



EXPERIENCIA, ESCRITURA Y POÉTICA EN EL EPISTOLARIO ORIENTAL DE GUSTAVE FLAUBERT

Caputo, Jorge Luis

Jorge Luis Caputo
jorgeluiscaputo@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianaual
vol. 33, núm. 69, 2022
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Abril 2022
Aprobación: 16 Junio 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604138005/>

Resumen: El viaje por Oriente que Flaubert realiza entre 1849 y 1851 ha sido visto por la investigación especializada como una instancia fundamental de su desarrollo literario: las experiencias allí acumuladas harían de Flaubert un escritor maduro que, a su retorno, se encontraría listo para «entrar en literatura» (y escribe, entonces, *Madame Bovary*). En ese sentido, la crítica ha destacado los modos en que, en Oriente, Flaubert pone en juego una mirada específica (impersonal, sensorial y panorámica), una experiencia de la historia (bajo la forma de la ruina y el *ennui*) y una vivencia del mundo social (inesperado descubrimiento del «otro» oriental), que impactan plenamente en sus concepciones y prácticas literarias.

Nos interesa volver al conjunto de cartas que Flaubert redacta durante ese viaje para relevar en ellas no tanto los elementos que evidencian la formación de una poética idiosincrática (muchos de ellos pueden, en realidad, detectarse en cartas y en escritos previos al viaje), sino, más bien, el modo en que, en dicho epistolario, se intersecan las dimensiones de la experiencia, la reflexión poética y la escritura propiamente dicha. Este *corpus* revela ejemplarmente que, en Flaubert, la carta no es un reservorio de máximas o aforismos sobre poética, sino un gesto de escritura que reúne y confunde narración, reflexión y comunicación: lo que Flaubert aprende durante su viaje es que la escritura debe convertirse en un acto autotético, incorporado al mundo y, al mismo tiempo, capaz de delimitar un espacio de comunicación con el otro.

Palabras clave: Gustave Flaubert, Correspondencia, Oriente, Experiencia, Melancolía, Poética.

Abstract: *The trip to Orient that Flaubert made between 1849 and 1851 has been seen by specialized research as a fundamental instance of his literary development: the experiences accumulated there would make Flaubert a mature writer who, on his return, finds himself ready to “enter literature” (and writes, then, Madame Bovary). In this sense, the critics have highlighted the ways in which, in the East, Flaubert brings into play a specific gaze (impersonal, sensory and panoramic), an experience of history (in the form of the ruin and the ennui) and an experience of the social world (unexpected discovery of the oriental “other”) that fully impact his literary conceptions and practices.*

The aim of this article is to go back to the set of letters that Flaubert writes during that trip to highlight in them not so much the elements that show the formation of an idiosyncratic poetics (many of them can actually be detected in letters and writings

prior to the trip) but rather the way in which, in this epistolary, the dimensions of experience, poetic reflection and writing it self intersect. This corpus exemplarily reveals that, in Flaubert, the letter is not a reservoir of maxims or aphorisms on poetics but a writing gesture that brings together (and confuses) narration, reflection and communication: what Flaubert learns during his journey is that writing must become an autotelic act, incorporated into the world and, at the same time, capable of delimiting a space of communication with the other.

Keywords: *Gustave Flaubert, Epistolary, Orient, Experience, Melancholy, Poetics.*

I. INTRODUCCIÓN

El viaje por Oriente que Flaubert emprende entre 1849 y 1851, junto con Maxime du Camp, ha sido visto tradicionalmente como una instancia fundamental de su desarrollo literario. En efecto, la crítica ha destacado los modos en que, en Oriente, Flaubert pone en juego una mirada específica (impersonal, sensorial y panorámica), una experiencia particular de la historia (bajo la forma de la ruina y el *ennui*) y una vivencia del mundo social (inesperado descubrimiento del «otro» árabe u oriental), que impactan plenamente en sus concepciones y prácticas literarias, y que dan paso a la «gran obra» por venir^[1]. En otras palabras, las experiencias allí acumuladas harían de Flaubert un escritor maduro que, a su retorno, se encontraría listo para «entrar en literatura» (y escribe, entonces, *Madame Bovary*)^[2].

Nos interesa volver al conjunto de cartas que Flaubert redacta durante ese viaje para relevar en ellas no tanto los elementos que evidencian la formación de una poética idiosincrática (muchos de ellos pueden, en realidad, detectarse en cartas y en escritos previos al viaje), sino, más bien, el modo en que, en dicho epistolario, se intersecan las dimensiones de la experiencia, la reflexión poética y la escritura propiamente dicha. A diferencia de viajes anteriores emprendidos por Flaubert, las cartas constituyen el medio fundamental de puesta en relato de la aventura oriental: la escritura epistolar resulta, pues, inescindible de la experiencia misma (que la motiva y a la que, a su vez, modela), y el «momento teórico» que llega a integrarla no puede comprenderse por fuera de esa experiencia y esa escritura. Este *corpus* revela ejemplarmente que, en Flaubert, la carta no es un reservorio de máximas o aforismos sobre poética, sino un gesto de escritura que reúne y confunde narración, reflexión y comunicación. La noción de gesto resulta, en este sentido, capital: como veremos, lo que Flaubert «aprende» durante su viaje es que la escritura debe convertirse en un acto autotélico, incorporado al mundo (a la naturaleza) como otro de sus ruidos y, al mismo tiempo, capaz de delimitar un espacio de comunicación con el otro.

