

Naturaleza y artificio en los paisajes de Flaubert

Juan Calatrava

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, España

Abstract This paper focuses on the evolution of the sentiment of landscape in Gustave Flaubert's work, both in his travel stories (in Brittany and, especially, in Near East, with the famous *Voyage en Orient*) and in his major literary works (*Salammbô*, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*). It is part of a more general and collective research in the School of Architecture of Granada about the image of architecture, town and landscape in literature and painting.

Keywords Gustave Flaubert. Landscape and Architecture in Literature. Travel Literature. XIXth Century Literature. Orientalism.

Sumario 1 La experiencia de Bretaña. – 2 La invención de Oriente. – 3 El paisaje de Oriente se hace literatura. – 4 Paisajes cercanos: *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*.

Introducción

Entre los elementos que integran la gran revolución literaria de Gustave Flaubert ocupa un lugar significativo su innovadora visión sobre el paisaje: un paisaje – tanto rural como urbano – que, por entonces, se encontraba en pleno proceso de transformación en el marco de los grandes cambios producidos por el nuevo mundo industrial. Tanto en sus relatos de viaje como en su obra novelística, la escritura de Flaubert conseguirá trasladar a palabras la extraordinaria agudeza de su mirada sobre una realidad cambiante, tanto en su propio entorno parisino-normando como en un Oriente que contribuye a desmitificar.

Entre 1840 y 1851 Flaubert realizó viajes cuyas anotaciones dieron lugar después a obras publicadas (cuya intrahistoria sigue siendo, por lo demás, uno de los temas principales de la investigación flaubertiana). Pero, además, sus grandes novelas incluyen también un relevante componente paisajístico que se inserta a la perfección en la trama

novelística. De hecho, en Flaubert, los paisajes vistos y experimentados en sus viajes y los paisajes creados para sus obras de ficción están siempre estrechamente relacionados.

Cuando se analizan los relatos de sus periplos a Bretaña o a Oriente, se aprecia de inmediato cómo nos encontramos en un punto de inflexión de la literatura de viajes, marcada a mediados del siglo XIX por la creciente tensión entre el mundo tradicional y el empuje de la modernidad. Flaubert asume los precedentes de los viajeros del Grand Tour y de los románticos, pero los inserta en un nuevo contexto literario (valga como ejemplo el viaje a Túnez, realizado con el único fin de documentar la redacción de *Salammbô*), con una mirada siempre marcada por las radicales transformaciones que el mundo estaba sufriendo ante sus propios ojos (como ante los de su contemporáneo Baudelaire: recuérdese su célebre «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-01
Accepted	2020-09-21
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Calatrava, J. (2020). "Naturaleza y artificio en los paisajes de Flaubert". *MDCCC*, 9, 131-140.

le cœur d'un mortel)». Los paisajes, contemplados o soñados, de Flaubert no son ni un territorio 'natural' atemporal ni tampoco una simple escenografía para las tramas novelescas, sino uno de los nudos que permiten comprender la complejidad de los diversos modos en que se manifiesta en su escritura el conflicto esencial entre tradición y modernidad. Es una mirada paisajística que, paradójicamente, se construye desde la ciudad.

En este sentido, lo primero que destaca de los paisajes de Flaubert es el no ser pensados como refugio arcádico frente a la metrópolis moderna. Como mostrarán las peripecias de Bouvard y Pécuchet, ya no existe el campo separado de la ciudad, el paisaje incontaminado al margen de los 'males del siglo'. El paisaje no puede ser ya el lugar de la nostalgia y de la ensoñación, sino un territorio complejo, fragmentado, duramente marcado por la contemporaneidad y, por ello mismo, instrumento de conocimiento de la misma. Algo que, por lo demás, permite comprender mejor, como se verá, el antipintoresquismo de Flaubert y su crítica a la visión del paisaje como suscitador de efusiones estéticas.

1 La experiencia de Bretaña

Tras ese precedente juvenil (Flaubert tenía 19 años en el momento del viaje a Córcega), el 1 de mayo de 1847 emprende, junto con su amigo Maxime Du Camp, el primero de sus dos grandes viajes literarios, el que le lleva al valle del Loira ya Bretaña. El relato del mismo fue redactado en un particular texto *à deux*, escribiendo Flaubert los capítulos impares y Maxime los pares, pero no fue publicado hasta 1885, con el título pensado originalmente de *Par les champs et les grèves* (Flaubert 1989).

La Bretaña ancestral les muestra a Flaubert y Du Camp cómo el paisaje no es un dato inmutable, sino un territorio marcado por la historia y en el que el viajero encuentra por todas partes las marcas del conflicto entre inmovilidad y progreso. Un conflicto que se aprecia ya claramente cuando abominan del viaje en tren y optan por recuperar, con su opción pedestre, la experiencia de un viaje pausado, personal y azaroso. El tren, de cuyo carácter irreversible era bien consciente, inspiraba a Flaubert sobre todo una sensación de hastío que

Esta ruptura tanto con el pintoresquismo ilustrado como con el emocionalismo romántico puede ya apreciarse en *Pyrenées-Corse*,¹ relato de un viaje realizado en 1840 y en el que declara, significativamente, su rechazo a la terminología habitual de la descripción paisajística: «Me abstendré, pues, de toda declamación y no me permitiré más que seis veces por página la palabra pintoresco y una docena la de admirable» (Flaubert 2001, 215, trad. Juan Calatrava). Córcega le descubre entonces la idea de una mediterraneidad esencial, entendida más como forma de vida que como territorio geográfico bien delimitado, que más tarde impregnará en buena medida el *Voyage en Orient*. Pocos días después de la terminación del viaje, resumiría, en una carta a Ernest Chevalier, los valores paisajísticos asociados a ese carácter mediterráneo: «Creo que fui trasplantado por los vientos a este país lleno de barro y que nací en otra parte, porque siempre he tenido recuerdos o sensaciones de riberas llenas de fragancias, de mares azules» (carta a E. Chevalier, 14 de noviembre de 1840; cit. en Troyat 1990, 37).

