

## Grieta en la pared, carcoma interior. Realidad frente a deseo en Emma Bovary y Ana Ozores. Perspectiva temática

Concepción Pérez-Pérez

*Universidad de Sevilla*

mconcepcionp@us.es

### Résumé

Cet article met en confrontation les personnages d'Emma Bovary et Ana Ozores suivant une optique critique thématique. A travers le mode de perception du réel sur certains éléments d'ordre cosmologique ou matériel, sont envisagées une série d'images récurrentes qui ont une prégnance symbolique. Ces images, qui sont émergence du niveau psychosensoriel du texte, touchent donc à la dimension spécifiquement individuelle concernant le mode de perception et la construction d'une rêverie de la réalité dans l'écriture. Or des parallélismes peuvent être établis entre l'écriture de Flaubert et celle de Clarín.

**Palabras clave:** *Madame Bovary, La Regenta*, critique thématique, perception, comparatisme.

### Abstract

This article carries out a comparative analysis of the characters of Emma Bovary and Ana Ozores considering the assumptions of thematic criticism. The way that certain cosmological and material elements are regarded as real, brings about a set of recurrent images that acquire symbolical dimension. These images, which are the visible representation of the psychosensory level of the text, may relate, therefore, to the specific individual dimension of the way of perceiving and constructing a daydream vision of the real world in the act of writing. However, certain parallelisms can be established in the writings of both, Flaubert and Clarín.

**Key words:** *Madame Bovary, La Regenta*, thematic criticism, perception, comparative literature.

---

\* Artículo recibido el 9/01/2015, evaluado el 7/02/2015, aceptado el 25/02/2015.

## 0. Introducción

Para Leopoldo Alas, como para Mario Vargas Llosa, *Madame Bovary* es una de esas novelas cuya lectura deja una impronta indeleble, de tal manera que, según confesaba el autor de *La Regenta*, «después de leer *Madame Bovary* el espíritu queda por mucho tiempo impresionado; el pensamiento vuelve, sin querer, a meditar aquellas profundísimas cosas que dicen, sin decirlas, los extravíos de la infeliz provinciana y la muerte por amor de aquel prosaico médico»<sup>1</sup>. Como la crítica clariniana ha puesto sobradamente de manifiesto, múltiples son los ecos de la novela francesa en la española, que ya en tiempos del autor provocaron la estrecha acusación de plagio por Luis Bonafoux en aquella tan conocida como estéril polémica<sup>2</sup>. No son, sin embargo, coincidencias de tipo anecdótico o superficial las que ocuparán la reflexión articulada a lo largo de estas páginas, sino resonancias profundas, coincidencias a modo de ecos que reverberan en ambas novelas en lo que respecta al modo de percepción y ensoñación de la realidad plasmada en la escritura. Y a este respecto, conviene insistir en que tal acercamiento no supone en modo alguno mostrar identidades repetidas, sino, muy al contrario, resaltar la especificidad en cada caso, pues hablar de reverberación no implica repetición idéntica, clonación, sino expansión de ondas, con su trayectoria específica, su peculiar paleta de colores. En determinados aspectos, incluso, mi interés se centrará en el caminar divergente seguido por la dinámica de la ensoñación en ambas novelas a partir de una situación similar que actúa de detonante en función de la peculiar infraestructura psicosensorial que emana de la escritura de ambas novelas. En concordancia con tales planteamientos, es desde un enfoque analítico que participa de la crítica temática, uno de cuyos mayores hitos fue el conocido ensayo de Jean-Pierre Richard *La création de la forme chez Flaubert*, como abordaré un acercamiento a ambos autores. Después de los insuperables y célebres trabajos sobre la escritura de Flaubert publicados por Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, o el análisis de Jean Rousset sobre *Madame Bovary*<sup>3</sup>, mi pretensión consistirá en abrir una serie de sugerencias a

