

Je deviens brahme: influencias indias en la poética de Gustave Flaubert

Jorge Luis Caputo*
Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador
Universidad Católica Argentina
jorgeluiscaputo@gmail.com

Fecha de recepción: 17/08/24
Fecha de aceptación: 13/09/24

RESUMEN

Hacia 1846 Gustave Flaubert emprende la redacción de un *conte oriental* que, como otros trabajos de la época, permanecerá inconcluso e inédito. Para ese proyecto, Gustave realiza una serie de lecturas “orientalistas” (el *Bhagavad-Gita*, los himnos del *Rig-Veda*, entre otras) que, además de servir al texto que circunstancialmente prepara, tendrán un profundo impacto en la primera versión de *La Tentation de Saint Antoine* (1849). Sin embargo, la importancia de esa investigación bibliográfica no se reduce a su mero uso documental: en efecto, como se verifica al repasar la correspondencia del período, los textos hinduistas y budistas que lee Flaubert tienen un rol específico en la transformación de su poética narrativa que terminará de consolidarse luego del viaje que efectivamente realice por Oriente de 1849 a 1851.

El propósito de este artículo es rastrear esas marcas y analizar esa influencia a partir de la lectura de la correspondencia de Flaubert entre 1846 y 1847. Así, esperamos demostrar que, además de proporcionarle una imaginería más o menos “exótica”, las religiones y textos de la India proveen a Flaubert de un sutil andamiaje conceptual que, por un lado, refuerza la evolución literaria emprendida un año antes y, por el otro, determina, para el futuro, nuevas concepciones sobre la imaginación, la impersonalidad del artista y, sobre todo, el desarrollo de una noción de la lectura como acto específico de creación mental.

Palabras clave: Flaubert. India. Correspondencia

Je deviens brahme: Indian influences in the poetics of Gustave Flaubert

ABSTRACT

Towards 1846, Gustave Flaubert undertook the writing of a *conte oriental* which, like other works of the time, remained unfinished and unpublished. For this project, Gustave carried out a series of ‘orientalist’ readings (the *Bhagavad-Gita*, the hymns of the *Rig-Veda*, among others) which, in addition to serving the text he was preparing, would have a profound impact on the first version of *La Tentation de Saint Antoine* (1849). However, the importance of that bibliographical research is not limited to its mere documentary use: in fact, as verified when reviewing the correspondence of the period, the Hindu and Buddhist texts read by Flaubert play a specific role in the transformation of his narrative poetics, which will be consolidated after the trip he actually makes to the East from 1849 to 1851.

* Es Licenciado en Letras por la UBA y Doctorando en Literatura por la misma universidad. Su tema de investigación se centra en la experiencia de la temporalidad en la obra de Gustave Flaubert. Es docente en la cátedra de Literatura Francesa de la UBA, de Literatura Comparada en la UCA y de Historia y Teoría del Teatro en la USAL. También se desempeña como docente de Literatura en Lengua Extranjera en el IES N° 1 *Alicia Moreau de Justo*. Ha publicado diversos artículos sobre su tema de investigación en revistas académicas y ha participado como redactor del *Dictionnaire Flaubert (Honoré Champion)*. Ha traducido textos de Flaubert, Baudelaire, Musset, Rancière, Banon, Fourier, entre otros.

The purpose of this article is to trace those marks and analyze that influence by reading Flaubert's correspondence between 1846 and 1847. Thus, we hope to demonstrate that, in addition to providing him with a more or less 'exotic' imagery, the religions and texts of India provide Flaubert with a subtle conceptual framework that, on the one hand, reinforces the literary evolution undertaken a year earlier and, on the other, determines, for the future, new conceptions of the imagination, the impersonality of the artist and, above all, the development of a notion of reading as a specific act of mental creation.

Key words: Flaubert. India. Correspondence

I. Introducción

Dentro del campo de la crítica especializada, es habitual reconocer la importancia vital y poética que tiene en Flaubert el viaje realizado por Oriente entre 1849 y 1851, junto con su amigo Maxime Du Camp. Como se sabe, tras ese viaje se produce la gran "entrada en la literatura" que será la escritura y publicación de *Madame Bovary* (1856). La correspondencia redactada durante ese proceso de escritura (particularmente la mantenida con Louise Colet) es el reservorio fundamental donde rastrear la estética novelística flaubertiana. Sin embargo, el viaje y la redacción de *Madame Bovary* vienen a profundizar una deriva poética que había comenzado antes, particularmente luego de la *crise de nerfs* que Flaubert sufre en 1844: en efecto, enfoques críticos de tipo biografista han sugerido que la motivación de ese cambio debe buscarse en dicho episodio¹. Sartre es quizás el ejemplo más elocuente de esta tesis: de acuerdo con el autor de *La náusea*, la crisis provee a Gustave de la excusa ideal para retirarse del mundo, sustraerse a toda elección efectiva y dedicarse por



completo a la escritura, volviéndose así el *idiot de la famille* y generando las condiciones ideales para la producción literaria de madurez. También Pierre-Marc de Biasi afirma que este episodio es "la plus grande fracture de la vie de Flaubert" (2009: 83) ["la mayor fractura en la vida de Flaubert"]. Y, más importante acaso, es el propio Flaubert quien fecha en ese evento el inicio de una profunda transformación personal:

"J'ai eu deux existences bien distinctes. – Des événements extérieurs ont été le symbole de la fin de la première et de la naissance de la seconde. (...) Ma vie active, passionnée, émue, pleine de soubresauts opposés et de sensations multiples, a fini à 22

¹ "Apoplexie", "congestion", "folie", "hallucinations", son otros términos empleados por el novelista para referirse a esa experiencia.

ans”² (a Colet, 31 de agosto de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol I: 322)

[He tenido dos vidas muy distintas. Acontecimientos externos simbolizaron el final de la primera y el nacimiento de la segunda. (...) Mi vida activa, apasionada, emocional, llena de sacudidas opuestas y sensaciones múltiples, terminó a los 22 años]³

