulo tres comienza diciendo: "Para aprender química consiguieron el tratado de Regnault y lo primero que descubrieron fue que "los cuerpos simples son quizá compuestos". (p. 57).

No es posible detenernos en cada uno de los aspectos de la incansable búsqueda por parte de los personajes, no sólo porque el hacerlo involucra el acercamiento a cada tema científico tratado - circunstancia bastante alejada del objetivo literario del presente ensayo-, sino porque el camino que nos conduce del dogmatismo al escepticismo y nos lleva a la conclusión de la ausencia pragmática total, bien puede perfilarse a través de motivos seleccionados. Con este objeto nos concentraremos en pasajes del capítulo cinco en donde se enfoca el tema de la literatura y la gramática, en el capítulo ocho para comentar someramente reflexiones en torno a las pruebas metafísicas de la existencia de Dios, la ética de Spinoza, el escepticismo y el problema filosófico de la libertad. Todo lo anterior nos conduce al último punto: el intento de suicidio con las diferentes alternativas que este hecho involucra.

Vayamos por partes:

#### 1. La literatura y la gramática.

La búsqueda en el terreno de la literatura comienza nada menos que con el creador de la novela histórica, Walter Scott, continúa con Alejandro Dumas, George Sand, Rousseau, Balzac, Racine, Molière, Hugo y Boileau entre otros. Como puede observarse, Flaubert dedica un buen espacio a sus contemporáneos a quienes trata con profundo respeto y reverencia. Pero el terreno que más les impresiona a los personajes es el del drama y así sueñan con el autor que tienen en

sus manos, viven con él las diversas alternativas y añoran la fama. Si insistimos en la representación de lo ridículo nada mejor que observar los movimientos de estos improvisados actores que sólo poseen una determinada capacidad de memoria unida a todo el poder del absurdo que los marca y proyecta. Ante la presencia de Madame Bordin y con el deseo de hacerse notar por contar con un público tan selecto, representarán fragmentos de *Fedra* (Racine) y del *Tartufo* de Molière así como también un breve pasaje del *Hernani* de Hugo.

Pero, no conformes con la práctica de la lectura y la representación, deciden escribir una pieza ellos también. Se impone así la mentalidad del hombre absurdamente totalizador, del individuo que cree contenerlo todo y que se siente capaz de llevar a cabo cualquier acción creadora por difícil que parezca. Este hecho implica necesariamente una observación parcial e ingenua del universo científico, al mismo tiempo que una minimización del proceso que los lleva a sostener que si otros pudieron hacerlo, por qué no podrían ellos. Es, y en otros términos de la comparación, la misma reflexión fáustica cuando al contemplar los misterios de la naturaleza mediante un acto de magia se siente tan poderoso como dios y llega a preguntarse: “¿Soy acaso un dios?”, para caer en profunda decepción al comprender que le falta el principal atributo de la divinidad que es la acción. Bouvard y Pécuchet también contemplan con ojos asombrados al universo y al sentirse copartícipes de la naturaleza humana creen poder llevar a cabo lo que otros hombres aparentemente iguales a ellos ya efectuaron. Lo lamentable es que a ellos les falta no sólo el atributo del genio, sino también el sentido común y la elemental característica de ubicación ante un mundo en proceso de superación constante.

Es así como:

Finalmente resolvieron escribir una pieza. Lo difícil era el tema. Lo buscaban durante el almuerzo, bebían café, licor indispensable para el cerebro, después dos o tres copitas. A continuación dormían la siesta; luego bajaban al huerto, se paseaban, al fin salían en busca de inspiración, caminaban juntos y volvían extenuados. [...] A veces sentían un escalofrío y algo así como el soplo de una idea; en el momento de atraparla, había desaparecido. (Pp. 130-131).