En suma, proponemos que si la experiencia oriental es un punto de clivaje en la escritura de Flaubert, esto se debe, por un lado, al hecho de que Oriente permite al novelista reunir y catalizar un conjunto de ideas y concepciones poéticas formuladas previamente y que son, ahora, confirmadas en el mundo de la vida. Por otro lado, el viaje impone una práctica de escritura dinámica (compuesta por un doble registro de toma de notas y redacción de correspondencia), que debe articularse con otra, fundamental en la poética flaubertiana por venir: la dialéctica entre olvido y memoria, que explica, en Flaubert, la función principal asignada a la literatura (esto es, producir un reconocimiento, un recuerdo). Por último, Oriente se presenta a los ojos de Flaubert como un espacio de mezcla, hibridación y dilución que encuentra, en la carta (género compuesto por naturaleza), una textualidad privilegiada. Así, la carta oriental se vuelve símbolo de toda literatura.

II. CARTA FLAUBERTIANA, CARTA POÉTICA

Desde sus primeras formas de publicación (como recopilación de extractos o florilegios hasta las ediciones con pretensión totalizante o exhaustiva), la correspondencia de Flaubert ha sido siempre el espacio privilegiado al que el lector (crítico, investigador o simplemente interesado) recurre para buscar algo semejante a una poética o una «teoría» flaubertiana^[3]. En gran medida, esto se debe a que, en el caso de Flaubert, la ausencia casi total de géneros discursivos clásicamente asociados con la enunciación de poéticas (prefacios, ensayos, cartas públicas, crónicas o textos periodísticos, etc.) o de subjetividades (diario íntimo, por ejemplo) carga la epístola con una función compensatoria: la carta pasa a recibir y poner en circulación enunciados (llamémoslos, provisoriamente, «poéticos») que, en otros escritores, encuentran su terreno natural en otro tipo de discursos^[4].

Sin embargo, todo intento de organización o unificación de la poética flaubertiana a partir de sus cartas choca, inevitablemente, con algunos obstáculos. El primero y más importante de ellos es que, como sostiene Gisèle Séginger (2000), ya desde mediados de la década de 1845, el pensamiento estético de Flaubert renuncia a toda pretensión de sistematicidad o verdad: «...en las reflexiones estéticas de la *Correspondencia*, Flaubert evita la sistematización de su propio pensamiento y, a las teorizaciones, prefiere a menudo un modo de expresión metafórico» (p. 61^[5]). Para Flaubert todo pensamiento filosófico (es decir, abstracto) corre siempre el peligro de enunciarse desde una posición de autoridad y convertirse en un discurso sobre la verdad: un lenguaje doctrinal, *conclusivo* y, por lo tanto, inexorablemente falso^[6]. La reflexión estética no escapa a esta condición: «Yo no creo en las poéticas: creo en los poetas» (carta a Colet, 9 de diciembre de 1853; *Corr.* II, p. 476)[7]. Esta lógica de disgregación o inestabilidad conceptual es llevada al extremo de que resulta imposible (e indeseable) ya no establecer poéticas generales, sino, incluso, poéticas particulares, idiosincráticas para cada autor o, en extremo, para cada obra: «Siempre es la misma cuestión, la de las Poéticas. Cada obra por hacer tiene su propia poética, *que hay que encontrar*» (carta a Colet, 29 de enero de 1854; *Corr.* II, p. 519, énfasis en el original).

Si Flaubert constituye su propia poética sobre la base de un escepticismo investigativo y provisorio, que hace del matiz y de la contradicción valores estéticos fundamentales, resulta esperable que su manifestación, en un soporte como la correspondencia, responda a esa misma condición maleable y proteica. Además, allí donde aparece, la consideración poética está siempre entrelazada con otros contenidos: ninguna carta constituye un ente autónomo (no puede separarse bien de las cartas que anteceden o siguen), ni es meramente declarativa o programática, sino que, incluso, aquellos momentos más puramente teóricos o de reflexión literaria están imbricados con el mundo de la vida cotidiana, el de los objetos, la consideración íntima, el chiste y la vulgaridad. Así como el epistolario no conforma nunca un credo estético uniforme y cerrado, tampoco existe, en la correspondencia flaubertiana, una carta-poética pura, y esto es válido incluso en aquellas cartas que contienen las declaraciones más conocidas, significativas o disruptivas de Flaubert (la del *libro sobre nada*, por ejemplo). Por ende, la carta flaubertiana es siempre de condición híbrida, pensada, en su mayor parte, para una circulación privada o esotérica (aunque también potencialmente exotérica^[8]), en la que lo poético se construye tanto en la declaración conceptual como en el *exemplum*, en la crítica literaria practicada *ad hoc*, en una anécdota, en el informe cotidiano que se brinda al destinatario, etc.

III. EL VIAJE ORIENTAL COMO POÉTICA DEL OLVIDO

Teniendo en mente estas precauciones, cabe preguntarse por el estatuto específico de un conjunto de cartas, aquellas que Flaubert redacta durante el viaje por Oriente (Egipto, Siria, Palestina, luego Grecia e Italia) que realiza entre 1849 y 1851. En principio, porque la excepcionalidad de la aventura (un viaje extenso por territorios alejados) invita a considerar esa parte del epistolario como una sección con identidad propia, que

podría recortarse tanto de lo que la antecede como de lo que la sigue^[9]. Pero, además (y principalmente), porque dicho viaje ha sido comprendido como un momento de inflexión en la vida y en la escritura flaubertianas, la experiencia fundamental que cierra la etapa de juventud (formativa, pero sin obra duradera) y abre la etapa de madurez: tras el viaje, sería ya el Flaubert de *Madame Bovary* quien retorna. Momento mítico, pues, de pasaje, o incluso de muerte y renacimiento (del escritor mediocre, todavía demasiado consecuente con los moldes románticos, al campeón de la novela moderna): mito que, por lo demás, ya había sido puesto en circulación por Maxime Du Camp, quien, en sus *Souvenirs littéraires* (1881), sostiene (erróneamente) que fue en Egipto, durante la remontada del Nilo, que el novelista encontró algo tan esencial como el nombre de Madame Bovary.