En la estela de ese episodio, los años 1846-1847 destacan como un momento particular de consolidación de una nueva perspectiva literaria y existencial. En esos años, Flaubert emprende un proyecto, la redacción de un *conte oriental* que, como otros trabajos de la época, permanecerá inconcluso e inédito. Para dicho proyecto, Gustave lee una serie de textos orientales (particularmente indios) que, además de servir al escrito que circunstancialmente prepara, tendrán un profundo impacto en la primera versión de *La Tentation de Saint Antoine* (1849). Sin embargo, la importancia de esa investigación bibliográfica no se reduce a su mero uso documental: los textos hinduistas y budistas leídos por Flaubert tienen un rol específico en la transformación de su poética narrativa que terminará de consolidarse luego del viaje que efectivamente realice por Egipto, Siria y Palestina algunos años después. El propósito de este artículo es rastrear esas marcas y analizar esa influencia a partir

de la lectura de la correspondencia del período. Así, esperamos demostrar que, más allá de proporcionarle una imaginería más o menos “exótica”, las religiones y textos de la India proveen a Flaubert de un andamiaje conceptual que, por un lado, refuerza la evolución literaria que había sido emprendida un año antes y, por el otro, determina, para el futuro, nuevas concepciones sobre la imaginación, la impersonalidad del artista y el desarrollo de una noción de la lectura como acto específico de creación mental.

II. Flaubert, brahmán *renunciante*: primer esbozo de la impersonalidad

En principio, resulta tentador pensar esta serie de referencias en el marco de lo que Raymond Schwab (1950) denominó “el renacimiento oriental”, es decir, esa fascinación de Occidente por la India (su cultura, su literatura, su religión, su paisaje) que se vuelve particularmente importante a partir del “redescubrimiento” del sánscrito producido a fines del siglo XVIII (acontecimiento que, como se sabe, da nacimiento a la filología moderna)⁴ y que, hacia el último tercio del siglo XIX, adopta nuevas fuerzas mediante la difusión de la filosofía de Schopenhauer, la estética de Wagner y las diferentes formas del pensamiento de la “decadencia”⁵. De Lamartine a Michelet, pasando por Hugo y de Vigny, el

² En lo que sigue, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen por la edición de La Pléiade, indicando fecha y destinatario de la carta, número de volumen y página correspondientes. Las traducciones me pertenecen.

³ En lo que sigue, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen por la edición de La Pléiade, indicando fecha y destinatario de la carta, número de volumen y página correspondientes.

⁴ Como sostiene Maurice Olender (2005), aunque la existencia del sánscrito era conocida en Europa desde mucho tiempo atrás, es recién a fines del siglo XVIII (a partir del impulso de William

Jones y la Sociedad de Calcuta) y, sobre todo, a principios del XIX (por ejemplo, con la publicación del *Ensayo sobre la lengua y la sabiduría de los indios* [1808], de Friedrich von Schlegel) que se despliega el impacto de la “revelación indoeuropea” (pp. 20-21)

⁵ Roger-Pol Droit (2004: V) considera que, en la historia de la representación occidental del Oriente, existe un “momento indio” cuya extensión abarca aproximadamente, desde 1780 hasta 1880, y del cual pueden marcarse dos etapas bien distintas: por un lado, los comienzos filológicos del indianismo (1780-1810); por el

romanticismo francés no fue ajeno a esa influencia; el interés de Flaubert puede, pues, insertarse en esa serie y es, de hecho, solo posible por la disponibilidad de un *corpus* que ese “renacimiento” habilita.

Entre 1846 y 1847, Flaubert se encuentra redactando un *conte oriental*, intitulado presumiblemente *Les Sept Fils du derviche*, proyecto que ya había esbozado durante su viaje por Italia en 1845 y que, como otros del período, no llega a culminar⁶. En el marco de ese trabajo, emprende una serie de lecturas⁷: el *Bhagavad-Gita* (quizás en traducción inglesa de Charles Wilkins (1785) o en la versión francesa de J. P. Parraud (1787), quien traduce al mismo Wilkins, o bien en la traducción latina realizada por August-Wilhelm Schlegel (1823)); la *Introduction à l'histoire du buddhisme indien* de Eugène Burnouf (1844); los himnos del *Rig-Veda* y el drama *Sakountala*, de Kalidasa, entre otros⁸. Se trata de un uso primero (instrumental, si se quiere) de esos materiales, a los cuales se recurre en busca de datos, informaciones, incluso de cierto color exótico (giros de lenguaje, etc.), para el

relato que se escribe. Flaubert así lo apunta en una carta: “*Je m’occupe un peu de l’Orient pour le quart d’heure, non dans un but scientifique, mais tout pittoresque; je recherche la couleur, la poésie, ce qui est sonore, ce qui est chaud, ce qui est beau*” [“Me ocupo un poco de Oriente, por el momento, no con fines científicos, sino por lo pintoresco; busco el color, la poesía, lo que es sonoro, lo que es cálido, lo que es bello”] (a Vasse de Saint-Ouen; 15 de septiembre de 1846: (Flaubert, 1973-2007: Vol I: 344)).

Pero este uso evidente es también el menos interesante. Más relevante resulta señalar que, a partir de esas lecturas, Flaubert establece una asociación (que perdurará en su correspondencia incluso hasta la época de redacción de *Madame Bovary*, casi diez años después) entre la figura del escritor retirado o eremita, que se recorta del mundo social para trabajar en soledad, y la del *brahman*. Esa asociación se lee por primera vez en una carta del 7 de abril de 1846, dirigida a Maxime Du Camp:

Est-ce d’avoir plus que jamais touché du doigt la vanité de nous-

otro, la constitución de un saber europeo sobre el budismo, con la consiguiente modificación de la representación de la India (1820-1850). Sobre este tema, además del texto ya mencionado de Schwab, cf. Halbfass (1988). En relación con el problema de la “decadencia”, podría considerarse que la difusión del budismo (o, más bien, la fascinación intelectual y académica por ciertos tópicos del budismo), en el último tercio del siglo XIX, responde al escepticismo radical promovido por un positivismo extremado en sus presupuestos; por ejemplo, el de Herbert Spencer, leído por Flaubert: “Flaubert era devoto de Spencer; en los *First Principles* del maestro se lee que el universo es inconocible, por la suficiente y clara razón de que explicar un hecho es referirlo a otro más general y de que ese proceso no tiene fin: nos conduce a una verdad ya tan general que no podemos referirla a otra alguna; es decir, explicarla” (Borges, 1974: 261).⁶ Al tratarse de una obra apenas bosquejada, el título no es definitivo y las diferentes ediciones

ofrecen diferentes soluciones. Sobre este proyecto flaubertiano, cf. Bruneau (1973), Séginger (1997) y Leclerc y Séginger (2013).