reaparecerá en *L'Éducation sentimentale* y en los tópicos del *Dictionnaire des idées reçues*.² La adadura por Bretaña es, por el contrario, un deambular gozoso que se convierte en metáfora de una libertad amenazada por la rigidez de los trayectos ferroviarios y en el que el perderse no es entendido como un inconveniente sino como la posibilidad de nuevos descubrimientos. Precisamente por ello los dos escritores renunciaron a basar su texto en el modelo utilitario de la 'guía' y prefirieron hablar de «senderos vagabundos hechos para los pensamientos divagantes y las charlas arabescas» (Flaubert 1989, 203).

En los paisajes de Bretaña vistos por Flaubert está ya omnipresente ese colorismo que se acentuará en el *Voyage en Orient* y que relaciona continuamente el texto literario con el discurso pictórico. Del mismo modo, la presencia de la arquitectura en el paisaje le permite evocar continuamente la tensión entre naturaleza y construcción; en sus descripciones de arquitecturas

¹ El texto del viaje a Córcega no fue publicado por Flaubert y ha sido reconstruido a partir de diversos manuscritos y extractos (Flaubert 2001).

² El *Dictionnaire des idées reçues* es una compilación, publicada en 1913, de una serie de textos de Flaubert que, al parecer, tenía intención de añadir como apéndice a *Bouvard et Pécuchet*. En la entrada, *Chemin de fer*, puede leerse: «Extasiarse sobre su invención y decir: Señor, este que le habla estaba esta mañana en X, he tomado el tren de X, he resuelto mis asuntos, etc., y a X horas he regresado».

medievales en ruinas a la *poétique des ruines* de Diderot viene a unirse una moderna consideración casi fotográfica de los restos arquitectónicos como encuadre de la visión del paisaje.

Son muchos los casos en que esta mirada sobre el paisaje se convierte en soporte de una reflexión a un tiempo ética y estética tendente a la descalificación general de lo artificioso. El valle del Loira, tan exaltado por otros, constituye para Flaubert el pretexto para una rotunda declaración contra toda modificación arbitraria de las condiciones originarias de los seres o de los objetos:

Pero albergo un odio agudo y perpetuo hacia cualquiera que pade un árbol para embellecerlo, castre a un caballo para debilitarlo; hacia todos los que cortan las orejas o el rabo de los perros, a todos los que hacen pavos reales con tejos y esferas y pirámides con boj; a todos los que restauran, encalan, corrigen, a los editores de *expurgata*, a los castos veladores de desnudeces profanas, a los apañadores de resúmenes... (Flaubert 1989, 57)

Sin embargo, en el paisaje normando por todas partes aparece la intromisión del mundo moderno. La mirada panorámica, la vista desde lo alto, que tan cara había sido a Montesquieu, no le ofrece ya la visión consoladora de la armonía del mundo sino la marca agresiva de la modernidad; por ejemplo, en ese telégrafo visto desde la catedral de Nantes y que le parece «la mueca fantástica del mundo moderno» haciéndole pensar que por el cielo ya no vuelan pájaros sino cotizaciones de bolsa (Flaubert 1989, 79).

2 La invención de Oriente

Y, tras Bretaña, 'Oriente': ese largo viaje que, de nuevo con Maxime Du Camp, le lleva a recorrer, desde octubre de 1849 a junio de 1851, Egipto, Oriente Medio, Turquía, Grecia e Italia y resultado - póstumo - del cual será uno de los libros más célebres del orientalismo decimonónico, el *Voyage en Orient*.³

La mirada flaubertiana sobre el paisaje oriental es una mirada compleja y poliédrica, en la que la obsesión por transcribir a palabras visiones que

En la Bretaña de Flaubert tampoco cabe ya el «buen salvaje». La brutalidad hace una aparición casi onírica en el célebre episodio de los mataderos de Quimper, en el que (anticipándose a Upton Sinclair, Federico García Lorca o Georges Franju) el espectáculo de la muerte y la sangre de las reses de los mataderos reales se transfigura en la visión de pesadilla de una ciudad caníbal: «En ese momento tuve la idea de una ciudad terrible, de alguna ciudad espantosa y desmesurada, como sería una Babilonia o una Babel de Caníbales en la que habría mataderos de hombres» (Flaubert 1989, 204-5). El paisaje bretón puede llegar a ser oprimente y siniestro y aparece marcado por el mal gusto de un campesinado que desde hace mucho tiempo ha dejado de ser inmune a las influencias de la ciudad moderna (330). Y es que sobre este territorio planea ya - como enseguida ocurrirá también con Oriente - el fantasma de la desaparición de un modo de vida. El sentimiento de pervivencia precaria y amenazada de los mundos tradicionales y la conciencia de que el relato del viaje es al mismo tiempo el registro de esa muerte anunciada que deja por todas partes sus marcas evidentes en el paisaje:

Todo eso existe aún, no es un cuento, todavía hay hombres que andan desnudos, que viven bajo los árboles, países en los que las noches de bodas tienen como alcoba un bosque entero y como techo el cielo. Pero hay que partir enseguida si queréis verlo; ya se les envían peines ingleses para peinarse el cabello... (Flaubert 1989, 92)

Flaubert considera más propiamente pictóricas se combina con una novedosa atención al paisaje humano, una percepción pionera del paisaje sonoro y una clara conciencia de que en Oriente el 'paisaje' no es un mero marco estético productor de ensoñaciones sino un espacio duro en el que también existen la explotación y la miseria y un territorio conflictivo en el que - como en Córcega o en Bretaña, aunque de otro modo - se juega el encuentro entre tradición y modernidad: un territorio no al margen