Ahora bien, hay aquí una suerte de paradoja porque ese conjunto de cartas, que da cuenta de la «experiencia oriental», no provee los conceptos básicos en los que se piensa al momento de considerar una poética teórica flaubertiana, sino que son, más bien, las cartas escritas durante la redacción de *Madame Bovary* u alguna otra obra de ficción las que vienen generalmente a la memoria (la carta del *livre sur rien* o aquellas en las que se postula el principio poético de la *impassibilité*, por ejemplo)^[10].

En este sentido, podría postularse que el viaje resulta esencial para la evolución de la poética flaubertiana (aportando imágenes y experiencias), pero que esa centralidad no se encarna en una formulación conceptual determinada. Así, por caso, el diseño de una *forma de mirar* atenta a la sensación y al detalle, que el autor de *La educación sentimental* practicaría ejemplarmente en sus novelas y que aconseja también a otros escritores^[11], encuentra, en este viaje, su manifestación más pura. Por ejemplo, en el cruce del Mediterráneo tal como lo describe a su amigo Louis Bouilhet en una carta enviada desde El Cairo^[12]:

Acodado sobre la barandilla, contemplaba las olas al claro de luna, esforzándome por pensar en todos los *souvenirs* históricos que debían sobrevenirme (y que no lo hacían) mientras que mi ojo, estúpido como el de un buey, contemplaba el agua, simplemente (carta a Bouilhet, 1 de diciembre de 1849; *Corr.* I, p. 539; énfasis nuestro).

El método perceptivo que Flaubert aprende durante el viaje, y que se vuelve una marca de su escritura novelística, consiste así en ser fiel a la sensación, antes que a la realidad: «...no escribí una sola reflexión. Solo formulaba de la manera más breve posible, es decir, la sensación, y no el sueño ni el pensamiento» (carta a Colet, 27 de marzo de 1853; *Corr.* II, p. 281). Pero, de hecho, ese tipo de mirada que se preconiza había aparecido previamente en la correspondencia flaubertiana, ya como un precepto de escritura^[13], ya como un efecto de lectura^[14]. De igual modo, otros componentes fundamentales de su poética (como la impersonalidad o la necesidad de *no concluire*), que la crítica rastrea ejemplarmente en este periplo, también pueden ser leídos en formulaciones previas del epistolario. La pregunta, entonces, permanece: ¿puede darse al recorte oriental de la correspondencia un estatuto poético específico?

Un principio útil de investigación sobre epistolarios consiste en pensar la carta, como escrito íntimo o personal, en relación con los géneros que la rodean o se acercan a ella en sus funciones y contenidos. En este caso, las cartas orientales de Flaubert están en contacto con otras dos textualidades: los *carnets de route*, en los que Flaubert toma notas durante el trayecto mismo, por un lado; las *notes de voyage*, que son una reescritura y una refundición de esas notas primeras (e incluso de la correspondencia oriental misma), por el otro^[15]. Las cartas son, en gran medida, puestas en redacción de las notas que Flaubert toma durante el viaje y que no tienen como objetivo la redacción futura de un texto de viaje. Esto debe ser destacado: Flaubert, que ha escrito relaciones de viajes previamente^[16], renuncia pronto, en Oriente, a esta idea. Entonces, ¿para qué anotar? En todo caso, la conclusión es que el *escrito de viaje oriental* de Flaubert resulta ser *el epistolario mismo*: las cartas constituyen el medio fundamental de puesta en relato de la aventura. Además, dichas cartas (a diferencia de lo que ocurre con la mayoría del epistolario flaubertiano) se escriben sin un norte literario, esto es, sin que Flaubert posea un proyecto de ficción en el horizonte^[17]. En este sentido doble, las epístolas orientales son *cartas sin obra*: «Durante los primeros días me puse a escribir un poco pero, gracias a Dios, pronto me di

cuenta de que era inútil. Es mejor, simplemente, ser un ojo» (carta a Bouilhet, 13 de marzo de 1850; *Corr.* I, p. 602)^[18].

O, mejor aún, son cartas del *fracaso de la obra*. Porque lo original en las cartas de Oriente no es tanto el tipo de mirada aplicada sobre las cosas del mundo, sino el hecho de que se escriban en la estela o en las réplicas de ese terremoto vital que fue para Flaubert el fracaso de la primera *Tentación de San Antonio*. En efecto, pocos días antes de iniciar la aventura oriental, Flaubert lee a sus amigos Bouilhet y Du Camp (en sesiones de lectura que se extienden durante varias horas) la primera versión de ese texto, sobre el que volverá varias veces a lo largo de su vida^[19]. El resultado de la experiencia es conocido: Bouilhet y Du Camp recomiendan arrojar al fuego esa «monstruosidad» literaria en la que Flaubert había invertido el último par de años de su vida.

En consecuencia, el viaje está marcado, desde el comienzo, por la depresión y la necesidad de olvido (que son signos de una crisis vocacional^[20]), y sus cartas no son tanto la elaboración de un proyecto cuanto la elaboración de un duelo del proyecto; se piensa menos en escribir que en no escribir:

No tengo planes, no tengo ideas, no tengo proyectos [...]. No sé si la visión de las ruinas inspira grandes pensamientos, pero me pregunto de dónde viene el asco profundo que siento ante la idea de agitarme para que se hable de mí (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr.* I, p. 627).

Parecería lógicamente un mal sitio para buscar una poética (en tanto serían más bien «cartas de la no poética») y, de hecho, Flaubert diagnostica esta situación de manera explícita:

En cuanto a mí, literariamente hablando, no sé dónde estoy. A veces me siento anulado (el término es débil); otras veces el estilo *límbico* (en el estado de limbo y de fluido imponderable) pasa y circula en mí con calores embriagadores. Luego vuelve a caer. Medito muy poco; ocasionalmente, caigo en ensoñaciones (carta a Bouilhet, 14 de noviembre de 1850, *Corr.* I, p. 707; énfasis en el original).