⁷ Sobre este tema, resulta útil consultar los trabajos clásicos de Bruneau (1973) y Seznec (1940 y 1941).

⁸ “*J’ai lu le Baghavad-Gîtâ [sic], le Nalus, un grand travail de Burnouf sur le Buddhisme, les hymnes du Rig-Véda, les lois de Manou, le Koran, et quelques livres chinois; voilà tout*” (a Vasse de Saint-Ouen, 15 de septiembre de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 344) [“He leído el *Bhagavad-Gita*, el *Nalus*, un largo trabajo de Burnouf sobre el budismo, los himnos del *Rig-Veda*, las leyes de Manu, el Corán, y algunos libros chinos. Eso es todo”]. Acerca de las lecturas sobre la religión y la mitología de la India realizadas por Flaubert, pero más específicamente relacionadas con la primera versión de *La Tentation de Saint Antoine* (1849), cf. Seznec (1940 y 1941).

mêmes, de nos plans, de notre bonheur, de la beauté, de la bonté, de tout, mais je me fais l'effet d'être borné et bien médiocre. Je deviens d'une difficulté artiste qui me désole; je finirai par ne plus écrire une ligne. Je crois que je pourrais faire de bonnes choses mais je me demande toujours à quoi bon. C'est d'autant plus drôle que je ne me sens pas découragé. Je rentre au contraire plus que jamais dans l'idée pure, dans l'infini. J'y aspire, il m'attire. Je deviens brahme,⁹ ou plutôt je deviens un peu fou. (C'est sans rire je voudrais être né brahme, je te montrerai des fragments du Bhagavad-Gîtâ et tu comprendras mon envie) (Flaubert (1973-2007), Vol. I: 263)

[Quizás es por haber puesto más que nunca el dedo en la vanidad de nosotros mismos, de nuestros proyectos, de nuestra felicidad, de la belleza, de la bondad, de todo, pero tengo la impresión de ser estrecho de miras y muy mediocre. Adquiero una dificultad de artista que me entristece; acabaré por no escribir una sola línea. Creo que podría hacer cosas buenas, pero no dejo de preguntarme para qué. Lo más llamativo es que no me siento desanimado. Al contrario, estoy más que nunca en la idea pura, en el infinito. Aspiro a ella, me atrae. Me

vuelvo brahmán, o más bien me estoy volviendo un poco loco (No es broma, me gustaría haber nacido brahmán, te enseñaré fragmentos del *Bhagavad-Gîtâ* y comprenderás mi deseo)]¹⁰.

El descubrimiento de lo ilusorio de la existencia o la vanidad de la vida al que alude Flaubert tiene una razón bien concreta: sin decirlo expresamente, se refiere a las muertes de su padre y su hermana, ocurridas poco tiempo antes, en ese mismo año 1846, con apenas semanas de diferencia. Vale, en este punto una aclaración de método: no se trata de dar una causa biográfica a la construcción de la figura de Flaubert como “escritor brahmán” sino de reconocer que esa tragedia familiar es presentada como un momento de transformación, una revelación: como si Flaubert fuera una especie de príncipe Siddharta de Rouen que, de pronto, experimentara de primera mano la muerte y comenzara su camino hacia la iluminación.

Ahora bien, el deseo de abandonar la escritura (o el reconocimiento de la futilidad de toda escritura) que se desprende de esa experiencia no es tampoco algo nuevo en Flaubert. Ya a fines de la década de 1830, el joven escritor manifiesta una voluntad

⁹ Flaubert escribe *brahme*, en minúscula, refiriéndose sin dudas a los integrantes de esa casta sacerdotal, aunque el término que podía leer tanto en el libro de Burnouf como en la traducción de Nève de los himnos del Rig-Veda es *brâhmane*. *Brahme* figura igualmente en la versión de Parraud del *Bhagavad-Gita*.

¹⁰ Considérense los siguientes ejemplos como testimonios de la pervivencia de este símil a lo largo de la vida de Flaubert: “*Moi aussi je voudrais être un ange; je suis ennuyé de mon corps, et de manger, et de dormir, et d'avoir des désirs. J'ai rêvé la vie des couvents, les ascétismes des brahmanes, etc.*” (a Louise Colet, 19 de septiembre de 1852; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 159 [“A mí también me gustaría ser un ángel; estoy aburrido de mi cuerpo, y de comer,

y de dormir, y de tener deseos. He soñado con la vida de los conventos, con el ascetismo de los brahmanes, etc.”]; “*Tu crois que je vis en brahmane dans une absorption suprême, et humain, les yeux clos, le parfum de mes songes*” (a Louise Colet, 21 de septiembre de 1853; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 433-434) [“Tú crees que vivo como brahmán, en una absorción suprema, y aspirando, con los ojos cerrados, el perfume de mis sueños”]; “*Mon Dieu comme la vie des Pères du désert est une chose belle et farce! Mais c'étaient tous [des] bouddhistes, sans doute*” (a George Sand, 24 de junio de 1869; Flaubert (1973-2007), Vol. IV: 60). [¡Dios mío, la vida de los Padres del Desierto es algo hermoso y farsesco! Pero todos eran budistas, sin duda