³ El *Voyage en Orient* no fue publicado en vida de Flaubert. La historia del texto que ha llegado hasta nosotros, hasta el establecimiento de una edición más o menos definitiva, es muy azarosa y está marcada por las censuras practicadas por su sobrina Caroline de Comanville en las notas de viaje de Flaubert, que fueron reelaboradas por él después del viaje y conservadas como texto de uso personal no destinado a la publicación. En el presente estudio las citas están referenciadas a la traducción castellana, *Viaje a Oriente*, a cargo de Menene Gras Balaguer (Flaubert 1993a). Por otro lado, la parte dedicada a Egipto fue objeto de una elaboración más avanzada por parte de Flaubert, aunque siempre para uso personal (Flaubert 1991).

del tiempo sino profundamente marcado por la historia pasada, con sus ruinas y monumentos, y por la historia contemporánea, con sus conflictos.

El rasgo dominante de la descripción de Oriente de Flaubert es la estrecha relación entre literatura y pintura, la omnipresencia del referente pictórico (Castellani 1991; Lorinszky 2002). Sus visiones paisajísticas están llenas de referencias a colores, encuadres, tonos, atmósferas, transfiguraciones cromáticas bajo los efectos del sol y de la luz... Hasta tal punto es fuerte la vinculación ideal con la pintura que en diversas ocasiones se lamentará de la impotencia de la literatura para describir los paisajes orientales:

Las anotaciones no pueden, por desgracia, decir nada en cuanto al color de las tierras que a menudo, aunque contiguas y semejantes, son de colores completamente diferentes; así, una montaña azul y una negra al lado, ¡y, sin embargo, no es azul ni es negro! (Flaubert 1993, 301)

Para un Flaubert que declaraba querer ser ante todo un ojo, Oriente equivale, por encima de todo, a color, un color salvaje, en estado puro, que sin duda debe mucho a las impresiones de Delacroix. Un color a propósito del cual surge, como tantas veces en Flaubert, la metáfora alimenticia, ya que se presenta como un alimento pesado: la llegada a Alejandría, supone un verdadero atracón de colores que deberá ser digerida. Más adelante, el Líbano es un país «verdaderamente hecho para la pintura», que le recuerda a Poussin (Flaubert 1993, 317), y el valle del Nilo «un inmenso prado muy verde con cuadrados de tierra negra [...] que destacan como tinta china sobre el verde uniforme» (92), mientras que en la expedición al Mar Muerto el protagonismo es para los colores geológicos:

La tierra ha sucedido a las piedras, luego lo calcáreo; no sé cómo se distribuía la luz, pero, golpeando las paredes blanquecinas del camino, daba lugar al rosa, a grandes capas indistintas, más vivas en la base, y que iban palideciendo a medida que ascendían encima de la roca. (267)

A esta especie de indigestión colorística contribuye también el paisaje humano, al que Flaubert presta una especial atención: Oriente es también el paisaje de las multitudes, de esas masas bulliciosas y estridentes bien distintas de las muchedumbres metropolitanas de Poe o Baudelaire. Así, si El Cairo es «un caos de colores a causa de todos los turbantes que se apiñaban» (Flaubert 1993, 116), en Damasco «las túnicas de los hombres, rosas, verdes o azules, y la cantidad de sederías, to-

do iluminado por la luz suave del día desde arriba, hace del conjunto un gran color abigarrado de un encanto singular» (291-2).

Tales estallidos de color son producto del sol y de la luz especial de Oriente. Cuando contempla Nazaret su emoción dominante no es la religiosa, sino la producida por el impacto de la luz sobre la vegetación y la arquitectura: «La primera cosa que se ve es el minarete de la mezquita rodeado de cipreses. Todo el terreno está atrigado de piedras blancas, el efecto de sorpresa es encantador [...] Los nopales están cubiertos de polvo, el sol brilla, todo estalla de luz» (1993, 280). Y la propia arquitectura antigua es vista primordialmente a través del filtro del color del paisaje bajo el sol, como ocurre en la visita a las ruinas de Baalbeck: ante esas piedras que «parecen pensar profundamente» («El color de las ruinas de Baalbeck es magnífico, algunas columnas se han vuelto casi rojas; luego, al mediodía, al llegar, una parte del friso que corona las seis grandes columnas en pie me ha parecido un lingote de oro cincelado», 304), casi sentimos resonar, setenta años antes, la frase lapidaria de Le Corbusier que, después de haber hecho su viaje a Oriente en 1911, consideraba a la arquitectura como «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz». Es en las cercanías de Éfeso, cuya visión le entusiasma, donde esta reflexión adquiere carácter normativo: «Axioma: es el cielo el que hace el paisaje» (Flaubert 1993, 358).

Pero Flaubert fue también uno de los viajeros más conscientes de la realidad de suciedad (física y moral), pobreza, explotación y despotismo: «partió con la idea de sumergirse en un Oriente romántico a lo Byron o a lo Hugo, y regresa fascinado por una realidad andrajosa y salvaje. No puede olvidar esa mezcla de mugre y de esplendor, de miseria y de lujo insolente» (Troyat 1990, 123). Y de ello no es culpable único el famoso 'despotismo oriental', porque la miseria moral y la podredumbre física se aúnan también en una visión deprimente de los Santos Lugares. Es así como, anticipando la vitriólica mirada de Eça de Queiroz en *La reliquia*, Jerusalén representa para Flaubert un paisaje de muerte en el que la visita al Santo Sepulcro no le inspira emoción religiosa alguna, sino un sentimiento de podredumbre y de ruina física que se extiende a toda la ciudad.