<sup>1</sup> *Nueva Campaña* (1885-86), Madrid, 1887, p. 363, *cit.* por Carlos Clavería (1942: 116). Para Clavería «cuanto más tiempo haya pasado desde que leyó un libro, tanto más indeleble será la huella que éste deje en “Clarín”. Las impresiones de sus lecturas, grabadas y archivadas en su feliz memoria, debieron ser parte esencial en el proceso de creación de alguien que, como “Clarín”, proyectaba sus obras más en la imaginación que sobre el papel» (p.117). Pero Clarín no sólo admiraba *Madame Bovary*, apreciaba, además de *L'éducation sentimentale*, *Salammbô* o *Hérodias*. Para Gonzalo Sobejano, uno de los mayores especialistas en el autor de *La Regenta*, la impronta de Flaubert en Clarín es duradera, y no se limita a los tiempos de composición de su gran novela, sino que, después de ella, «Clarín no deja de evocar la persona y la obra de Flaubert», tanto en textos de crítica como *Un viaje a Madrid* o de ficción como *Su único hijo* (Sobejano, 2009).

<sup>2</sup> *Yo y el plagio Clarín. Tiquis-Miquis de Luis Bonafoux* (Aramis). Madrid, Establecimiento tipográfico Sucesores de Rivadenegra, 1888.

<sup>3</sup> Richard, «La création de la forme chez Flaubert» (1954); Poulet, «Flaubert» (1961); Rousset, «*Madame Bovary* ou le livre sur rien» (1963). Las fechas entre paréntesis corresponden a la primera edición.

partir de la confrontación entre los personajes de Emma Bovary y esa pariente española que es Ana Ozores, «Regenta» de Vetusta, en la que es para muchos la mejor novela española del siglo XIX y para algunos la mejor después del Quijote.

### 1. La realidad intolerable: la grieta. Primera aproximación

L'amour, croyait-elle, devait arriver tout à coup, avec de grands éclats et des fulgurations, -ouragan des cieux qui tombe sur la vie, la bouleverse [...]. Elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde au mur (*Madame Bovary*, 126).

Al leer esta cita no puedo evitar la impresión de que esa grieta en la pared que cierra la frase, deteniendo el recorrido de la mirada de Emma Bovary, no pertenece al registro del lenguaje metafórico, sino al plano de la realidad objetiva. De esta manera, y paradójicamente, lo verdaderamente metafórico -esto es, la imagen de la grieta en la pared con la que culmina la secuencia- no sería percibido como tal frente a la primera imagen, la del lago. Es este un procedimiento habitual de inversión en el texto de Flaubert, que ya puso de manifiesto Mario Vargas Llosa (1981) en su célebre ensayo *La orgía perpetua*. Al analizar la imagen metafórica de la hoguera en medio de la nieve, cuyo referente es el amor de Emma y Léon, este gran admirador de *Madame Bovary* observa cómo, sobre el largo encadenamiento metafórico, «de ser una referencia, la hoguera pasa a ser lo referido, la explicación se vuelve lo explicado» (Vargas Llosa, 1981: 159). Es exactamente lo que ocurre en el texto del que arranca mi reflexión aquí. Con el efecto añadido de que la referencia a la grieta en la pared constituye además clausura de capítulo, con lo que la mirada se fija y detiene en ella quedando en suspenso.

Jean Rousset ponía de manifiesto cómo para Flaubert la imagen de la pared lisa, sin fisuras, es particularmente emblemática, llegando a ser metáfora de la prosa soñada<sup>4</sup>. Por ello es tanto más significativa en la cita que abre el presente epígrafe como significante del fracaso estrepitoso de la aventura existencial de Emma. Observemos, por otra parte, que la grieta es percibida por la protagonista de manera repentina, súbita. Así es como la impenitente soñadora toma siempre conciencia de la realidad intolerable, como un descubrimiento desagradable y repentino de lo inexorable (en total coherencia, por otra parte, con un carácter que siempre espera que un acontecimiento extraordinario rompa el círculo de la monotonía existencial), lo que le

<sup>4</sup> «Ce qui fascine Flaubert dans le mur, c'est le bloc sans fissure, la masse immobile et compacte, la "grande ligne unie" que ne rompt aucun accident», y cita el siguiente extracto de la correspondencia del autor de *Madame Bovary*: «Je me souviens d'avoir eu des battements de coeur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu... Eh bien! Je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet?» (Rousset, 1984: 122).

lleva a preguntarse con extrañeza: «D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait...?» (*Madame Bovary*: 335).