semejante en su correspondencia (“*Quant à écrire, j’y ai totalement renoncé, et je suis sûr que jamais on [ne] verra mon nom imprimé. Je n’en ai plus la force*” (a Chevalier, 23 de julio de 1839; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 49) [“En cuanto a escribir, he renunciado completamente, y estoy seguro de que nunca se verá mi nombre impreso. Ya no tengo al fuerza”] o, también, en el *cahier intime* que redacta entre 1839 y 1840: “*Je n’écris plus; autrefois j’écrivais; [...] je savais ce que c’était qu’être poète, je l’étais, en dedans du moins, dans mon âme*” (Flaubert, 2001: 735) [“Ya no escribo. En otra época, escribía; sabía lo que era ser poeta, y lo era, al menos en el interior de mi alma”]. Pero, en tales casos, ese anhelo de abandono encontraba su motivación en una extendida sensación de *ennui* provocada por la constatación deprimente de la inanidad de la palabra poética frente a los requerimientos del mundo burgués (identificados por Flaubert fundamentalmente, con el mandato familiar y social de establecerse o *prendre un état*, lo que, para el joven, equivale a morir).

En las cartas de los años 1846 y 1847, en cambio, el tópico del abandono de la escritura (el abstenerse de producir y hacer circular una obra) se declina de manera distinta: por un lado, porque esa renuncia se extiende a todo tipo de acción (para este Flaubert proto-budista toda acción es ilusoria y, en consecuencia, inútil)¹¹; por el otro, porque ese *desœuvrement* no está motivado principalmente por la angustia o el *ennui* (Flaubert no se siente *découragé*); por último, porque no implica una renuncia a la experiencia estética misma. Antes bien, sustraerse de

la acción es condición de posibilidad para que el sujeto pueda experimentar aquello que Flaubert, en el fragmento citado anteriormente, denomina “idea pura”, lo que no debe entenderse en tanto abstracción conceptual o metafísica (opuesta a la materia) sino en su sentido etimológico griego de *idéa*, es decir, como “forma, patrón, aspecto”; en suma, la idea como revelación fenoménica (una visión) de lo viviente en el instante mismo de su aparecer (y, por lo tanto, de su desaparecer) en tanto que imagen. O, para tomar prestado un término de Roland Barthes (2005), un *gesto*, una *suspensión*, “el momento más fugaz, el más improbable y el más verdadero de una acción” (p. 92).

La renuncia o desapego posibilita así la reconcentración de esa experiencia que, además, se despliega ahora puramente en la propia persona (en la propia mente) de quien contempla:

Je doute bien souvent si jamais je ferai imprimer une ligne. (...) Un artiste qui serait vraiment artiste et pour lui seul, sans préoccupation de rien, cela serait beau. Il jouirait peut-être démesurément. (...). Enfin, vers la trentaine, je verrai. D’ici là, j’apprends la grammaire grecque et j’étudie le bouddhisme. Je vis seul, très seul, de plus en plus seul. Mes parents sont morts. Mes amis me quittent ou changent. “Celui, dit Çâkya-mouni, qui a compris que la douleur vient de l’attachement, se retire dans la solitude comme le rhinocéros”. Je t’expliquerai le sens du mot “attachement” qui est tout spécial (a Maxime Du Camp, mayo de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 264-265).

¹¹ “*Je crois que tu es dans l’illusion et dans une enorme, comme toutes les fois du reste que l’on fait une Action quelle qu’elle soit*” (a Alfred Le Poittevin, 31 de mayo de 1846; Flaubert (1973-

2007), Vol. I: 268). [“Creo que caes en la ilusión, y en una enorme; como todas las veces, por otra parte, que uno realiza una Acción, cualquiera sea”]

[A menudo dudo si haré imprimir alguna línea. (...) Un artista que lo fuera de verdad y solo para sí mismo, sin preocuparse de nada, sería hermoso. Tal vez disfrutaría en exceso. (...). En fin, cuando llegue a los treinta, ya veré. Mientras tanto, aprendo gramática griega y estudio el budismo. Vivo solo, muy solo, cada vez más solo. Mis familiares han muerto. Mis amigos me abandonan o cambian. “Aquel”, dice Çâkyamouni, “que ha comprendido que el dolor proviene del apego, se retira a la soledad como el rinoceronte”. Te explicaré el significado de la palabra “apego”, que es bastante especial].

Para Roberto Calasso (2016), este retiro del esteta emparenta a Flaubert (en realidad, a todos aquellos artistas “*che studiano – e nella pratica della loro arte, del loro studio trovano l’origine e la fine di ciò che fanno*” (p. 282) [“que estudian, y que en la práctica de su arte, de su estudio, encuentran el origen y el fin de aquello que hacen”] con la figura del *samnyasin* o “renunciante”, un tipo específico de brahmán que se aleja de la comunidad y que transforma su práctica ceremonial (ritual, sacrificial) en un imperceptible acto del conocimiento, sin dejar por ello de ser un “sacrificante” (2016: 282)¹². En todo caso, pueden destacarse tres efectos de este retiro brahmánico. En primer lugar, la captación de la *idea* se vuelve una forma de hiperestesia, percepción matizada y

aguda de lo real como imagen, con lo que la vida del mundo se solapa y confunde con la vida de la imaginación (el mundo es la obra de arte que se percibe y se crea en la propia percepción). Así lo explicita Flaubert algunos años después en una nota para *La Spirale* (1852-1853), proyecto de novela “metafísica, fantástica y gritona” (carta a Colet, 8 de mayo de 1852; Flaubert (1973- 2007), Vol. II: 85)), apenas esbozada mientras redacta *Madame Bovary*. Su protagonista, cuya existencia se reparte entre los planos de lo real y lo irreal, lleva durante un tiempo (en el mundo del *rêve*) una vida brahmánica que le permite captar y dotar de sentido cada mínimo detalle de su experiencia: “*Vie paisible avec un brahmane – pythagoricienne. Il entend le langage des animaux, les apaise tous, voit pousser les plantes. Cela après des efforts d’étude*” (Flaubert, 2013: 1041). [“Vida pacífica con un brahmán - pitagórico. Entiende el lenguaje de los animales, los tranquiliza a todos, ve crecer las plantas. Todo esto después de profundos esfuerzos de estudio”].