Es evidente que debe establecerse una relación entre esta desorientación o extravío literarios, este vagabundeo sin norte estético (el «estilo límbico») con el vagabundeo del viaje propiamente dicho: es decir, la reflexión poética (en este caso, la reflexión sobre el extravío de la poética) se hace una con la experiencia del viaje (que es la del extravío límbico de la propia persona). En su periplo oriental, el viajero se vuelve, paradójicamente, consciente de los peligros de la conciencia excesiva en materia de literatura; o sea, de la falsedad de las poéticas:

No, lo que nos falta es el principio intrínseco, el alma de la cosa, la idea misma del tema. Tomamos notas, hacemos viajes, miseria, miseria. Nos convertimos en eruditos, arqueólogos, historiadores, médicos y gente de gusto. Pero, ¿qué importa todo eso? ¿Dónde está el corazón, la expresión, la savia? (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr.* I, p. 627-628).

Principio, alma, idea, corazón, savia: el lenguaje levemente idealista no debe llevar a confusión. Flaubert no postula aquí ninguna preeminencia del tema o contenido (una sustancia) sobre la forma (lo ornamental), sino la necesidad de practicar un abandono, un olvido^[21]. En todo caso, es ese despojamiento mismo, la renuncia a la adopción de un rol particular (ser erudito, arqueólogo, incluso escritor) o de un objetivo literario (una obra), lo que permite encontrar la *idea* (entendida aquí más bien en su sentido griego, como *imagen*) pura de las cosas. El viaje no sirve, pues, para anotar e instruirse, sino para olvidar: lo que Flaubert aprende en el viaje por Oriente es, primeramente, el olvido de la poética. O que la nueva poética debe ser, principalmente, ese olvido.

Y, ciertamente, Flaubert declara, en sus cartas, que experimenta ese viaje como si fuera un amnésico o un idiota:

Se produce en mí un progreso (?). [...]. Siento que me vuelvo cada día más sensible y más emotivo. Cualquier tontería me saca una lágrima del ojo. Mi corazón se vuelve puta, se *moja* por cualquier cosa. [...]. Caigo en ensoñaciones y distracciones sin fin. Estoy siempre como si hubiera bebido demasiado; además, me siento cada vez más inepto e inapto para comprender cualquier cosa que me expliquen. Mi memoria se retrae cada vez más. Luego, grandes furores literarios (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850, *Corr.* I, p. 678).

En este punto, cabe preguntarse por qué un amnésico o un idiota querría tomar notas de viaje; en realidad, es precisamente *porque* se ha vuelto amnésico, *porque* se ha vuelto idiota, que Flaubert puede y necesita inscribir esas notas en su cuaderno: Flaubert aparece como un *Bouvard-et-Pécuchet* viajero que, en lugar de copiar fragmentos de textos, copia impresiones de manera libre e indistinta (la idea-imagen de las cosas). La percepción amnésica garantiza la ampliación de la sensibilidad, una proyección simpática del sujeto hacia la totalidad del mundo sobre la que Flaubert edificará su práctica novelística: anuladas las jerarquías del valor y la utilidad, destruidas las cadenas lógicas y temporales de la causalidad, todo fenómeno (por mínimo que sea) adquiere el derecho pleno a la representación literaria. De aquí se desprende que la amnesia (el *ennui*, la depresión) tiene la ventaja de hacer olvidar, destruir, toda poética; es decir, la mirada amnésica liquida toda idea preconcebida sobre la escritura y permite, simplemente, escribir, anotar:

El terror de escribir mal nos invade como una niebla [...] de manera que, no osando avanzar, permanecemos inmóviles. ¿No sientes hasta qué punto nos volvemos *críticos* y tenemos poéticas personales, principios, ideas preconcebidas... en fin, reglas, exactamente igual que Delille y Marmontel? (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850; *Corr.* I, p. 676-677; énfasis en el original).

Con todo, esta forma de captación y de representación que homogeneiza las cosas del mundo no puede, todavía, constituirse en obra: el escritor viajero corre el riesgo de permanecer atrapado en el estado de *ivresse* que imposibilitaría todo pasaje de la percepción y de la nota a la literatura. Es aquí donde se manifiesta entonces el valor estrictamente *poético* de la correspondencia: por un lado, al traspasar la anotación del espacio individual del cuaderno privado al espacio plural y comunicativo de la carta compartida; por el otro, al sustraer al escritor de la fascinación que provoca la percepción-*rêverie* y someterlo a una gimnasia continua (un ritmo) de escritura.

IV. EL EPISTOLARIO ORIENTAL COMO PRÁCTICA DEL RECUERDO

Será pues a partir de esa experiencia fundamental de olvido y extravío (tanto literario como geográfico) que pueda nacer una nueva literatura: aquella que queda plasmada en la práctica epistolar. Porque, si Flaubert *anota* su viaje (y la nota es producto de la amnesia), lo que *escribe* es la carta, que pasa a ser entonces un producto de la memoria, segunda potencia, fuerza o facultad, que, como el olvido, recorre toda la aventura oriental^[22].

En efecto, así como durante el viaje por Oriente «la memoria se retrae cada vez más» (*Corr.* I, p. 678), y la imaginación literaria cede el paso a formas más puras de la percepción, Flaubert deja igualmente constancia de un movimiento contrario, una experiencia recurrente de anamnesis o de reconocimiento en la que la literatura parece retornar de una manera más libre, entrecruzada con la vida. De este modo, a un Bouilhet transido de *ennui*, incapaz de escribir un cuento de «tema chino» porque no puede captar con precisión su ambiente natural, Flaubert recomienda una terapéutica que consiste en desestimar de plano esa inquietud documental. El remedio (que había curado su propia acedia) era resultado del análisis de su propia experiencia frente a la naturaleza de Oriente:

Todo lo que veo aquí, es como si lo viera por segunda vez [...]. Hay paisajes por los que ya he pasado, es innegable. [...] es que estamos demasiado avanzados en materia de arte como para equivocarnos sobre la Naturaleza. Así que, escribe (carta a Bouilhet, 4 de septiembre de 1850; *Corr.* I, p. 680).