Estos paisajes orientales están marcados, como ya había ocurrido en Bretaña, por la inminencia de su desaparición: lo que describe Flaubert son paisajes complejos (naturales, artificiales, humanos) en una delicada simbiosis cuyo equilibrio se encuentra amenazado por la brusca irrupción del Occidente moderno. Todas las notas del viaje a Oriente se encuentran salpicadas de comentarios

sobre estas irrupciones. Por poner un único ejemplo, Flaubert verá en los jardines del Serrallo de Constantinopla la muestra palpable de un Oriente que ha terminado por interiorizar la mirada occidental para tratar de adaptarse a la misma:

Los jardines comprendidos entre los diferentes cuerpos edificados del Viejo Serrallo están podados en pequeños jardincitos rococó. Nada corresponde menos a la idea del jardín oriental, aunque nada corresponde mejor con la que se nos representa en los grabados antiguos,

donde se ve al sultán con la odalisca, vida estrecha, mezquina, encubierta, sin grandeza ni voluptuosidad; es infantil y caduco, se nota la influencia de cualquier Versalles lejano, trasladado aquí por cualquier embajador con peluca, hacia el ocaso de Luis XIV. (Flaubert 1993, 376)

Así, al igual que en Bretaña, el viaje está marcado por la urgencia de contemplar por última vez los restos de un mundo antes de su definitiva desaparición, con el presentimiento de que él mismo puede encontrarse entre sus últimos contempladores.

3 El paisaje de Oriente se hace literatura

Después del viaje, la visión de Oriente es objeto de una radical reelaboración literaria en los delirantes paisajes egipcios de *La Tentation de Saint-Antoine* (1874) y, sobre todo, en *Salammbô* (1862). Esta última es una 'novela histórica' muy especial, al margen de las convenciones del género tal y como habían sido codificadas por Walter Scott y dominada por un componente simbólico que explica en buena medida su posterior impacto sobre el simbolismo finisecular.

Veamos, por ejemplo, la célebre escena del banquete de los mercenarios. En ella, los jardines de Amílcar se transforman en un espacio mítico, verdadero trasunto del Edén, con una vegetación exuberante impregnada de ancestrales símbolos de fertilidad. La materialidad botánica del jardín se disuelve en un despliegue onírico de colores, luces, reflejos vacilantes, iluminaciones fantasmagóricas, olores y fragancias. Corresponde en especial a la luz el papel de desmaterializar la solidez, de hacer vacilar la visión y la mente hasta disolver por completo la realidad de plantas, arquitecturas, objetos y hasta los propios personajes humanos (evanescentes y poco definidos).

A ello contribuye esa especie de 'mineralización' que impregna extrañamente todo el paisaje de *Salammbô*: un mundo metamorfoseado, en el que las especies botánicas pierden su consistencia vegetal y aparecen endurecidas, solidificadas, impregnadas de artificialidad. Es así como, en la descripción del jardín del templo de Tanit, las especies vegetales parecen adquirir consistencia geológica («Granados, almendros, cipreses y mirtos, inmóviles como follaje de bronce, alternaban regularmente», Flaubert 1993b, 2: 85) y en toda la decoración del recinto sagrado, cuyo interior aparece sobrecargado por el perfume, se alternan los elementos propiamente constructivos con otros vegetales que asumen condición de tales (plantas que se enrollan sobre los capiteles).

El paisaje urbano de Cartago se presenta también como una cristalización. La visión desde la terraza de la villa de Amílcar recupera las visiones de ciudades del viaje a Oriente: bajo el hechizo del sol, el paisaje antes indiferenciado va estructurándose, llenándose de formas geométricas y colores, desplegando las sinuosidades blancas de los canales entre el verdor de los jardines, las masas constructivas de templos, escaleras, terrazas, casas escalonadas y murallas (Bottineau 1984), las «láminas de plata» de los estanques, la acrópolis con su bosque de cipreses y el cinturón de espuma blanca ciñendo la costa, antes de llegar al color esmeralda del mar. Y también, al igual que en el *Viaje a Oriente*, de nuevo el paisaje humano se superpone al paisaje natural o urbano con el espectáculo de las multitudes y los colores de sus vestimentas introduciendo el elemento de variedad y de cambio en ese inmóvil paisaje mineralizado.

Pero también los mercenarios 'bárbaros' tienen su particular visión de esa ciudad para ellos ingrata y traidora: es, sobre todo, esa visión *disotto in su* del capítulo IV, titulado precisamente «Sous les murs de Carthage» y sobre cuya trascendencia en la estructuración espacial del relato llamó la atención Jean Rousset (1983). Podríamos decir, en este sentido, quizás forzando un tanto el concepto acuñado por Martin Warnke (1992), que el Cartago de *Salammbô* es un «paisaje político», ya que su contemplación panorámica no es asunto de deleite estético, sino de sentimientos políticos profundamente encontrados (orgullo patriótico en Amílcar, mezcla de admiración, odio y envidia en los mercenarios) que se traducen en la contraposición topográfica de ambas miradas.

El paisaje de Oriente seguirá estando siempre presente en Flaubert, pero no solo como memoria, sino también como promesa de futuro; no como paradigma inmóvil y congelado, sino como un

territorio de contornos geográficos ciertamente indefinidos pero que no se sustrae a las laceraciones de la historia moderna ni a las ambigüedades del progreso. Tras el Oriente vivido y el Oriente recreado, tan solo tres años antes de su muerte Flaubert soñaba todavía con un nuevo viaje y con una nueva materia narrativa que le proporcionaría el Oriente modernizado:

Si fuese más joven y si tuviese dinero regresaría a Oriente para estudiar el Oriente moderno, el Oriente-Istmo de Suez. Un gran libro sobre ello es uno de mis viejos sueños. Me gustaría hacer un civilizado que se barbariza y un bárbaro que se civiliza, desarrollar este contraste de dos mundos que terminan por mezclarse.⁴

4 Paisajes cercanos: *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*

Pero existe también en Flaubert otro paisajismo más cercano: el que se sitúa tanto al este como al oeste de París, unido a la metrópolis por los dos cordones umbilicales del Sena y el ferrocarril. Es el paisaje literario de la Normandía de *Madame Bovary* y de *Bouvard et Pécuchet* y de la Nogent-sur-Seine de *L'Éducation sentimentale*.