En segundo lugar, la experiencia estética deviene absoluta (o sea, autosuficiente, sin vínculos ni ligaduras: para decirlo en términos flaubertianos, apoyada *sobre nada*)¹³ a partir de la hipertrofia del yo, que se vuelve al mismo tiempo productor, obra y receptor. En este sentido, el artista ya no es apenas el que mira y aquello que mira (o sea, la concepción – recurrente en el

¹² Flaubert también asocia, en la correspondencia del período, el arte con la praxis religiosa: “*c’est là la vie: aimer, aimer, jouir, ou bien quelque chose qui en a l’apparence et qui en est la négation, c’est-à-dire l’Idée, la contemplation de l’immuable, et pour tout dire en un mot la Religion dans sa plus large extension*” (carta a Colet, 14 de septiembre de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 341-342). [“eso es la vida: amar, amar, gozar, o bien algo que tiene la apariencia de ello y que es su negación, es decir la Idea, la contemplación de lo inmutable. Para decirlo en

una palabra, la Religión en su más amplia extensión”]. Como deja entender en la misma epístola, *Religion* debe entenderse, en este contexto, como *contemplación de lo bello*.

¹³ Recuérdese la famosa carta a Colet en la que Flaubert declara su proyecto de realizar “*un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style*” (16 de enero de 1852; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 31) [“un libro sobre nada, un libro sin ataduras externas, que se sostuviera por sí mismo gracias a la fuerza interna de su estilo”].

joven Flaubert – del arte como espejo o proyección de la propia subjetividad) sino que se convierte más bien en la mirada misma, forma pura de la conciencia, sujeto total sin atributos¹⁴. Dicha noción se aproxima a la de *Atman*, conciencia plena de ser o puro *Yo soy*, liberado de toda atribución y condición, de toda forma o encarnación específica. El concepto, que Flaubert no nombra ni enuncia explícitamente, puede leerse en la *Introduction à l'histoire du buddhisme indien* de Burnouf:

C'est un axiome admis par les Buddhistes, qu'aucune condition n'est l'âme ou le moi, ou que toutes les conditions sont des non-moi [...]. 'Le moi (Âtman), ce n'est ni les attributs (Skandha), ni les sièges des qualités sensibles (Âyatana), ni les éléments (Dhâta)'. C'est-à-dire en d'autres termes, le moi n'est pas le corps de l'individu, qui est composé des attributs intellectuels, des sens et des éléments. (1844: 508-509)

[Es un axioma admitido por los budistas que ninguna condición es el alma o el yo, que todas las condiciones son el no-yo [...]. “El yo (Atman) no es ni los atributos (Skandha), ni las sedes de las cualidades sensibles (Âyatana), ni los elementos (Dhâta)”. En otras palabras, el yo no es el cuerpo del individuo, que está compuesto de los atributos intelectuales, de los sentidos y de los elementos]

Respecto de la necesidad, para el artista, de convertirse en mirada, Flaubert la había esbozado previamente

¹⁴ Respecto de la concepción del arte como espejo o proyección, se encuentran ejemplos en el *cahier intime* redactado por Flaubert entre 1840 y 1841: “*Quand j'ai commencé ceci je voulais en faire une copie fidèle de ce que je pensais, sentais, et cela n'est pas arrivé une fois [...]. On se regarde au miroir mais votre image est renversée*” (Flaubert, 2001: 741) [“Cuando

en su correspondencia. En 1845, por ejemplo, a propósito de la boda de un amigo a la que no podrá asistir, recomienda a Alfred Le Poittevin que dedique su esfuerzo a captar con atención cada mínimo detalle de ese acontecimiento banal: “*Observe bien tout cela, au moins, étudie-moi chaque détail, fais-toi prunelle*” (a Le Poittevin, 26 de mayo de 1845; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 234) [Observa bien todo, al menos, estúdiate cada detalle, hazte pupila]. Se trata de un principio que, a partir de aquí, se mantendrá constante en la estética flaubertiana, en tanto momento de registro anterior a la escritura: “*Les premiers jours je m'étais mis à écrire un peu, mais j'en ai, Dieu merci, bien vite reconnu l'ineptie. Il faut mieux être œil*” (a Bouilhet, 13 de marzo de 1850; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 602) [“Los primeros días empecé a escribir un poco, pero gracias a Dios pronto reconocí la ineptitud de todo ello. Es mejor ser ojo”];

“*Et crève-toi les yeux à force de regarder sans songer à aucun livre (c'est la bonne manière). Au lieu d'un, il en viendra dix, quand tu seras chez toi, à Paris. Quand on voit les choses dans un but, on ne voit qu'un côté des choses*” (a Ernest Feydeau, 4 de julio de 1860; Flaubert (1973-2007), Vol. III: 96)

[Y revienta tus ojos a fuerza de mirar sin pensar en ningún libro (esa es la manera correcta). En lugar de uno, habrá diez cuando llegues a París. Cuando se ven las cosas con un

empecé con esto quería hacer una copia fiel de lo que pensaba y sentía, y eso no ha ocurrido ni una sola vez [...]. Uno se mira en el espejo pero la imagen está invertida”]. Como se ve, la producción exacta del reflejo puede fracasar o revelarse falsa: eso no impide que sea el objetivo anhelado de la escritura.

propósito, solo se ve un aspecto de ellas]

Como se desprende de la última cita, esta práctica de la mirada confluye en la noción de estilo:

“C’est pour cela qu’il n’y a ni beaux ni vilains sujets et qu’on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l’Art pur, qu’il n’y en a aucun, le style étant à lui tout seul une manière absolue de voir les choses” (a Colet, 16 de enero de 1852; Flaubert (1973- 2007), Vol. I: 31).