Es evidente el tono irónico del narrador cuando plantea el tema de la creación en directa relación con la inspiración. El poder de las musas no radica en factores exteriores, ni en el café, ni el licor, ni en los paseos por el huerto. Es mucho más que eso; pero no nos asombremos de que estos personajes decimonónicos no lo entendieran en su verdadera dimensión cuando esto mismo sigue pasando en el siglo XXI. Es decir que la denuncia de la estupidez individual con plena vigencia para aquella época continúa teniendo actualidad en ésta. No todo consiste en leer extensos tratados de teoría sin llegar a entenderlos en su verdadera esencia, hay otros dones más profundos que la mera persecución de ideas retorcidas, otros valores que encuentran arraigo en el interior del hombre que piensa y siente, que hallan asiento en factores tan curiosamente esquivos tales como la inspiración y el carisma. No hablemos de inteligencia porque sería ir quizás demasiado lejos, hagamos referencia únicamente a estos factores mencionados que no se adquieren en ninguna universidad del mundo. Bouvard y Pécuchet pretenden ser autodidactas, pero la idea que persiguen se resiste y en el momento de atraparla desaparece.

Inmersos en su problemática y sin conseguir plasmar sus aspiraciones de escritores, continúan soñando con la gloria: “y soñaban con ser representados en el Odeón, pensaban en los espectáculos, echaban a París de menos”. (P. 131).

Y es precisamente en este momento cuando llegan a la misma conclusión que muchos contemporáneos nuestros: “Si les costaba tanto trabajo es porque ignoraban las reglas” (*Id*).

La decisión con que se mueven los personajes los conduce de caída en caída. Ahora llegan a creer que no pueden escribir ni siquiera dos palabras porque desconocen las reglas; y se entregan de lleno a ellas con la misma entereza con que antes lo habían hecho en el terreno de la representación teatral:

Las estudiaron en la práctica del teatro de D' Aubignac y en algunas otras obras menos pasadas de moda. Se discuten en ellas cuestiones importantes: si la comedia se puede escribir en verso; si la tragedia no excede sus límites cuando toma su fábula de la historia moderna; si los héroes deben ser virtuosos; qué suerte de malvados han de figurar; hasta qué punto están permitidos los horrores. ¡Que los detalles concurren a un único objetivo, que el interés progrese, que el fin responda al comienzo, claro está! (*Id*).

Recurren, como es evidente, al tratado de moda de la época y lo leen con entrega casi religiosa. Al enumerar el narrador las cuestiones que él llama “importantes” y que son discutidas en el mencionado texto, observamos el marcado carácter irónico que se maneja como velado guiño al lector; toda la teoría que se estudiaba en aquel momento en torno a la comedia, la tragedia, el héroe, el malvado, los horrores no sirve para nada si no se poseen primero otros atributos esenciales como lo comentábamos *supra*: “Quiere decir que las reglas no bastan. Se necesita, además, genio”. (*Id*). Son éstas reflexiones paralelas que lleva a cabo la voz que cuenta los hechos y para quien la ausencia del genio es algo perfectamente explicable; Bouvard y Pécuchet lo ignoraban y si hubieran podido leer aquella rima de Bécquer: “Del salón en el ángulo obscuro...”<sup>17</sup> se habrían preguntado también qué tratado teórico se dedicaba a

despertar genios para leérselo por completo y terminar igual que al comienzo, con la misma duda acuciante y terrible. O quizás hubieran dedicado gran parte de su tiempo al estudio de la música, más específicamente del arpa para intentar la ridícula aproximación.

Y como si todo lo anterior no fuera suficiente para subrayar la estupidez humanística más tenaz, agrega:

Y el genio no basta. Corneille, según la Academia Francesa, no entiende nada de teatro. Geoffroy criticó a Voltaire. Racine fue vilipendiado por Subligny. La Harpe rugía al oír el nombre de Shakespeare.(P. 132).

Así confirmamos aquello de que los contemporáneos no somos generalmente los mejores jueces de nuestros pares y lo que frecuentemente pasa se refleja en términos bíblicos, porque llegamos a ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio. Y esto dicho en el bien entendido de que si Corneille no sabía nada de teatro, logró igualmente dejar una impronta artística maravillosa. Más bien vemos en la cita anterior una de las tantas reducciones lógicas al absurdo que se descubren en esta novela.