Como es claro, la contradicción entre memoria y olvido es solo aparente: de Paul Ricœur (2010) a Harald Weinrich (1999), se reconoce que la relación entre ambas fuerzas es de carácter dialéctico. En ese sentido, la experiencia de olvido abre a Flaubert la posibilidad de que la literatura pueda ser recordada, devuelta a la conciencia, pero liberada de las tradiciones o constricciones a las que estaba sometida hasta entonces (su pertenencia exclusivamente libresca o su carácter de proyecto: en definitiva, su *ser para algo*), como parte de

una memoria que pasa, ahora, a confundirse con las experiencias de la vida. En otras palabras, lo que Flaubert termina de descubrir en Oriente es que los límites entre lo leído y lo vivido son porosos, y que literatura y naturaleza se confunden^[23]. A partir de ese momento (que es un momento de olvido de la diferencia entre ambas categorías), se vuelve posible escribir: «así que, escribe». En lo sucesivo, la literatura será la encargada de producir en el lector esa misma anamnesis, el reconocimiento de la imagen literaria como imagen natural, experiencia propia y auténtica que se adquiere (que se recuerda) independientemente de la «realidad»: «[En un libro] [l]a vida, el movimiento, son aquello que hace que uno exclame: “¡Es eso!”, aunque nunca haya visto los modelos» (carta a Leroyer de Chantepie, 12 de diciembre de 1857; *Corr.* II, p. 784^[24]).

La función de reconocimiento y de memoria que es propia de la literatura aparece en la carta oriental en una doble instancia. En primer lugar porque, en tanto reelaboración de la nota tomada al calor de la impresión, la escritura epistolar implica recordar la experiencia pasada e incluirla en una unidad textual mayor, coherente y ordenada: un discurso, en suma. En segundo lugar porque, a diferencia de la nota, dicho discurso está constitutivamente dirigido a un otro, a quien se quiere hacer partícipe de la experiencia. Y en esto, nuevamente, la epístola encarna nítidamente una de las funciones fundamentales que Flaubert asigna a la literatura, esto es, producir un encuentro entre escritor y lector: «Cada voz encuentra su eco. A menudo pienso [...] en los seres desconocidos, por nacer, extraños, que se conmoverán con las mismas cosas que yo. Un libro crea una familia eterna en la humanidad» (carta a Colet, 25 de marzo de 1854; *Corr.* II, p. 541).

Desde el comienzo del trayecto, incluso antes de dejar Francia, Flaubert se esfuerza por convertir sus cartas en un espacio de reunión con su destinatario^[25], una forma de viajar (vivir) juntos:

Pienso en ti sin cesar, tu imagen me acompaña a todas partes (carta a la madre, 27 de octubre de 1849; *Corr.* I, p. 516).

Intenta, pobre vieja, ponerte en mi lugar cuando esté en ruta. Piensa en todas las cosas que veré... (carta a la madre, 28 de octubre de 1849; *Corr.* I, p. 517).

Me dices, pobre madre amada, que te resulta enojoso no poder seguirme paso a paso, al menos con el pensamiento. Toma tu mapa de Egipto y sigue, con la punta de tus tijeras, el Nilo, subiendo hasta Ipsambul, o hasta Asuán, si prefieres (carta a la madre, 3 de febrero de 1850; *Corr.* I, p. 585).

En la absorción de todo lo que precede, mi viejo, tú estuviste siempre presente. [...]. Lamentaba (el término es débil) que no estuvieras ahí. Yo disfrutaba por mí y por ti, me excitaba por ambos y te tocaba una buena parte, no te preocupes (carta a Bouilhet, 13 de marzo de 1850; *Corr.* I, p. 607).

Pienso mucho en ti, canalla: te veo andando por las calles de Rouen, con los codos apretados, la nariz al viento, tu bastón y el sombrero gris, ahora que estamos en verano. En este momento, martes 4 de junio, dos horas y media de la tarde, te veo doblando por la esquina de la calle Ganterie, al lado de la cruz (carta a Bouilhet, 2 de junio de 1850; *Corr.* I, p. 632).

Compartir la experiencia (provocar el reconocimiento) no significa hacer un *relato de viaje*, género en el que el escritor de la epístola alcanzaría una preeminencia desmesurada por sobre su destinatario y que fijaría su texto en todos los *clichés* discursivos que, desde el principio, se ha querido evitar^[26]. Por el contrario, la carta es un auténtico instrumento de ligazón (es decir, literatura) en la medida en que se vuelve un objeto híbrido capaz de reunir y de yuxtaponer, en un mismo discurso, tiempos, espacios, acciones y personajes heterogéneos.

Esa hibridez consustancial de la epístola responde bien a la fundamental confusión de elementos que, como hemos visto, la mirada aprendida y practicada en Oriente operaba sobre la vida^[27]. Es que, en realidad, la escritura epistolar no hace más que absorber e incorporar una mixtura que Flaubert encuentra en Oriente y que, posteriormente, elevará a cifra de la condición general del mundo (por lo tanto, también de su escritura novelística):

Lo que amo del Oriente es esa grandeza que se ignora, y esa armonía de cosas disparatadas. Recuerdo a un bañista que tenía en el brazo izquierdo un brazaletes de plata, y en el otro una úlcera. Ése es el Oriente auténtico y, por ello, poético: bribones con harapos de pasamanería y completamente cubiertos de parásitos. Dejad en paz los parásitos: al sol, trazan arabescos de

oro. [...]. Quiero que haya una amargura en todo [...] y que la propia desolación esté en el entusiasmo (carta a Colet, 27 de marzo de 1853; *Corr.* II, p. 283).