[“Por eso no hay temas bellos ni feos, y casi podríamos establecer como axioma, desde el punto de vista del Arte puro, que no hay ninguno, siendo el estilo en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas”].

Esa autosuficiencia hace de la mirada una acción fugaz y sin marcas pero, también, siempre renovada, siempre presente y, por ello mismo, eterna.

En consecuencia (y como último efecto del retiro del escritor-brahmán), la hipertrofia absoluta del yo equivale lógicamente a su destrucción. La impersonalidad flaubertiana puede entenderse pues como un apagamiento de la mente en tanto algo distinto del mundo, fusión última que se aproxima al concepto de *nirvana* o, también, experiencia de una memoria total que se convierte en amnesia: *“Déjà mon imagination s’éteint, ma verve baisse,*

ma phrase m’ennuie moi-même” (a Colet, 16 de enero de 1852; Flaubert (1973- 2007), Vol. I: 31). [“Ya mi imaginación se apaga, mi elocuencia declina, mi frase me aburre a mí mismo”]; *“C’est une idée que me plaît à moi que celle du néant absolu”* (a Louise Colet, 14 de septiembre de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 342) [«Me agrada la idea de la nada absoluta»]¹⁵

III. La “crisis de nervios” como reconocimiento de la Maya

Ahora bien, el proceso de devenir “brahmán” no está lejos, para Flaubert, de un estado de locura. Además del pasaje citado anteriormente:

“Je deviens brahme, ou plutôt je deviens un peu fou”), otra carta refuerza el vínculo: *“Les études que j’ai faites cet hiver sur le brahmanisme n’ont pas été loin de me rendre fou; il y avait des moments où je sentais que je n’avais pas bien ma tête”* (a Louise Colet, 14 de septiembre de 1846; Flaubert (1973- 2007), Vol. I: 342)

[“Los estudios que hice este invierno sobre el brahmanismo no estuvieron lejos de volverme loco; hubo momentos en que sentí que no estaba en mis cabales”].

En parte, esa asociación se explica por cuanto el reconocimiento de la “vanidad del mundo” de la que habla Flaubert halla su raíz no solo en la experiencia de la muerte (de padre y hermana) sino también en las crisis nerviosas que, como se ha señalado, lo afectan desde 1844 y

sans résurrection, à être à tout jamais dépouillé de son moi [énfasis en el original]” (Goncourt 1956: 99) [“Flaubert me habla de su profundo hastío, de su desinterés por todo, de sus ganas de estar muerto. Y muerto sin metempsicosis, sin sobrevida, sin resurrección, de ser para siempre despojado de su yo”].

¹⁵ Este anhelo de la nada vuelve a encontrarse (con ciertos matices) en el Flaubert posterior; una entrada del *Journal* de Edmond de Goncourt (21 de junio de 1872) da testimonio de ello: *“Il [Flaubert] me parle de son profond ennui, de son découragement de tout, de son aspiration à être mort,- et mort sans métempsycose, sans survie,*

que son presentadas justamente en términos de estallidos de visión absoluta, exteriorización de la memoria o bien como momentos de fusión entre materia y memoria.¹⁶ De esas experiencias se deriva un reconocimiento chocante del discurrir fenoménico del mundo y del propio yo, sometidos a un infinito círculo de muertes y renacimientos (*Samsara*) que determina, por ende, su naturaleza no esencial: es el reconocimiento del mundo de la vida como ilusión universal o Maya.

Como sostiene Gisèle Séginger (1997), es gracias a la lectura de la *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien* de Burnouf que Flaubert descubre, en 1847, la teoría de la Maya o la “Ilusión universal” (p. 257). Sin embargo, el escritor había hecho una comprobación muy concreta y personal de esa teoría bajo la forma de su *crise de nerfs*. En todo caso, una carta a Louise Colet del 15 de enero de 1847 ratifica esta creencia en la naturaleza ilusoria del mundo:

Tu crois que j'aime beaucoup l'étude et l'art parce que je m'en occupe. Si je me sondais bien, peut-

¹⁶ Fusión entre un elemento, por así decir, espiritual (la mente) y otro concreto (el nervio): “*Ma maladie de nerfs a été l'écume de ces petites facéties intellectuelles. Chaque attaque était comme une sorte d'hémorragie de l'innervation. C'était des pertes séminales de la faculté pittoresque du cerveau, cent mille images sautant à la fois, en feux d'artifices. Il y a avait un arrachement de l'âme d'avec le corps, atroce*” (a Louise Colet, 7 de julio de 1853; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 377) [“Mi enfermedad nerviosa fue la espuma de esas pequeñas travesuras intelectuales. Cada ataque era como una especie de hemorragia de la inervación. Eran pérdidas seminales de la facultad imaginativa del cerebro, cien mil imágenes que saltaban a la vez, como fuegos de artificio. El alma era arrancada del cuerpo, atrozmente”].

¹⁷ Sobre el problema de la ontología flaubertiana como una forma de monismo, cf. Azoulai (2014). La disolución de la diferencia entre idea y materia queda ejemplarmente formulada en una

être ne découvrirais-je à cela pas autre chose que l'habitude. Je ne crois seulement qu'à l'éternité d'une chose, c'est à celle de l'Illusion, qui est la vraie vérité. Toutes les autres ne sont que relatives (Flaubert (1973-2007), Vol. I :429)

[Crees que amo mucho el estudio y el arte porque dedico mi tiempo a eso. Si me examinara atentamente a mí mismo, tal vez no descubriría otra cosa más que un hábito. Solo creo en la eternidad de una cosa: la de la Ilusión, que es la auténtica verdad. Todas las demás son sólo relativas].