En otro orden de elementos a considerar y aún en el marco de este primer punto, corresponde el turno a la gramática. El estilo literario encuentra su punto de partida en los estudios gramaticales y por ello es preciso analizarlo. De esta forma, los curiosos personajes de nuestro relato pretenden regresar a los orígenes del problema y se tornan estudiosos del fenómeno lingüístico. De nuevo los profundos valores intertextuales manejados por el autor afloran a través de Bouvard y Pécuchet. Las interrogantes de éstos son tan absurdas como cuando afirman: “El sujeto concuerda siempre con el verbo, salvo las ocasiones en que no concuerda. Antiguamente no se hacía distinción entre el adjetivo verbal y el participio presente, pero la Academia establece una diferencia poco fácil de entender”. (P. 133).



En síntesis, todo el proceso funciona de manera cíclica y a cada paso se regresa al principio. No hay duda que la ciencia puede explicarse a sí misma, pero es necesario a su vez aceptar la labor acumulativa que en este terreno otros han venido cumpliendo antes de nosotros. No podemos someter a las diferentes áreas del conocimiento a una revisión exhaustiva cada vez que se nos ocurre que algo no está funcionando bien. Inmersos en un proceso tramposamente deductivo -me refiero a este apartado de la literatura y la gramática-, Bouvard y Pécuchet han evolucionado de lo general a lo particular: de los autores al teatro; del teatro a la creación; de la creación al problema del genio; del genio al estilo; del estilo a la gramática. Se han detenido en cada uno de esos momentos y, por supuesto, no han podido llegar tan siquiera a una sola conclusión válida. El sentimiento de la estupidez humana prevalece mientras la luz de la razón continúa apagada.

2. Problemas filosóficos: la existencia de Dios, la ética de Spinoza. El escepticismo y el problema de la libertad.

Vayamos ahora de la literatura a la filosofía. Por lo menos a algunos tópicos de valor filosófico que no podían faltar en una novela que tiene como finalidad denunciar la ausencia de legitimidad de muchas formas del pensamiento.

Pécuchet defiende ante Bouvard la existencia de Dios y de esta forma ambos se involucran en el problema teológico. Pécuchet se apoya primero en las tres pruebas cartesianas e inmediatamente recurre a la *Ética demostrada según el orden geométrico* de Spinoza. Del primero, concluye la necesidad de un creador para que todas las cosas existan; y en particular se apoya en la tercera prueba cartesiana de arraigado valor metafísico en donde se lee: "Siendo yo finito, ¿cómo puedo tener una idea de lo infinito? Y puesto que la tenemos, esta idea nos viene de Dios; ¡luego, Dios existe!" (P. 198).

Del segundo -Spinoza-, consiguen abstraer la idea del dios inmanente, aquel que todo lo contiene, pero se sienten muy confundidos al navegar entre axiomas y corolarios para llegar a la conclusión que se fundamenta en los dos atributos esenciales de la divinidad: la Extensión y el Pensamiento.

A Fausto en Goethe y en el marco de un planteamiento panteísta incorporado de sus lecturas de Spinoza, le había causado estupor el problema metafísico de Dios. Cuando Margarita le pregunta en la escena del jardín de Marta si él cree en Dios, Fausto le responderá:

No interpretes mal mis palabras, ángel mío. ¿Quién se atrevería a nombrarlo, y a hacer este acto de fe: "Creo en Él"? El que todo lo posee, el que todo lo contiene, ¿no te sostiene a ti y a mí y a Él mismo? ¿No ves redondearse allá arriba la bóveda del firmamento, extenderse aquí abajo la tierra y elevarse los astros eternos, contemplándolos con amor? ¿Acaso mis ojos no ven los tuyos, y no afluye todo a tu cerebro y a tu corazón, y no obra invisible, visiblemente, en derredor de ti, en un eterno misterio? Llena tu alma de él por profunda que sea; y cuando, saturada de ese sentimiento, te sientas feliz, dale entonces el nombre que quieras; llámale dicha, corazón, amor, Dios. Lo que es yo, no sé cómo debe llamársele. El sentimiento lo es todo, el nombre es sólo humo que nos vela la celeste llama.<sup>18</sup> (pp. 89-90)

La conceptualización de Dios implica no un esfuerzo racional, sino un acercamiento intuitivo que tiene mucho que ver con la fe. Margarita se maneja en el terreno de la fe, pero está dando excesiva importancia a la razón y es esto, precisamente, lo que Fausto quiere que ella entienda. Por eso le dice: "No interpretes mal mis palabras". El problema de Dios no se resuelve en el orden semántico; si queremos denominarlo de alguna manera podemos hacerlo, pero no

habremos logrado nada más que encontrarnos en el comienzo de esta problemática.