Madame Bovary, la polémica novela que en 1857 cimentó la fama de Flaubert, inserta su trama narrativa en el contexto de una desmitificación completa del paisaje rural, de un campo que mantiene con la ciudad (Rouen) relaciones más de complementariedad que de oposición. Las sucesivas aldeas del campo normando que contemplan los infortunios del matrimonio Bovary han sido ya definitivamente invadidas tanto por la realidad (las comunicaciones, la dependencia económica, los continuos movimientos entre un polo y otro...) como por el fantasma mítico de la gran ciudad.

Para Emma Bovary el campo no es 'paisaje', sino prisión: desde Yonville solo sueña con un París cuyo deseado asfalto - ese *macadam* elevado por Baudelaire al rango de mito moderno y presente también en las correrías parisinas de Frédéric Moreau en *L'Éducation sentimentale* - se contrapone metafóricamente al lodo rural. Si el paisaje vital al que aspiraba Emma era una mezcla entre el idilio de *Paul et Virginie* y la atracción desenfrenada por la gran ciudad, el primer jardín del joven matrimonio se encargará de desmentir este sueño: miserable y pequeño, con el triste ornamento de un cura de yeso leyendo un breviario.

El desencadenamiento de las ansiedades urbanas de Emma está ligado a un espacio concreto, el castillo del marqués de Andervilliers. Es allí donde se produce el deslumbramiento, la visión fugaz de una vida de lujo que no será sino espejismo. En el castillo hace, sobre todo, su aparición uno de los espacios más significativos de la literatura francesa decimonónica, el invernadero, receptáculo de la

puesta en escena de una nueva relación moderna entre naturaleza y artificio. En las mansiones de élite de la segunda mitad del XIX es un espacio tan refinado como inquietante, con la ambigüedad de su contradictoria combinación de transparencia y cierre. La aclimatación forzada de plantas, la visión de especies vegetales desconocidas y amenazantes, derivará enseguida en la asociación de este espacio a la depravación moral y a la perversión, y es así como aparece en Balzac, Gautier o Maupassant, en *La Curée* de Zola o en el Maeterlinck de *Serres chaudes*. El castillo de *Madame Bovary* no es una excepción: su invernadero se asocia enseguida - como más tarde también en *Bouvard et Pécuchet* - a la idea de ponzoña:

y se fueron todos a pasear al invernadero cálido, donde unas plantas muy raras y llenas de pelos se escalonaban en pirámides debajo de macetas colgadas por cuyos bordes rebosaban y caían unos cordones largos y entrelazados, como víboras expulsadas de un nido demasiado lleno. (Flaubert 1982, 64)

Pero, sin duda, el 'paisaje' por excelencia de *Madame Bovary* es el que se construye con la mirada de los propios recorridos culpables de la protagonista en los trayectos entre Yonville y Rouen, en los que la transición paulatina de lo rural a lo urbano acompaña los vaivenes de las angustias del alma de Emma (1982, 312-13). En la metrópolis normanda, el paisaje urbano aparece profundamente marcado por el nuevo mundo industrial, y Flaubert incluye un motivo habitual de la iconografía urbana de mediados del siglo XIX: la contraposición entre campanarios y chimeneas (Starobinski 1990). Pero los días de felicidad de Emma con Léon están ligados a las nuevas formas de ocio que ofrecen, como en París, las instalaciones paisajísticas de la periferia urbana: el merendero del río, ese lugar clara-

4 Carta a Mme. Roger des Genettes, 10 de noviembre de 1877, en Flaubert, *Correspondance*. Édition électronique, Rouen, Université de Rouen, Centre Flaubert, consultable on line en: <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=12887&mot=&action=M>.

mente subsidiario del ritmo de vida de la gran ciudad, puede ser vivido como un espacio edénico en el que, paradójicamente, los protagonistas terminarán por ‘descubrir’ la naturaleza como paisaje:

No era la primera vez, por supuesto, que veían árboles, cielo azul o una pradera, ni que oían correr el agua o soplar la brisa por entre las frondas. Pero nunca habían sabido apreciar todo aquello de esa manera; era como si antes la naturaleza no existiera o como si no hubiera empezado a desplegar su belleza hasta que ellos llegaron a saciar sus deseos. (Flaubert 1982, 305-6)

En cuanto a *L'Éducation sentimentale* (publicada en su forma definitiva en 1869 tras la primera versión de 1845 y un prolongado proceso de reelaboración que hizo de ella en realidad una nueva obra), su trama está marcada por el movimiento incesante de su protagonista, Frédéric Moreau, viajando tanto en tren como en barco de vapor entre la pequeña ciudad de Nogent-sur-Seine y París, o entre París y su periferia suburbanizada (Saint-Cloud), o entre París y ese lugar recientemente constituido como territorio paisajístico por excelencia que es el bosque de Fontainebleau. Todo ello acompañado, además, por continuas incursiones en el interior mismo de París en una *quête de la femme* a la que la ciudad no cesa de oponer obstáculos (Fairlie 1983).