En realidad esa podredumbre no es instantánea, muy al contrario, se ha ido larvando lentamente. Del mismo modo, la grieta en la pared tampoco aparece de repente, lo que el texto confirma como súbito es su toma de conciencia. Emma quiere ver la seguridad tranquilizadora de ese lago de lluvia formado en la terraza, ignorando que es en realidad un accidente artificial, y además que está formado sobre los agujeros tapados de los desagües, lo que en realidad encierra una amenaza, un peligro que la uniformidad estética de la superficie impide ver<sup>5</sup>. La grieta en la pared supone entonces la ruptura de la ensoñación circular expansiva –que tan magistralmente analizara G. Poulet (1979) en *Les métamorphoses du cercle*– al irrumpir la realidad inapelable haciendo que en un instante fulgurante se entrevea la fractura<sup>6</sup>.

También en lo que respecta a Ana Ozores la toma de conciencia de la realidad es repentina, aunque lo es de manera diferente, ya que en su caso se trata de tomar conciencia no de un hecho sino de todo un proceso. Es la conciencia de la disgregación propiciada por el autoanálisis implacable y constante al que se somete la protagonista. Y si Emma ve de repente la grieta en la pared, Ana confiesa sentir «grietas en la vida», «achicándose», «anulándose», a punto de perder la percepción de su propio ser, como se verá más adelante.

## 2. La posible/imposible realidad: el mundo como tentación y deseo

Pero frente a esa realidad, el yo deseante de Emma y Ana se apresta a percibir un mundo apetecible, que se presenta como tentación y deseo, como llamada gozosa de los sentidos. Este mundo apetecible, que es tentación y espejismo, aparece consecuentemente descrito a través de imágenes relacionadas con el juego de reflejos. Tanto la escritura de Flaubert como la de Clarín dejan traslucir una infraestructura psicosensores donde los juegos producidos por la reverberación de los reflejos son especialmente tranquilizadores para la mirada que contempla y la conciencia que anida en ella. Si a ello se añade la suavidad, bien a través del efecto tamizado de la luz o de otros elementos, el resultado es la exultación del yo que se deja arrastrar por lo que podríamos denominar la *euforia de los objetos*, como le ocurre a Emma cuando irrumpie en su casa y siente cómo

Un rayon d'avril chatoyait sur les porcelaines de l'étagère: le feu brûlait; elle sentait sous ses pantoufles la douceur du tapis; le

<sup>5</sup> «De la hauteur où ils étaient, toute la vallée paraissait un immense lac pâle, s'évaporant à l'air». Como observa Jean Rousset en esta cita, que corresponde a la secuencia del paseo a caballo de Emma y Rodolphe en su primera escapada como amantes, el lago es espejismo «sans contours ni support» que esconde y transfigura la realidad (Rousset, 1984: 125).

<sup>6</sup> La imagen del lago se adscribe a la dinámica de la expansión. Obsérvese cómo, en la cita recogida en la nota anterior, el lago que oculta Yonville se ha convertido en «inmenso», y su movimiento expansivo continúa en el aire, donde se evapora, y, en última instancia, desaparece.

jour était blanc, l'atmosphère tiède, et elle entendit son enfant  
qui poussait des éclats de rire (*Madame Bovary*: 210).

La cita corresponde en realidad a un momento de amargura en la cotidianidad de Emma. Y aún así la euforia de los objetos es tal que ella no puede resistirse a su impulso, entrando en una efusión de amor materno, redescubriendo a su hija «comme au retour d'un voyage» (*Madame Bovary*: 210). Esta euforia estaría próxima a aquello que Vargas Llosa calificaba de *locuacidad* al hablar de los objetos descritos por Flaubert, como la famosa «casquette» de Charles<sup>7</sup>. Efectivamente, el objeto es locuaz, puesto que lo cuenta todo del individuo, e incluso va más allá<sup>8</sup>. Pero la euforia a la que me refiero tiene otras implicaciones, no se adscribe a un paradigma histórico o cronológico que presentaría el objeto como metonimia del personaje. Antes al contrario, en este contexto específico los objetos y *las cosas*<sup>9</sup>, en su disposición estética, permanecen en la pura inmanencia y producen en el yo que los contempla un sentimiento de exultación y plenitud ante el simple hecho de existir<sup>10</sup>. Lo cual no sólo es sentido por Emma, sino por el yo que late en la escritura y emerge de ella, arrastrando a un lector convertido en mirada. Es lo que hace que Charles Bovary experimente una indefinible sensación de bienestar al entrar en la granja de los Bertaux, donde vive Emma:

Il arriva un jour vers trois heures; tout le monde était aux  
champs; il entra dans la cuisine, mais n'aperçut point d'abord  
Emma, les auvents étaient fermés. Par les fentes du bois, le so-

<sup>7</sup> «En *Madame Bovary*, por obra de la descripción, ciertas cosas, como la *casquette* de Charles, son más locuaces y trascendentes que sus dueños [...]» (Vargas Llosa, 1981: 151).

<sup>8</sup> Más allá de su función indicial los objetos en Flaubert desempeñan una función cardinal: «Cependant le triomphe de la force des objets (des objets eux-mêmes et non pas de leur sens connotatif) se trouve dans *Mme. Bovary*. Ils s'y montrent impitoyables, n'hésitant pas à se retourner contre Emma pour la dénoncer et la trahir. D'où d'ailleurs sa mort. Quand Lheureux, après le premier objet qu'il lui procure, pense «ah ! Je te tiens!», il signe déjà sa condamnation. Là, ce n'est pas que les objets suscitent simplement l'action, mais ils la contrôlent aussi. Leur fonction est donc cardinale» (Constandinidou-Semoglou, 2008: 174).

<sup>9</sup> «Le mot chose est plus général, il tend à se confondre avec l'ensemble des objets, avec la totalité du monde [...]. [...]La chose est une modalité de l'objet, ou plutôt elle est dans l'objet, comme son intériorité, sa limite et sa finalité: la chose est le devenir flaubertien de l'objet, elle est sa mort et sa transfiguration en espace, temps ou matière. Le trajet de l'objet à la chose, que l'écriture imite, conduit tragiquement à la destruction, à la déréalisation du monde» (Duchet, 1983: 41). Para el sociocrítico «[...]L'objet ne peut être considéré comme purement romanesque, dans la mesure où, indissociable des objets du roman, il apparaît comme tiré de la *réserve* que celui-ci constitue, ou du "chosier", puisque l'on peut ici préférer au terme des linguistes ce joli mot de Bacherard» (Duchet, 1983:18).

<sup>10</sup> Pierre Danger asocia esta sensación benéfica a la que emana de los interiores en la pintura flamenca: «On pense à cette abondance d'objets dans les peintures de Brueghel qui marquent par leur fantaisie et leur dynamisme une sorte de jubilation de la vie. Car c'est bien cela qu'ils expriment d'abord : la joie de vivre, de se sentir bien enraciné dans une existence active, insouciant, prospère» (Danger, 1973: 125).

leil allongeait sur les pavés de grandes raies minces, qui se brisaient à l'angle des meubles et tremblaient au plafond. Des mouches, sur la table, montaient le long des verres qui avaient servi, et bourdonnaient en se noyant au fond, dans le cidre resté. Le jour qui descendait par la cheminée, veloutant la suie de la plaque, bleuissait un peu les cendres froides. Entre la fenêtre et le foyer, Emma cousait; elle n'avait point de fichu, on voyait sur ses épaules nues de petites gouttes de sueur (*Madame Bovary*: 37).

Emma es indesligable del marco que la precede: reflejos de un sol vibrante filtrado por los postigos, vibración del zumbido de las moscas, terciopelo azul de la luz que se cuele y baja por la chimenea. Es la particular magia del lugar en ese preciso momento del día con su correspondiente tonalidad de luz lo que atrae en primer lugar y marca el deseo de permanencia. Y entonces, casi invisible al principio, como formando parte de las cosas, Emma va tomando relieve –va tomando cuerpo– emergiendo de la oscuridad.