¿Cómo afirmar: "Creo en Él", si la condición divina es infinita y la perspectiva del hombre arranca de postulados finitos y él mismo constituye una forma de limitación bien marcada? Al hombre, ser temporal, le agrada hablar de lo eterno, pero sus manejos conceptuales resultan tan inapropiados que no alcanza a comprender la magnitud de este enfoque.

La caracterización de Dios desde un punto de vista panteísta, está dada por el autor a través de las palabras de Fausto y los conceptos que involucran este planteamiento, los presentamos de la siguiente forma:

a. "El que todo lo posee, que todo lo contiene".

Todo está en Dios, y al mismo tiempo, Dios es ese mismo universo; se integra a él y el universo está en Él. Es la inmanencia divina, Dios forma parte de la creación, no es trascendente a ella.

b. La divinidad sostiene al hombre; lo ha creado y se preocupa por él. Pero al mismo tiempo, se sostiene a sí misma. Por eso Fausto le pregunta a Margarita: "¿No te sostiene a ti y a mí y a Él mismo?" Dios es la causa de su propia existencia y simultáneamente es la causa que explica al hombre.

c. También la potencia divina se proyecta hacia el macrocosmos; en ese orden universal impera la acción de Dios y el eterno misterio seguirá estando presente en el orgulloso microcosmos; éste continuará su lucha por explicar a Dios sin llegar a comprender que primero debe explicarse a sí mismo, para poder luego intentar una aproximación a la Naturaleza, en donde el Dios inmanente comenzará a tener un sentido.

d. Fausto sostiene así la existencia de Dios. Es algo inconmensurable, perfecto, capaz de llenar al hombre en todas sus aspiraciones. Sólo basta con sentirlo, no es necesario racionalizarlo. Y cuando hayamos llegado a esta captación sensible, debemos llenar nuestra alma de Él. Habremos alcanzado la felicidad y sólo restará darle un nombre.<sup>19</sup>

Para los personajes de la novela de Flaubert este asunto de Dios no puede ser alcanzado ni comprendido como lo hacía Goethe en su drama. Pero el incansable lector que era Flaubert transparentaba la idea de este Dios explicado únicamente a través de un proceso en donde la divinidad aparecía integrada al cosmos e identificada con ese mismo universo.

No hay duda que a esta altura del relato, Bouvard y Pécuchet han evolucionado notablemente y la noción de fracaso que prevaleciera en pasajes anteriores, aquí se encuentra mediatizada, quizás neutralizada porque al menos Pécuchet quiere creer y sus fundamentos no parecen tan fuera de lugar.

Mientras el último de los nombrados se mueve en términos dogmáticos que involucran en gran parte el problema de la fe, el segundo -Bouvard- avanza hacia un razonado escepticismo que comienza a plantearse en torno al tema de la libertad:

Bouvard ya no creía ni en la materia.

La certeza de que nada existe (por lamentable que sea) no deja de ser una certeza. Pocas personas son capaces de tenerla. Esta trascendencia les inspiró orgullo y hubieran querido exhibirla. (P. 209).

Paralelamente, con este reconocimiento pesimista y radical se abrían las puertas a otras afirmaciones semejantes. Por ello Bouvard

negó ante el grupo de amigos y conocidos la existencia del libre albedrío. Para documentar su aseveración le pregunta a Langlois:

-¿Por qué razón no distribuye usted su fortuna entre los pobres? [...]

-Si usted fuera San Vicente de Paul, obraría de otro modo, puesto que tendría el carácter de él. Usted obedece al suyo. ¡En consecuencia, no es libre!. (P. 210).

De esta forma está aludiendo a una de las maneras del determinismo filosófico según el cual el individuo está condicionado a obrar de acuerdo con factores que le resultan externos, pero difíciles de contrarrestar. Vemos a Bouvard esgrimiendo argumentos contundentes, al mismo tiempo que se halla inmerso en una etapa de desánimo escéptico que lo ha de conducir -también a Pécuchet- a la idea del suicidio.