En la extraordinaria riqueza paisajística de la obra, uno de los protagonistas esenciales es el Sena (Bertier 1981). Philippe Hamon (2001) ha destacado en toda su importancia la escena del comienzo de la novela, fechado por Flaubert en 1840: Frédéric Moreau contempla la variedad cambiante de París (instalaciones industriales, Notre-Dame, casitas de la periferia...) desde la cubierta del barco (Flaubert 1981, 37). El barco de vapor se añade así al ferrocarril en esta integración simbólica del territorio, y no es casual que toda la sucesión de acontecimientos de la trama se desencadene a partir de un encuentro casual, sobre su cubierta, de viajeros desconocidos. El Sena no solo es el lugar - tan inestable, como las propias relaciones de los personajes - de ese encuentro, sino que desempeñará a lo largo de todo el texto el papel fundamental de líquido cordón umbilical entre París y Nogent.

El centro neurálgico se encuentra, sin embargo, en la metrópolis parisina. Las andanzas de Frédéric por París (Masson 1981; Wetherill 1983; Bancquart 1983) conforman una desenfadada *flânerie* en la que éste se ve continuamente sacudido entre la multitud (y zarandeado por la historia, porque la Tercera parte de la obra se abre ya con

la Revolución de 1848). Son múltiples los momentos álgidos de este deambular parisino. Baste como ejemplo recordar la extraordinaria galopada de la berlina de Frédéric por unos Campos Elíseos atestados de coches y de gente (antecedente directo de la escena similar con la que Émile Zola abriría tan sólo dos años más tarde *La Curée*). La visión flaubertiana del espacio urbano del París de mediados del XIX se descompone en multitud de episodios, lugares, interacciones entre exterior e interior, entre individuo y multitud, entre orilla izquierda derecha del Sena, y en muchos de ellos aparecen miradas sobre el paisaje ya planteadas anteriormente por Flaubert.

Es el caso, por ejemplo, del tema de la naturaleza domesticada en el seno de la ciudad. Frédéric visita el Jardin des Plantes, donde, al igual que le había ocurrido al mismo Flaubert en Toulon, la visión de una palmera se convierte para él en evocación de exotismo: «Cuando iba al Jardín de Plantas la vista de una palmera le llevaba hacia países lejanos» (Flaubert 1981, 117). Posee su minúsculo jardín urbano, pero también conoce el malestar del invernadero, ahora aún más explícitamente identificado primero con el hedonismo pero después con la corrupción moral: «Al descender la escalera, le parecía a Frédéric haberse convertido en otro hombre, que le rodeaba la temperatura embalsamada de los invernaderos, que entraba definitivamente en el mundo superior de los adulterios patricios y de las altas intrigas» (471). Y también hay en *L'Éducation sentimentale* un lugar importante reservado para esos nuevos lugares del paisajismo moderno que son los cementerios: en la aguda descripción del cementerio del Père Lachaise en el episodio del entierro de M. Dambreuse, es la mirada de Frédéric la que convierte explícitamente al lugar funerario por excelencia de París en ‘paisaje’ (488).

Pero ese París ha extendido ya sus tentáculos a una periferia que, en círculos concéntricos cada vez más alejados, queda supeditada a las exigencias de la vida metropolitana. Su paisaje es visto desde el barco en los trayectos a Nogent, pero también desde el tren, con ese fluir rápido y al mismo tiempo tedioso que a Flaubert le provocaba, como vimos, el hastío, pero que puede igualmente componer en sí mismo un elemento novedoso en el paisaje.

En la casa de los Arnoux en Saint-Cloud, el paisaje de la periferia no está ya sólo domesticado sino también ‘encuadrado’ a través de las ventanas de la casa de campo. Y en Nogent-sur-Seine, el paseo de Frédéric y Louise puede ya desarrollarse en las afueras de la ciudad por un terreno que era una antigua *folie*: en ella, por entre las flores, ár-

boles y cañaverales aparecen los restos de la vieja intervención humana y todo queda preparado para la inminente llegada de la ordenación paisajística moderna, tal y como le ocurrirá al parque de Le Paradou de Zola en *La faute de l'abbé Mouret*. Numerosos elementos anuncian intromisiones del orden industrial en el campo apacible, desde las chimeneas hasta las montañas de escoria.

Pero uno de los puntos de mayor interés de esta obra desde el aspecto paisajístico es la aparición de un lugar que, tras sus esplendores renacentistas y posterior decadencia, comenzaba a gozar de una segunda existencia como nuevo 'paisaje' moderno: Fontainebleau (Schama 1999, 618-33). Para Frédéric, el viaje a Fontainebleau se presenta en principio como una huida de París, pero adquiere enseguida los tintes de una nueva Arcadia en la que resulta posible olvidar tanto los contratiempos personales como los avatares políticos. A ello contribuye la perfecta proporción entre comodidades urbanas (hoteles, coches, guías, restaurantes, quioscos), recuerdos históricos y apariencia salvaje del bosque. Las dificultades del regreso a París revelarán, enseguida, sin embargo, lo efímero de esa felicidad en la que tan fundamental resulta ya la hostelería como el propio bosque.

No podríamos cerrar este recorrido sobre el paisajismo de Flaubert sin aludir a una obra cuya consideración ha constituido siempre uno de los grandes problemas de los estudios flaubertianos: *Bouvard et Pécuchet*, publicada de manera póstuma e incompleta en 1881. Sin entrar ahora en el debate sobre los valores de esta extraña narración y sobre su lugar en el corpus flaubertiano, lo cierto es que entre las andanzas de estos dos verdaderos 'hombres sin cualidades' *avant la lettre* la presencia del 'paisaje' como terreno de encuentro entre tradición y modernidad, entre campo y ciudad, desempeña un importante papel.