En la carta, esa mixtura no tiene otra finalidad que la de devenir imagen, ser descrita y comunicada a un otro (el destinatario) para su reconocimiento: como afirma Moussa (1996, p. 79), las cartas de Oriente son el resultado de un compromiso entre el deseo casi fisiológico de ingurgitación de lo real y la voluntad estética de restituir ese real como un puro espectáculo, un *tableau* o cuadro. En eso, la carta de Oriente vuelve a condensar la condición fundamental de la praxis literaria tal como Flaubert la registra en el prefacio que escribe para *Dernières chansons* (libro póstumo de Bouilhet, aparecido en 1872), su único texto público que se acerca a la formulación conceptual de una poética:

En fin, si los accidentes del mundo, desde el momento en que son percibidos, se aparecen como transpuestos para ser usados en una ilusión a describir, de manera que todas las cosas (incluida la propia existencia) no parecerían tener otra utilidad [...], entonces sí, se puede escribir, se puede publicar (Flaubert, *OCIV*, p. 656).

Describir el mundo como una pura ilusión (para un lector) es el *gesto* que Flaubert aprende en la redacción del epistolario oriental y que determinará, en lo sucesivo, su poética narrativa. Se trata, en cierto modo, de escribir a la manera del bañista egipcio ulcerado y adornado con joyas, entremezclando lo eterno y lo momentáneo, lo alto y lo bajo, el movimiento y el reposo, sin tener otro objetivo o finalidad que la práctica del gesto mismo.

V. CONCLUSIÓN

Como queda dicho, la carta es un momento de *anamnesis*, de recuerdo y de reconocimiento que permite producir un texto, una obra, solo aparentemente limitada y acotada. En otras palabras, si el hastío es el olvido (el fracaso de la obra, el cansancio de la literatura), la escritura epistolar permite a Flaubert salir del *ennui*, reelaborarlo (reelaborar sus notas), mediante una práctica que es, por un lado, lo bastante sostenida como para constituir un hábito y, por el otro, lo bastante rara como para producir un objeto particularizado (*tal* carta que describe *tal* acontecimiento o paisaje para *tal* destinatario). En su recurrencia, la carta (oriental) se vuelve entonces una gimnasia, un ritmo entre olvido y memoria; una praxis que linda con lo autotélico, pero que debe construir una imagen para un otro (es decir, establecer un diálogo); una praxis que reúne observación, recuerdo, imaginación, reflexión poética, narración y descripción: todo ello volcado en un *discurso*, elemento unificador y fluido, que puede ser moldeado de nuevo, revisitado en una próxima carta. Ese ritmo, ese diálogo, esa yuxtaposición y esa reescritura encierran ya, reunidos en la carta oriental, lo que Flaubert llamará posteriormente el *estilo*.

En resumen, lo que las cartas de Oriente dejan ver es que un mismo principio poético o constructivo fundamental informa tanto la prosa epistolar como la prosa ficcional. Dicho principio constructivo consiste en un modo de entretejer lo general y lo particular, lo abstracto con lo concreto-material, lo emocional y lo reflexivo, etc., en relación con un destinatario, a partir de un concepto específico de la vida como *continuum*, como ritmo. La correspondencia flaubertiana (en general, pero la de Oriente en particular) aparece entonces no como reservorio que informa sobre la obra ficcional (función ancilar, documental), sino como vía literaria alternativa para captar, explorar y reproducir ese *continuum*. En otros términos, se trata de rastrear, en Flaubert, no una poética en la correspondencia (ni una poética de la correspondencia), sino de ver los modos en que la correspondencia se vuelve poética en sí misma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, R. (2004). *Lo neutro*. México: Siglo XXI Editores.

- Caraion, M. (2003). *Pour fixer la trace: photographie, littérature et voyage au milieu du XIXème siècle*. Ginebra: Librairie Droz.
- De Biasi, P.-M. (2009). *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. París: Grasset.
- Flaubert, G. (1973-2007). *Correspondance. Tomes I-V*. París: Éditions de La Pléiade-Gallimard.
- Flaubert, G. (2013). *Œuvres complètes II*. París: Éditions de La Pléiade-Gallimard.
- Flaubert, G. (2021). *Œuvres complètes IV*. París: Éditions de La Pléiade- Gallimard.
- Gothot-Mersch, C. (1993). *La correspondance de Flaubert: une méthode au fil du temps*. En Raymonde Debray-Genette y Jacques Neefs (eds.). *L'œuvre de l'œuvre. Études sur la correspondance de Flaubert* (pp. 43-57). Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes.
- Green, A. (2010-2011). *Flaubert: remembering, forgetting, creating*. *Nineteenth-Century French Studies*, 39 (1-2), 119-130.
- Hendrycks, A. (1994). *Flaubert et le paysage oriental*. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 94, 996-1010.
- Ippolito, Ch. (2001). *Narrative memory in Flaubert's Works*. Nueva York: Peter Lang.
- Leclerc, Y. (2001). *Les éditions de la correspondance de Flaubert*. *Recherches sur l'épistolaire*, 27, 157-166.
- Martinez, M. (2002). *Flaubert: le Sphinx et la Chimère*. París: L'Harmattan.
- Milner, J.-C. (2004). *El paso filosófico de Roland Barthes*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Moussa, S. (1996). *Signatures: ombre et lumière de l'écrivain dans la Correspondance d'Orient de Flaubert*. *Littérature*, 104, 74-88.
- Moussa, S. (2019). *L'Orient-Souvenir. Le surgissement du passé autobiographique dans le périple méditerranéen de Flaubert*. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 22. Recuperado el 15 de ago. de 2022, desde: <https://journals.openedition.org/flaubert/3902>
- Poyet, T. (2008). *Flaubert ou une conscience en formation. Éthique et esthétique de la correspondance. 1830-1857*. París: L'Harmattan.
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Reid, M. (1995). *Flaubert correspondant*. París: SEDES.
- Ricœur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Séginger, G. (2000). *Flaubert. Une éthique de l'art pur*. París: SEDES.
- Weinrich, H. (1999). *Leteo. Arte y crítica del olvido*. Madrid: Siruela.