### 3. El suicidio.

Es la noche de Navidad y los dos amigos han decidido unirse en la muerte dado que la vida les plantea tantos problemas para seguir fiel a ella. El tema del suicidio ha sido trabajado reiteradamente en el marco de los estudios literarios; no olvidemos que en el siglo XIX se ofreció no sólo como alternativa romántica, sino también como recurso del pequeño burgués ante las tragedias individuales de la existencia. Hemos oído mencionar de manera reiterada los casos de Hugo y Goethe como artistas que llegaron a expresar las crisis de sus amigos suicidas, pero que supieron ponerse a salvo de la propia eliminación y murieron -posiblemente llenos de una intensa soledad-, pero ya mayores.

En la novela aquí analizada, dicho tema adquiere una curiosa particularidad. En primer lugar, no se trata del clásico motivo basado en el chantaje emocional. Ambos han sellado un pacto a través del

cual pretenden afianzar los lazos de amistad y simpatía que los han unido hasta este momento. Este auto aniquilamiento deviene como resultado de la profunda decepción ante la vida. Es una manera de ruptura con la normalidad y la normatividad. Ellos piensan que sólo la muerte los puede reintegrar a una verdadera conciencia del ser. Supuestamente ya lo han probado todo; únicamente resta la experiencia final.

Nos encontramos en las postrimerías del capítulo octavo y la soledad se apodera de los personajes. Volvemos a la noción de lo absurdo y la estupidez reaparece cuando ambos ni siquiera se ponen de acuerdo en el modo de morir; por fin se deciden por la horca y preparan todo en el granero.

Pero, no debemos perderlo de vista, la farsa filosófica presumiblemente persigue un fin distinto al que hemos planteado en los párrafos anteriores. Flaubert desde una perspectiva irreverente desmitifica el problema de la muerte al plantear el suicidio de Bouvard y Pécuchet como una simulación. Y no es apariencia si lo vemos desde la óptica de los personajes: ellos parece que sí quieren quitarse la vida, pero también en esto fracasaron. Si lo hubieran conseguido habría surgido así un contraste radical en el marco total de la obra. Es simulación porque el narrador omnisciente no va a permitir que ellos se maten, y lo ridículo estriba en que en el instante mismo de tener todo dispuesto para colgarse, recuerdan que no han hecho testamento. Esta circunstancia tan mundana los aparta del abismo de la muerte y los cantos de Navidad completarán el milagro que los autoriza a seguir vivos. Cual nuevos Faustos se aferran a la existencia que el misterio de la religión vuelve a descubrir para ellos<sup>20</sup>. Pero la burla prevalece y arraiga en el absurdo tanto o quizás más que lo que sucederá con aquella otra pareja masculina del siglo XX, con Vladimir y Estragón. En *Esperando a Godot*<sup>21</sup> Beckett recoge la larga tradición de descreimiento y escepticismo de los hombres para plasmar de manera renovada y a través del teatro del absurdo la

inoperancia de la existencia a través de la forma en que sus dos personajes también deciden matarse, pero no lo hacen por variadas razones que confluyen todas ellas en el mismo problema de la estupidez humana.

En fin, los extremos siguen imponiéndose y después de haber caminado al borde del abismo deciden cambiar radicalmente y abrazan la causa religiosa:

La nieve se había derretido de golpe y paseaban por el jardín, aspiraban el aire tibio, contentos de vivir.

¿Fue sólo la casualidad la que los apartó de la muerte? Bouvard estaba enternecido. Pécuchet recordó su primera comunión; y llenos de agradecimiento a la Fuerza, a la Causa de la cual dependían, se les ocurrió hacer lecturas piadosas. (P. 217).

Se lleva a cabo así un proceso que la historia de la humanidad ha repetido hasta el cansancio: el hombre acorralado por sus derrotas decide -casi siempre- la salida de la fe; curiosamente esa fe no resulta una manifestación madura y razonada, sino más bien una forma de aferrarse al único madero de salvación que aparece en su camino. Y también frecuentemente la fe se confunde con la devoción y el individuo se vuelve un ser exterior y llega a no diferenciar entre la apariencia y la esencia.