Recordemos, para empezar, cómo el encuentro casual de estos dos escritores tiene lugar en un paisaje urbano parisino marcado por el calor y la luz cegadora de una jornada de verano, que, como en el Cartago de *Salammbô*, contribuyen a acentuar la artificialidad de la ciudad a través de la metáfora de su mineralización: «bajo la reverberación del sol deslumbraban las fachadas blancas, los techos de pizarra y los muelles de granito» (Flaubert 1978, 5). Si la fascinación mutua que experimentan ambos personajes deriva de su insatisfacción por la ciudad, también tiene que ver con una clase de aburrimiento estructural que los convierte en seres perpetuamente insatisfechos, experimentadores fugaces de todo el abanico de posibilidades que la sociedad moderna ofrece a quien disponga de medios económicos, pero incapaces de conso-

lidar un lugar en el mundo, hasta el punto de que el ciclo de sus lamentables ensayos se cerrará con un feliz retorno al origen: a su oficio de copistas.

El reconocimiento inicial de su común cansancio de París contiene ya el punto de ambigüedad y de indecisión que caracterizará todas sus acciones. En medio de la suciedad y la pestilencia parisinas, la evocación de los alrededores campestres de la capital surge de manera automática, pero sólo para ser inmediatamente bloqueada por la conciencia de cómo los tentáculos de la metrópolis se han extendido ya a esas periferias ocupándolas con las modernas formas del ocio (en este caso, esos merenderos de las orillas del Sena que serán, algunos años más tarde, uno de los escenarios fundamentales de ese rendido admirador de Flaubert que fue Guy de Maupassant [Forestier 2003]).

Similar actitud ambigua muestran hacia las formas de la naturaleza domesticadas y musealizadas en la ciudad. En su deambular museístico ante la historia natural se suceden con toda rapidez el embelesamiento, la simple complacencia, la indiferencia, el ensueño y el aburrimiento. Pero, significativamente, su reacción más negativa queda reservada para el invernadero: los follajes tropicales contemplados a través de los cristales suscitan inmediatamente la idea del veneno que destilan esas plantas amenazantes y ajenas al suelo francés: «Observaron los invernáculos a través de los cristales y se estremecieron pensando que todos esos follajes destilaban veneno» (Flaubert 1978, 13).

Tras la inesperada herencia que les permite abandonar París y marchar al campo, da comienzo la extravagante serie de experimentos, con el denominador común de estar todos basados en la literalidad de los libros, en la fe ciega que los personajes muestran hacia la letra impresa y su traslado inmediato a la vida, una fe que una y otra vez se verá sometida a la dura prueba de la realidad. Como señala Pietro Citati, el particular afán enciclopedista de Bouvard y Pécuchet no tendrá otro resultado que la crisis del propio concepto de experiencia, tan consustancial al positivismo científico decimonónico (Citati 2006, 367).

La búsqueda del lugar donde establecerse («Querían un campo que fuera como de verdad aunque no fuera pintoresco, pero los horizontes limitados los entristecían. Huían de la vecindad de otras casas, pero al mismo tiempo temían la soledad», Flaubert 1978, 19) se salda con la adquisición de una finca de treinta y ocho hectáreas en Calvados. Tal será el escenario de incesantes estudios de todo tipo, desde la teoría política a la religión, pasando por la hidroterapia, la química, la medicina, la geología, la historia o la magia y, so-

bre todo, experimentos botánicos y agrícolas determinados siempre por las instrucciones de una letra impresa a la que siguen reverenciando a pesar de los sucesivos fracasos. Las ilustraciones mismas de los manuales que consultan les sirven para componer una especie de iconografía personal en la que se esfuerzan por adaptar las posturas de sus propios cuerpos al paisaje codificado en las láminas de sus manuales: «A veces Pécuchet sacaba el manual del bolsillo, estudiaba un párrafo de pie, junto a la azada, en la misma actitud del jardinero que decoraba la portada del libro. Este parecido le halagaba mucho» (1978, 43). De hecho, también en otras ocasiones es el propio cuerpo de los dos extravagantes personajes el que compone elementos sorprendentes en el paisaje, como cuando deciden ensayar el salto con pértiga para asombro de los campesinos que contemplan sus saltos recortados sobre el horizonte plano de la llanura normanda: «Como el campo era llano les veían desde lejos y los aldeanos se preguntaban qué eran esas cosas extraordinarias que saltaban en el horizonte» (189).

Pero el momento culminante de este paisajismo libresco llega cuando se trata de realizar su propio jardín, para lo cual el libro elegido como guía será el de Pierre Boitard *Art de composer et décorer les jardins* (1837), una obra que, como señala Michel Baridon (2008, 292), ha pasado a la historia más gracias a Flaubert que a su propia importancia intrínseca. Bouvard y Pécuchet asumen sin discusión la división de los jardines en 'géneros' propuesta por Boitard, y tratan de encontrar en este elenco el más adecuado al terreno y a sus posibilidades. Los sucesivos descartes de géneros son la forma que asume aquí la demolidora ironía flaubertiana contra la fraseología romántica paisajística, convertida ya en lugar común. Y no es casual que al final el jardín de Chavignolles termine marcado por esa topiaria que ya desde los años del viaje a Bretaña había suscitado la más dura crítica de Flaubert (Flaubert 1978, 45-8; la cita completa también en Baridon 2008, 292-5). La presentación en sociedad del 'jardín' se salda con un fiasco, entre la hilaridad general, y los resultados obtenidos son descritos por Flaubert en un párrafo que parece presagiar las iro-

nías de Maupassant sobre los esfuerzos jardinísticos de los pequeños burgueses:

En el crepúsculo, resultaba sobrecogedor. El peñasco, como una montaña, ocupaba el césped, la tumba parecía un cubo en medio de las espinacas, el puente veneciano un acento circunflejo sobre las habichuelas, y la cabaña, más allá, una gran mancha negra, ya que habían quemado el techo para hacerla más poética. Los tejos en forma de ciervos o de sillones se sucedían hasta el árbol fulminado, que se extendía transversalmente desde el soto a la glorieta, donde los tomates colgaban como estalactitas. (Flaubert 1978, 50-1)