El descubrimiento de la Ilusión universal no hace caer a Flaubert en la tradicional ontología dualista que distingue entre una esencia o sustancia eterna (el alma, sitio de la verdad) y una apariencia temporal (el cuerpo, la materia, el fenómeno: sitio de la falsedad). Tampoco se trata de abrazar un idealismo negador de la materia sino de disolver la distinción misma entre materia e idea (borramiento que, más adelante, Flaubert llegará a identificar con el arte mismo)¹⁷. Por el contrario, la

famosa carta a Colet: “*pas un atome de matière qui ne contienne la pensée; et habituons-nous à considérer le monde comme une œuvre d'art dont il faut reproduire les procédés dans nos œuvres*” (27 de marzo de 1853; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 284) [“No hay un átomo de materia que no contenga el pensamiento; acostumbémonos a ver el mundo como una obra de arte cuyos procedimientos debemos reproducir en nuestras propias obras”]. Como se ve, dicha igualación define a la naturaleza pero también, por extensión, al arte mismo (que se confunde con aquella). Flaubert lo explicita en una carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, escrita en los momentos iniciales de redacción de *Salammbô*, al caracterizar el arte como una forma de “pensamiento concreto”: “*C'est comme le corps et l'âme; la forme et l'idée, pour moi, c'est tout un et je ne sais pas ce qu'est l'un sans l'autre. [...] ils [i.e., los antiguos] savaient ce qui fait l'Art même, à savoir la pensée concrétée, un sentiment quelconque, violent, et arrivé à son*

Idea a la que se aspira no es de naturaleza distinta a la ilusión o imagen, sino su forma pura, quintaesenciada. Nuevo cambio con respecto a su escritura anterior, el énfasis no está ya puesto en la fascinación que podría provocar tal o cual imagen (siempre relativa, finita: una aparición) sino en la condición de posibilidad de dicha imagen: la Ilusión o imaginación como potencia o facultad de la mente. En otras palabras, no la figura definida y discreta sino la superficie (tela o página) sobre la que esa figura se proyecta (o se escribe).

Se sigue de esto una nueva función o, mejor, una nueva validación para la praxis artística. Flaubert lo sostiene explícitamente: “*De tous les mensonges, [el arte] c’est encore le moins menteur*” (a Colet, 8-9 de agosto de 1846; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 283). [De todas las mentiras, el arte es la menos mentirosa]. Entendido como *producción*, el arte subraya su condición de imagen, se da a ver siempre como pura apariencia: revela pues la Maya del mundo porque la duplica. Entendido como una *práctica de la mirada*, permite experimentar y concebir (como lo había hecho fisiológicamente la crisis, como lo hacen teológica y filosóficamente los textos sagrados de la India) la condición ilusoria (imaginaria) de la vida. En otras palabras, la mirada estética deja ver el mundo complejo, matizado y superficial de la vida, al liberarlo de cualquier condición que no sea su mero aparecer.

De aquí que se proponga también una nueva función para los poetas, que pasan a ser no tanto productores de objetos concretos sino “*organes de Dieu par lesquels il se prouvait à lui-même*” (a Colet, 8 de agosto de 1846; Flaubert

(1973-2007), Vol. I: 283) [“órganos de Dios por los cuales se prueba a sí mismo”], es decir, el instrumento que permite a la divinidad (que equivale a decir el mundo, la mente: el lenguaje empleado por Flaubert es claramente deudor de las lecturas “indias”) ganar autoconciencia¹⁸. Si “*L’idée seule est éternelle et nécessaire*” [“Solo la idea es eterna y necesaria”] (concepto presente en la misma carta), el poeta (el brahmán) será aquél capaz de recibir, comprender y destilar, a partir de la variedad múltiple de los fenómenos, ese elemento concentrado; percibir, en suma, la *Maya* misma, la superficie común que contiene, genera y da lugar a los fenómenos:

Quand le soleil brille il y a autant de rubis dans le fumier que de perles dans la rosée. [...] Le scintillement lumineux qui maintenant m’arrive de la lune et la flamme que je vais tirer tout à l’heure d’une allumette chimique pour allumer ma pipe, tout cela n’est-ce pas la lumière ? – et la même, partout, une et identique, quoique l’une vienne de 80 mille lieues à travers des créations inconnues, et que l’autre tienne dans ma main et parte à la pression de l’ongle. (a Colet, 6/9/46; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 332-333)

[Cuando brilla el sol hay tantos rubíes en el estiércol como perlas en el rocío. [...] El parpadeo luminoso que ahora me llega de la luna y la llama que estoy a punto de extraer de una cerilla química para encender mi pipa, ¿no es todo eso luz? - Y es la misma en todas partes, una e idéntica, aunque una venga de 80.000 leguas de distancia a través

dernier état d’idéal” (12 de diciembre de 1857; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 785; nuestro destacado). [“Es como el cuerpo y el alma; forma e idea, para mí, son una misma cosa, y no sé lo que es una sin la otra. Los antiguos sabían lo que es el Arte, a saber, el pensamiento concreto, una

especie de sentimiento, violento, *llevado a su último estado de ideal*”].

¹⁸ Se percibe claramente la relación entre la concepción del poeta como “órgano de la divinidad” y la necesidad de “devenir ojo” o “hacerse pupila”, ya citadas.

de creaciones desconocidas, y la otra quepa en mi mano y encienda al roce de una uña]

Algunos años después, durante la redacción de *Madame Bovary*, Flaubert dará a este elemento de unión (a esa luz) una formulación célebre, mediante la que intentaba explicar lo que se ponía en juego en su nueva poética novelística: “*les perles ne font pas le collier; c’est le fil*” (a Louise Colet, 31 de enero de 1852; Flaubert (1973-2007), Vol. II: 40) [“No son las perlas las que hacen el collar: es el hilo”]. El origen de ese apotegma es (esto lo ha sugerido Jean Bruneau (1973)) un pasaje del *Bhagavad-Gita*; en el séptimo verso del séptimo capítulo de dicha obra, Krishna toma la palabra y dice:

Je suis l’Auteur de la création et de la dissolution de l’Univers. Il n’y a aucune chose plus grande que moi; et toutes dépendent de moi, comme les perles du cordon qui les retient. Je suis l’humidité dans l’eau, la lumière dans le soleil et dans la lune, l’invocation dans les Vedes, le son dans l’air (Parraud, 1787: 79).