También en la escritura de *La Regenta* podemos hablar de una euforia de las cosas que repercute en el modo de sentir del yo que contempla el mundo. Es la sensación que experimenta Ana Ozores en su escapada a la fuente de Mari Pepa:

Huertas y prados los riegan las aguas de la ciudad y son más fértiles que toda la campiña; los prados, de un verde fuerte, con tornasoles azulados, casi negros, parecen de tupido terciopelo. Reflejando los rayos del sol en el ocaso deslumbran. Así brillaban entonces. Ana entornaba los ojos con delicia, como bañándose en la luz tamizada por aquella fresca del suelo. (*La Regenta* I: 419)

También aquí encontramos la luz tamizada asociada a la suavidad y a una agradable sensación de bienestar (frescor en Clarín, tibieza en Flaubert). Ana se deja cautivar por el deslumbrar de los reflejos<sup>11</sup>, que contribuyen a la creación de un juego de sinestesia –muy clariniano– en el que la protagonista pasa de la contemplación externa a fundirse en lo contemplado, «con delicia, como bañándose en la luz»<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> De hecho, son los reflejos, a modo de resplandores, los que atraen a Ana y la incitan a salir: «Al llegar al portal Ana se detuvo; se estremeció como si sintiera frío. Miró hacia la bocacalle próxima; por allí el horizonte se abría lleno de resplandores. La calle del Águila era una pendiente rápida que dejaba ver en lontananza la sierra y los prados que forman su falda, verdes y relucientes entonces», mientras que el palacio de los Ozores está «en una rinconada sumida ya en la sombra» (*La Regenta* I: 418).

<sup>12</sup> Como analiza M. González (1993: 601), la sinestesia en *La Regenta* cumpliría una triple función: psicológica, descriptiva y metasensible.

Conviene señalar que los reflejos no son estáticos, sino que producen una sensación de movimiento, de vibración<sup>13</sup>, lo cual conlleva necesariamente fugacidad<sup>14</sup>. Esto ocurre de manera particularmente intensa en la escritura de Flaubert, de tal manera que, aunque la primera visualización del objeto lo presente desde un aparente estatismo, de imagen fija con contornos definidos, enseguida surge algún elemento que introduce la capacidad de vibración. Por citar un ejemplo, la primera vez que aparece descrito el «polypier touffu» que adorna la chimenea del salón de los Bovary lo hace de manera aparentemente neutra:

Dès les premiers froids, Emma quitta sa chambre pour habiter la salle, longue pièce à plafond bas où il y avait, sur la cheminée, un polypier touffu s'étalant contre la glace. Assise dans son fauteuil, près de la fenêtre, elle voyait passer les gens du village sur le trottoir (*Madame Bovary*: 122).

Sin embargo, en la siguiente ocasión en la que se detiene la mirada descriptora en el mismo objeto, que en la acción del relato corresponde al momento en que Rodolphe visita a Emma después del encuentro en la feria del campo, la disposición del polipero permite que el rayo de sol crepuscular que entra por la ventana se expanda en haces, de tal manera que la luz transfigura el decorado banal o neutro para convertirlo en marco apropiado para encuadrar y magnificar a Emma como objeto de deseo:

Elle était seule. Le jour tombait. Les petits rideaux de mousseline, le long des vitres, épaississaient le crépuscule, et la dorure du baromètre, sur qui frappait un rayon de soleil, étalait des feux dans la glace, entre les découpures du polypier» (*Madame Bovary*: 189)<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> «Et cette vibration qui est plus nous que nous mêmes», decía Alain de Lattre, de quien me hago eco (De Lattre, 1980:41). Para Jean Rousset (1984: 118) el objeto se presenta como neutro cuando no hay vibración en la mirada descriptora, cuando emana «d'un tiers observateur, d'un regard sans vibration».

<sup>14</sup> Efectivamente, los reflejos son indicadores de fugacidad, de realidad cambiante. Ana no podrá permanecer mucho tiempo en esta sensación, de hecho el paisaje va cargándose de connotaciones eróticas y agresivas que acabarán destruyendo el *locus amoenus*. Véase Préneron (1996b: 30-39).