El final de *Bouvard y Pécuchet* en el estado en que lo dejó Flaubert representa una de las más flagrantes: el intento de *hausmannizar* Chavignolles (Flaubert 1978, 298), con su famoso «Hausmann me quita el sueño». En el plan de continuación de la obra que fue encontrado entre los papeles de Flaubert aparecía, por otro lado, una tentativa de aplicación de los experimentos de ambos personajes ya al propio París; en evidente referencia a los numerosos sueños utópicos decimonónicos sobre París, la ciudad sería toda ella un gran invernadero dominado por la pura artificialidad:

París será un jardín de invierno. Árboles frutales en los bulevares. El Sena filtrado y con agua caliente. Abundancia de falsas piedras preciosas. Prodigalidad del dorado. Iluminación de toda clase de edificios, incluidas las viviendas. Podrá almacenarse la luz, pues hay cuerpos que tienen esta propiedad, como el azúcar, la carne de ciertos moluscos y el fósforo de Boloña. Se hará obligatorio el blanquear las fuentes de las casas con la sustancia fosforescente y su radiación iluminará las calles. (Flaubert 1978, 305)

El último 'paisaje' de Flaubert resultaba ser, así, un cruce: si antes había soñado con el relato de un Oriente moderno en el que un occidental se 'barbarizara' y un oriental se 'modernizase', ahora su ironía se cebaba sobre esa otra simbiosis que deja a ambos lados paisajes artificiales.

Bibliografía

- Antoine, P. (éd.) (2014). *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*. Amsterdam: Rodopi.
- Bancquart, M.-C. (1983). «L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale*: intérieurs, extérieurs». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 143-58.
- Baridon, M. (2008). *Los Jardines. Paisajistas, jardineiros, poetas. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Abada editores.
- Bart, B.F. (1956). *Flaubert's Landscape Descriptions*. Ann Arbor: UMI Press.
- Bertier, P. (1981). «La Seine, le Nil et le voyage du rien». Agulhon, M. (éd.), *Histoire et langage dans «L'Éducation Sentimentale» de Flaubert*. Paris: CDU et CEDES réunis, 3-16.
- Bonaccorso, G. (1979). *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert*. Messina: EDAS.
- Bottineau, L. (1984). «La représentation de l'espace dans Salammbô». *Revue Flaubert*, 703-706, 79-104.
- Castellani, F. (1991). «Flaubert e la suggestione dell'immagine». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 40, gennaio, 23-38.
- Citati, P. (2006). *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Daunais, I. (1996). *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Fairlie, A. (1983). «La Quête de la Femme à travers la Ville dans quelques œuvres de Flaubert». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 77-87.
- Feyler, P. (1986). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*. Ville réelle, ville rêvée». *Eidolon*, 27, 137-71.
- Flaubert, G. (1910). *Notes de Voyages*. Paris: Louis Conard.
- Flaubert, G. (1978). *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Bru-guera.
- Flaubert, G. (1980). *Correspondance*, t. I (1830-51). Paris: Gallimard, La Pleiade.
- Flaubert, G. (1981). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Flaubert, G. (1982). *Madame Bovary*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Flaubert, G. (1987). *Cartas del Viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes.
- Flaubert, G. (1989). *Voyage en Bretagne. Par les champs et les grèves*. Paris: Éditions Complexe.
- Flaubert, G. (1991). *Voyage en Egypte*. Paris: Grasset.
- Flaubert, G. (1993a). *Viaje a Oriente*. Madrid: Cátedra.
- Flaubert, G. (1993b). *Salammbô*. Paris: Booking International.
- Flaubert, G. (2001). *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie*. Paris: Folio.
- Forestier, L. (2003). «'Bref, c'est mon disciple'. Le cas Flaubert-Maupassant». *Romantisme*, 122, 93-106.
- Hamon, P. (2001). *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. Paris: José Corti.
- Hendrycks, A.-S. (1994). «Flaubert et le paysage oriental». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, 996-2010.
- Lacarrière, J.; Aubenas, S. (éds) (2001). *Voyage en Orient, 1850-1880*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Lacoste, F. (2003). «L'Orient de Flaubert». *Romantisme*, 119, 73-84.
- Le Clerc, Y. (1988). *La spirale et le mouvement. Essai sur «Bouvard et Pécuchet»*. Paris: SEDES.
- Lorinszky, I. (2002). *L'Orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'un imaginaire mythique*. Paris: L'Harmattan.
- Masson, B. (1981). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*: rive gauche, rive droite». *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*. Paris: Société des Études Romantiques, 123-8.
- Richard, J.-P. (1954). *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*. Paris: Seuil.
- Richard, J.-P. (1984). «Paysages de Bouvard et Pécuchet». *Pages Paysages. Microlectures II*. Paris: Seuil, 59-100.
- Rousset, J. (1983). «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*». Genette, G.; Todorov, T. (éds), *Travail de Flaubert*. Paris: Points, 79-92.
- Schama, S. (1999). *Le Paysage et la Mémoire*. Paris: Seuil.
- Soriano, N. (2009). *Viajeros románticos a Oriente. Delacroix, Flaubert, Nerval*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- Starobinski, J. (1990). «Les cheminées et les clochers». *Magazine Littéraire*, 280(9), 26-7.
- Troyat, H. (1990). *Flaubert*. Madrid: Aguilar.
- Warnke, M. (1992). *Politische Landschaft*. Munich: Carl Hansen Verlag.
- Wetherill, P.M. (1983). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 123-35.