[Yo soy el Autor de la creación y de la disolución del Universo. No hay nada más grande que yo, y todas las cosas dependen de mí, como las perlas del cordón que las retiene. Yo soy la humedad en el agua, la luz en el sol y en la luna, la invocación en los Vedas, el sonido en el aire].

IV. El lector como vidente

Pero, por el momento, la obra por venir (la *Bovary*) está todavía lejana y es, en realidad, innecesaria. Para el Flaubert-brahmán de 1846, la creación

de una novela (de cualquier tipo de obra *tout court*) no sería más que la adición supernumeraria de un ente que no redundaría *per se* en la práctica consciente de esa contemplación estética anhelada. Sin embargo, como hemos visto, ese abandono no implica de ningún modo la renuncia a la experiencia estética (la experiencia de la Maya), que pasa a cumplirse de manera más acabada en la lectura. En efecto, el brahmán resulta ser, fundamentalmente, un lector:

Je n’écris plus, à quoi bon écrire ? Tout ce qu’il y a de beau a été dit et bien dit. Au lieu de faire une œuvre, il est peut-être plus sage d’en découvrir de nouvelles sous les anciennes. Il me semble, à mesure que je produis moins, que je jouis mieux à contempler les maîtres. [...] Tu m’appelles “le brahme”. C’est trop d’honneur; mais je voudrais bien l’être. J’ai vers cette vie-là des aspirations à me rendre fou. Je voudrais vivre dans leurs bois, tourner comme eux dans des danses mystiques et exister dans cette absorption démesurée (a Louise Colet, 30 de enero de 1847; Flaubert (1973-2007), Vol. I: 433).

[Ya no escribo, ¿para qué? Todo lo bello se ha dicho y se ha dicho bien. En lugar de crear una nueva obra, quizá sea más sabio descubrir otras nuevas debajo de las antiguas. Me parece que, a medida que produzco menos, disfruto más contemplando a los maestros. [...] Tú me llamas “el brahmán”. Es demasiado honor, pero me gustaría serlo. Tengo aspiraciones hacia esa vida que me volverían loco. Me gustaría vivir en sus bosques, girar como ellos en danzas místicas y existir en esta absorción desmesurada]¹⁹

¹⁹ También Calasso (2002) acerca la experiencia de la lectura con la del brahmán vidente que capta la superficie de la Maya (de la mente), más allá de la particularidad innumerable de los

fenómenos: “Esta gran escena [de lectura] a nada se parece tanto como a la vibrante extensión oceánica en la que los videntes védicos reconocían la mente misma, *manas*” (p. 29).

Como figura fundamental de la poética flaubertiana tal como aparece formulada en este momento, el lector queda expandido, multiplicado: “*Quand je lis Shakespeare, je deviens plus grand, plus intelligent et plus pur. (...) Tout disparaît, et tout apparaît. On n’est plus homme. On est oeil* [énfasis en el original]” (a Colet, 27 de septiembre de 1846; Flaubert (1973- 2007), Vol. I: 364) [«Cuando leo a Shakespeare, me vuelvo más grande, más inteligente y más puro. (...) Todo desaparece y todo aparece. Ya no soy hombre. Soy *ojo*]. Así pues, al volverse ojo, se iguala (en tanto órgano perceptivo de la divinidad) al escritor; es, también, un brahmán u oficiante que percibe y renueva, secretamente, mediante su lectura, la naturaleza puramente apariencial de la vida (de la que el libro es símbolo); por último, es el dios que contempla y se absorbe en la extensión del mundo que es él mismo, al tiempo que comprende o intuye que, en realidad, otra imaginación, otros ojos, lo miran, lo sueñan y lo escriben.

Referencias bibliográficas

- Azoulai, J. (2014). *L'Âme et le Corps chez Flaubert. Une ontologie simple*. Paris: Garnier.
- Barthes, R. (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1974). Vindicación de “Bouvard et Pécuchet”. En: Borges, J. L. *Obras completas* (259-262). Buenos Aires: Emecé.
- Bruneau, J. (1973). *Le “Conte oriental” de Flaubert*. Paris: Denoël.
- Burnouf, E. (1844). *Introduction à l’histoire du buddhisme indien*. Paris: Imprimerie Royale.
- Calasso, R. (2002). *La literatura y los dioses*. Barcelona: Anagrama.
- Calasso, R. (2016). *L’Ardore*. Milán: Adelphi Edizioni.
- Droit, R.-P. (2004). *Le culte du néant. Les philosophes et le Bouddha*. Paris: Du Seuil.
- Flaubert, G. (1973-2007). *Correspondance*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade.
- Flaubert, G. (2001). *Cahier intime*. En: Flaubert, G. *Oeuvres de jeunesse*. Paris: Bibliothèque de La Pléiade.
- (2013). *La Spirale*. En: Flaubert, G. *Oeuvres complètes III*; Paris: Bibliothèque de La Pléiade.
- Goncourt, E. y J. (1956). *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. Tomo X. Monaco: Imprimerie Nationale.
- Halbfass, W. (1988). *India and Europe. An essay in understanding*. Albany: Sunny Press.
- Leclerc, Y. & Séginger, G. (2013). Notice à *Les Sept Fils du derviche*. En: Flaubert, G. *Oeuvres complètes* (1591-1602). Paris: Bibliothèque de La Pléiade.
- Olender, M. (2005) *Las lenguas del paraíso*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Parraud, J. P. (1787). *Le Bhaguat-Geeta; ou, Dialogues de Kreeschna et d’Arjoon*. Paris: Buisson.
- Séginger, G. (1997). *Naissance et métamorphoses d’un écrivain. Flaubert et Les Tentations de Saint Antoine*. Paris: Honoré Champion.
- Seznec, J. (1940). *Les sources de l’épisode des dieux dans La Tentation de Saint Antoine (première version, 1849)*. Paris: Vrin.
- Seznec, J. (1941). Flaubert and India. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 4, (n° 3/4), 142-150.
- Schwab, R. (1950). *La renaissance orientale*. Paris: Payot.