Es preciso aclarar también -ya lo habíamos adelantado- que la postura de uno y otro ante este problema es algo diferente; mientras Pécuchet se entrega sin condiciones a esta búsqueda de Dios exteriorizada a través de ritos sin mayor sentido, Bouvard se resiste y aferrado aún a su escepticismo no quiere creer que el nuevo sendero pueda ser éste.

Al respecto y ya en el marco del capítulo noveno vemos a Pécuchet indagando mucho más allá de su fe:

Recurrió a los escritores místicos: santa Teresa, san Juan de la Cruz, Luis de Granada, Scupoli y otros más modernos, como Monseñor Chaillot. En lugar de las sublimidades esperadas halló cosas vulgares, un estilo muy flojo, imágenes frías y muchas comparaciones tomadas de las tiendas de los lapidarios.

No obstante, aprendió que hay una purgación activa y una purgación pasiva, una visión interna y una visión externa, cuatro clases de oraciones, nueve excelencias en el amor, seis grados en la humildad, y que la herida del alma no difiere mucho del vuelo espiritual. (P. 229).

Observemos como los recorridos teóricos tampoco le permiten aumentar su fe; en la literatura le había sucedido lo mismo: la teoría sobre el teatro no lo había ayudado a escribir ni siquiera una línea nueva. Aquí se confunde y descubre cosas vulgares y un estilo flojo. Véanse además esos curiosos grados de la virtud y las diversas maneras de purgación que sólo conducen a quien practica estos menesteres a sentirse diferente a los demás y a creer que Dios ha hecho con ellos un pacto especial.

Por todo lo anterior, los personajes continúan entregados a la febril acción de búsqueda. En el capítulo diez, el último que Flaubert alcanzó a terminar, se plantea el problema de la educación, de la ciencia pedagógica que tiene como objetivo prioritario entregarse al otro para hacerlo mejor. Nuevos fracasos, reiterados conflictos en el manejo teórico y resignación final.

Corresponde aclarar además que la búsqueda de los dos personajes pretendía darse en términos pragmáticos; querían que la ciencia estuviera al servicio del hombre; que lo verdadero fuera útil,



fomentador de la vida. Su dogmatismo inicial los llevó al extremo del escepticismo y no fueron capaces de afincar en el pragmatismo que hubiera sido quizás el punto medio más válido.

Flaubert dejó un extracto del plan para la conclusión de la obra. En él asistimos al que hubiera sido el final de la novela. Desencantados, incapaces, temerosos acondicionan un escritorio con pupitre doble, adquieren libros de registro y utensilios varios y se ponen a trabajar. La obra culmina así igual que había empezado. Como la serpiente que se muerde la cola y entregados a incansable devenir estos prototipos humanos más que seres concretos deciden reelaborar el modelo, deciden repetirse a sí mismos: es la historia de la humanidad observada a través de dos de sus más ingenuos representantes.

Por último, deseamos incluir unas breves reflexiones en torno a esta novela de Flaubert a cargo de Jorge Luis Borges quien publicara un texto titulado: "Vindicación de *Bouvard et Pécuchet*"<sup>22</sup>

Desde la perspectiva de la doble punta de lanza que representa el escritor argentino -creador y crítico- es dado observar de qué manera valora esta novela póstuma del narrador francés. Veamos tres momentos del análisis borgesiano que nos permitirán fundamentar y resaltar algunos de los planteamientos ya incluidos en el presente ensayo.

En primer lugar, opina en relación con los personajes:

Flaubert según Faguet, soñó una epopeya de la idiotez humana y superfluamente le dio (movido por recuerdos de Pangloss y Cándido, y tal vez de Sancho y Quijote) dos protagonistas que no se complementan y no se oponen y cuya dualidad no pasa de ser un artificio verbal. Creados o postulados esos fanteches, Flaubert les hace leer una biblioteca, para que no la entiendan.<sup>23</sup>

Los valores intertextuales a los que acude Borges son significativos no sólo por el aporte cultural que implican, sino también por esa incansable búsqueda de relación que conllevan siempre los grandes temas de la literatura universal.