NOTAS

*Es licenciado en Letras por la UBA y doctorando en Literatura por la misma universidad. Correo electrónico: jorgeluiscaputo@gmail.com

[1]Somos conscientes de las (equivocadas) implicancias que se esconden en el uso de un término tan indefinido como el de «Oriente», lo «oriental», etc. Sin embargo, es el propio Flaubert quien, de acuerdo con los usos sociales de su tiempo, emplea el término y sus derivados para designar conjuntos y realidades absolutamente diversos. La tradición crítica ha continuado con estas referencias que cristalizan bien el imaginario de una época.

[2]Al respecto, ver los estudios clásicos de Gisèle Séginger (2000), Ildikó Lörinszky (2002) y Pierre-Marc de Biasi (2009).

[3] Poco después de la muerte de Flaubert, Maupassant publica algunos extractos de su correspondencia, en la crónica «Gustave Flaubert d'après ses lettres» (publicada en *Le Gaulois*, el 6 septiembre de 1880). La primera edición general de la correspondencia (muy incompleta y expurgada) comienza a publicarse en 1887, bajo control de Caroline Commanville, sobrina de Flaubert. Para una historia de las ediciones, ver Leclerc (2001).

En cuanto a la noción de «teoría», tomamos el término de la última de las compilaciones de la correspondencia disponible en español: la *Correspondencia teórica*, de Flaubert, editada por Editorial Mardulce, compilada y traducida por Damián Tabarovski. Para un estudio general de las cartas de Flaubert, remitimos a los siguientes trabajos: Gothot-Mersch (1993), Reid (1995), Martinez (2002) y Poyet (2008).

[4]A excepción del prefacio a *Dernières chansons* (1872), de Louis Bouilhet (sobre el que volveremos), Flaubert evita la escritura y la publicación de prólogos u otros textos críticos. Existen, es cierto, planes y esbozos de textos prologales, pero ninguno alcanza la instancia de publicación (de hecho, conocemos algo de ellos *por la correspondencia*). Con respecto a los diarios íntimos, existe solo un *cabier intime* que Flaubert lleva adelante durante 1840-41.

[5] En francés en el original. En adelante, todas las traducciones de esta lengua nos pertenecen.

[6] En este sentido, podría afirmarse para Flaubert lo mismo que para Roland Barthes: que «ningún filósofo fue su guía» (ver Milner, 2004, p. 11). El pensamiento conceptual suele aburrir a Flaubert, que de la filosofía toma más bien (a la manera de Paul Valéry), «algo de su color».

[7]En adelante, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen de acuerdo con la edición de La Pléiade, indicando volumen y número de página, así como destinatario y fecha para facilitar su ubicación.

[8]A excepción de algunos ejemplos específicos (la carta dirigida a Sainte-Beuve y la carta pública a Wilhelm Froehner, ambas a propósito de sus respectivas críticas sobre *Salammbô*), las cartas de Flaubert no están pensadas para su publicación. Sin embargo, algunos casos son ambiguos: por ejemplo, el intercambio epistolar con H. Taine sobre las condiciones de la imaginación poética y su relación con los estados alterados de la conciencia (las alucinaciones, fundamentalmente). En efecto, hay allí una perspectiva de que el contenido de esa correspondencia será editado, al menos, de manera parcial (lo que de hecho ocurre: Taine selecciona y publica fragmentos de esas cartas en su obra *De l'intelligence*, sin mencionar que corresponden a Flaubert). Más allá de eso, es evidente que existe el horizonte de una publicación *post mortem* de la correspondencia, lo que explica la concertada quema de cartas emprendida por Flaubert y su amigo Du Camp, y de la cual tenemos noticia por la propia correspondencia.

[9]La historia editorial de la correspondencia corrobora esta presunción: esas cartas han sido agrupadas y editadas habitualmente como un todo, tanto en francés como en otras lenguas.

[10]De hecho, la última selección de la correspondencia (en español), intitulada *Correspondencia teórica* y editada por Mardulce, no incluye ninguna carta oriental.

[11] Por ejemplo, en carta a Feydeau en 1860: «Revienta tus ojos a fuerza de mirar sin pensar en ningún libro —es la manera correcta. En lugar de uno, aparecerán diez, cuando vuelvas a tu hogar en París. Cuando se observa las cosas para un fin, no se ve más que un aspecto de ellas» (carta a Ernest Feydeau, 4 de julio de 1860; *Corr.* II, p. 96).

[12]Hendrycks (1994) y Caraion (2003) destacan la práctica de esta forma de percepción (una mirada que integra todas las imágenes sin clasificación o jerarquía preestablecida) como una de las características basales de la escritura de Flaubert de madurez.

[13]«Observa bien todo, estúdiate cada detalle, conviértete en pupila» (carta a Le Poittevin, 26 de mayo de 1845; *Corr.* I, p. 234).

[14] «Cuando leo Shakespeare, me vuelvo más grande, más inteligente y puro. [...]. Ya no soy hombre: soy ojo» (carta a Colet, 27 de septiembre de 1846; *Corr.* I, p. 365).

[15]La historia textual y editorial de estas notas y cuadernos es demasiado compleja para resumirla aquí. Al respecto, ver Bruneau (en Flaubert, *Corr*I, pp.1054-1055) y, sobre todo, Gothot-Mersch (en Flaubert, *OC*II, pp. 1494-1502).