En segundo término, el escritor sudamericano señala un momento trascendente en el marco del relato al decir:

Al principio, son dos idiotas menospreciados y vejados por el autor, pero en el octavo capítulo ocurren las famosas palabras: “Entonces una facultad lamentable surgió en su espíritu, la de ver la estupidez y no poder, ya, tolerarla.” Y después: “Los entristecían cosas insignificantes: los avisos de los periódicos, el perfil de un burgués, una tontería oída al azar.” Flaubert en este punto se reconcilia con Bouvard y con Pécuchet. Dios con sus criaturas. Ello sucede acaso en toda obra extensa o simplemente viva.<sup>24</sup>

Por ello la intención autoral es una y el resultado otro. Lo bueno es que Flaubert tuvo tiempo de reconciliarse con sus personajes y no le sucedió así lo mismo que a Cervantes quien quizás no llegó a saber nunca que su loco irredento se había transformado en un símbolo perenne del ideal humano. Curiosamente cuando Bouvard y Pécuchet razonan por cuenta propia ven como en un espejo la estupidez humana y ya no pueden admitirla.

En tercera instancia, y atendiendo al proceso científico que se ve comprometido en el desarrollo de la obra, Jorge Luis Borges comenta:

Flaubert declaró que uno de sus propósitos era la revisión de todas las ideas modernas; sus detractores argumentan que el hecho de que la revisión esté a cargo de dos imbéciles basta, en buena ley, para invalidarla. Inferir de los percances de estos payasos la vanidad de las religiones, de las ciencias y de las

artes, no es otra cosa que un sofisma insolente o que una falacia grosera. Los fracasos de Pécuchet no comportan un fracaso de Newton.<sup>25</sup>

Queda claro que la materia inmensa de la ciencia no se contamina por culpa de las manos que llegan a tocarla. Igual pienso que la sublime literatura que amo no deja de ser sublime aun cuando a ella se acerquen teóricos insolentes, prepotentes y orgullosos usureros de la frase ya elaborada.

En fin, Borges termina sus reflexiones diciendo:

Evidentemente, si la historia universal es la historia de Bouvard y de Pécuchet, todo lo que la integra es ridículo y deleznable.<sup>26</sup>

Sentimos que estas palabras conllevan una lamentable verdad porque no hay duda que la historia universal está resumida en estos dos personajes simbólicos y atemporales. Lo ridículo, lo deleznable de esta misma historia radica en que la seguimos viviendo día a día, momento a momento y ya nos hemos acostumbrado tanto a ella que ni cuenta nos damos.

En conclusión, los planteamientos elaborados en el presente ensayo abarcaron tres grandes momentos:

1. Observamos ciertas condiciones del desarrollo artístico de Gustave Flaubert y la manera en que fue visto por sus contemporáneos y por sus herederos intelectuales.

2. Un recorrido analítico por la novela póstuma del autor francés nos permitió reelaborar el discurso crítico ya generado en torno a esta obra universal.

3. La aportación de Borges completa el cuadro general del presente análisis. Y podemos repetir al unísono con el autor de *El Aleph*:

Por eso, el tiempo de Bouvard et Pécuchet se inclina a la eternidad; por eso, los protagonistas no mueren y seguirán copiando, [...] tan ignorantes de 1914 como de 1870; por eso, la obra mira, hacia atrás, a las parábolas de Voltaire y de Swift, y de los orientales y, hacia adelante, a las de Kafka.<sup>27</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1946.

Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*, Barcelona, Tusquets, 1994

Borges, Jorge Luis. *Obras completas, tomo 1*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

Del Prado, Javier (coordinador). *Historia de la literatura francesa*, Madrid, Cátedra, 1994.

Escarpit, Robert. *Historia de la literatura francesa*, México, F.C.E. 1986.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet*, traducción de Aurora Bernárdez, Barcelona, Tusquets, 1999.

Goethe, Wolfgang. *Fausto*, trad. de USL, México, OMGSA, 1985.

Hesles, José Carlos. Flaubert a Turgueniev en noviembre de 1872, Revista Casa del Tiempo, <http://www.uam.mx/difusion/revista/sep.2001/hesles.html>

Hessen, J. *Teoría del conocimiento*, México, Quinto Sol, 1970, pp. 31-32.

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