[16] El viaje a Córcega que realiza al terminar sus estudios en el *Collège de Rouen* y, sobre todo, *Par les champs et par les grèves* (1847), texto sobre su trayecto por Bretaña escrito a dos manos con Maxime Du Camp. En lo esencial, ese libro permaneció inédito (apenas algunos fragmentos fueron publicados en revistas), pero constituye una obra cerrada.

[17]Podría objetarse que, durante el viaje, Flaubert formula diferentes planes de escritura. El 14 de noviembre de 1850, desde Constantinopla, escribe a Louis Bouilhet: «En cuanto a temas, tengo tres: 1.º *Una noche de Don Juan* [...]; 2.º la historia de *Anubis* [...]; 3.º mi novela flamenca de la joven que muere virgen y mística» (*Corr.* I, p. 708). También la idea del *Dictionnaire des Idées Reçues* reaparece en algunas de las cartas. Flaubert llega incluso a escribir algunos fragmentos de *Une nuit de Don Juan* durante el propio viaje. Sin embargo, estos proyectos no son trabajados sistemáticamente y, sobre todo, la correspondencia oriental no se organiza en torno a ellos.

[18]Véase esta nota tomada de uno de los *cabiers*: «Tenía la intención de escribir mi viaje por párrafos, en forma de pequeños capítulos, poco a poco, cuando tuviera tiempo. Era irrealizable» (Flaubert, *OC*II, p. 597).

[19]En 1856 y, finalmente, en 1874.

[20] A este olvido principal, cabe añadir otros dos: el de las tragedias familiares (muertes de padre y hermana ocurridas en 1846, con pocas semanas de diferencia) y, acaso más importante, el de la crisis nerviosa que afecta a Flaubert desde 1844.

[21] *Tomar* notas, *hacer* viajes, devenir *algo*: todos los verbos rechazados por Flaubert son verbos de la voluntad, la posesión (el querer-asir, en términos de Barthes; ver Barthes, 2004).

[22] Sarga Moussa (2019) ha analizado el viaje oriental flaubertiano como experiencia de memoria, aunque en un sentido diferente al que practicamos aquí (limitado, en su caso, a una memoria autobiográfica). Para un estudio más general del problema de la memoria en la poética flaubertiana, ver Green (2010-2011) e Ippolito (2001).

[23] Como ha mostrado Pierre-Marc de Biasi (2009), la propia práctica novelística de Flaubert da testimonio de este postulado: la escritura ficcional flaubertiana se construye como una red en la que recuerdos personales, documentos, archivos, préstamos literarios, observaciones sobre el terreno y demás materiales verbales se confunden en un pie de igualdad ontológica, sin privilegio o autoridad de uno sobre otro. A su vez, algo de la confusión entre naturaleza y literatura se daba, de hecho, desde el inicio del viaje, tal como Flaubert lo registra en la primera carta que envía a su amigo Bouilhet desde El Cairo y en la que relata el cruce del Mediterráneo que ya hemos comentado: «[Mirando el océano] [p]ensé varias veces en Racine, sentado en su gabinete con su peluca y su traje del siglo xvii, trabajando su imaginación para combinar “la llanura líquida” con “la montaña húmeda”; pensé en todos los borbotones que veía en idea, y qué tranquilo caos creaba todo eso en su cabeza» (1 de diciembre de 1849; *Corr.* I, p. 539). Sobre la comunicación entre arte y vida en Flaubert, resulta útil volver a los ensayos que Jacques Rancière (2011) dedica al autor de *Madame Bovary*.

[24] *¡Es eso!, C'est cela*, es la fórmula que marca siempre en Flaubert que ese reconocimiento (que produce un efecto de maravilla o despertar) ha tenido lugar en el lector: «Algunas páginas exhalan un perfume del Mediodía que me penetra; uno exclama: “Es eso”» (carta a Flavie Vasse de Saint-Ouen, 27 de diciembre de 1864; *Corr.* III, p. 418); «Las descripciones son excelentes, los caracteres están bien observados. Todo el tiempo uno dice: es eso, y cree en vuestra ficción» (carta a Joris-Karl Huysmans, 7 de marzo de 1879; *Corr.* V, p. 568).

[25] Su madre Caroline Flaubert y su amigo Louis Bouilhet, principalmente.

[26] «Me parece que siendo, como eres, un hombre inteligente, no esperas de mi parte una *narración* de mi viaje» (carta a Bouilhet, 1 de diciembre de 1849; *Corr.* I, p. 538, énfasis en el original).

[27] Así, por ejemplo, en el relato de su ascenso a la cúspide de la pirámide de Kefrén, Flaubert se permite introducir un pensamiento dirigido a los premios escolares de retórica que se disputan dos alumnos privados de Bouilhet: «Sí, fue allí, sobre la pirámide de Kefrén, en medio de mis árabes que resoplaban por haberme empujado hasta la cima [...], que, reuniendo todas las fuerzas de mi alma, y vuelto hacia el oriente, me pregunté: “¿Quién tiene más capacidad, de Pigny o de Defodon?!!!”. Lo repetí, grité para escuchar el eco. Pero no hubo eco, y los buitres que volaban en torno a mí ascendieron todavía más, llevando a los cielos ese enigma eterno» (carta a Bouilhet, 15 de enero de 1850; *Corr.* I, p. 568). El tono burlesco del pasaje no anula la yuxtaposición entre la solemnidad de la historia antigua (la tumba monumental, perenne) y la inanidad de la historia burguesa contemporánea (la *distribution des prix* en un colegio de provincias): lo sublime se nivela con lo mínimo, lo efímero es visto *sub specie aeternitatis*, así como lo eterno aparece *sub specie momenti*.