<sup>15</sup> El polipero es, para C. Duchet, una metáfora del orden burgués, al igual que el barómetro («Comme le baromètre, ornement notable du salon de Bouvard et Pécuchet, le polypier est pour Flaubert une métaphore de l'ordre bourgeois : «Achille... va devenir un homme rangé et ressemblera à un polypier...» Duchet, 1983: 37). En la acumulación de objetos llevada a cabo por Bouvard y Pécuchet, el barómetro («sistema Gay-Lussac») aparece además como objeto asociado a la experimentación científica por su virtualidad de permitir «des expériences de physique, si la fantaisie leur en prenait» (*Bouvard et Pécuchet*, cap. I). En su tercera aparición en *Madame Bovary*, el polipero es destrozado y hecho trizas por Emma, al igual que el barómetro, que se hace añicos en el suelo con el portazo que da al abandonar el salón y también la escena, significando así el sueño roto tras el fracaso de la operación del pie zambo de Hyppolite, que hubiera engrandecido el apellido Bovary revertiendo por tanto sobre ella («Elle aurait voulu que ce nom de Bovary, qui était le sien, fût illustre, le voir étalé chez les libraires,

El poder transfigurador de la luz es tal, que este donjuán zafio y prosaico no puede evitar sentir reavivarse el amor de antaño –aunque sea por un instante- al contemplar a Emma reflejando el suave sol crepuscular en su última escapada al dormitorio del antiguo amante:

Et elle était ravissante à voir, avec son regard où tremblait une larme, comme l'eau d'un orage dans un calice bleu. Il l'attira sur ses genoux, et il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses, où, dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon du soleil (*Madame Bovary*: 366).

Es particularmente significativo a este respecto el empleo del verbo «miroiter», que implica «reflets scintillants», es decir, vibración, reverberación<sup>16</sup>. El cuadro, además, está presidido por la mirada húmeda y vibrante de Emma, en la que tiembla una lágrima, todo lo cual la convierte en irresistible objeto de deseo («ravissante à voir»). Y es que nunca son inertes los objetos en un autor para quien el sólo hecho de mirar las cosas desvela en ellas una vida interior propia, y que confesaba en su correspondencia que «pour qu'une chose soit intéressante, il suffit de la regarder longtemps»<sup>17</sup>.

La reverberación producida por la luz y el color dota de autonomía y de vida propia al objeto. Ello es llevado a su mejor expresión, tanto en Flaubert como en Clarín, a través del efecto tornasolado. La relación entre éste y la existencia es tan estrecha que J.P. Richard no dudaba en referirse a ella como «existence gorge de pigeon» al aludir a la hermosa y célebre descripción del rostro de Emma bajo la sombrilla de muaré, cuyo tejido propicia el efecto tornasolado. El texto es de tal belleza que es imposible resistirse a la tentación de evocarlo:

L'ombrelle, de soie gorge-de-pigeon, que traversait le soleil, éclairait de ses reflets mobiles la peau blanche de sa figure. Elle souriait là-dessous à la chaleur tiède; et on entendait les gouttes d'eau, une à une, tomber sur la moire tendue (*Madame Bovary*: 32).

---

répété dans les journaux, connu par toute la France», *Madame Bovary*: 83). El objeto roto ratifica con violencia la voluntad de ruptura de Emma.

<sup>16</sup> Así define «miroiter» el diccionario *Petit Robert*: «réfléchir la lumière en jettant des reflets scintillants» (ed. 2010).

<sup>17</sup> Carta de Flaubert a su amigo Le Poittevin, s.f., sept 1845, citada por Vargas Llosa (1981: 152), quien, muy acertadamente, señala la diferencia semántica que establece Flaubert entre *mirar* y *admirar*, queriendo significar, mediante este último verbo, el paso a la existencia de las cosas, que ilustra con el siguiente extracto de la novela: «Ils se plaçaient dans la salle basse d'un cabaret [...]. Ce n'était pas la première fois qu'ils apercevaient des arbres, du ciel bleu, du gazon, qu'ils entendaient l'eau couler et la brise soufflant dans le feuillage; mais ils n'avaient sans doute jamais admiré tout cela, comme si la nature n'existait auparavant, ou qu'elle n'eût commencé à être belle que depuis l'assouvisance de leurs désirs» (Vargas Llosa, 1981: 201).



Y es que, en efecto, «existencia» es la palabra apropiada, ya que, más que de un planteamiento estético, se trata de un espacio vital generado desde la estética del efecto tornasolado, de tal manera que en su ámbito benéfico el yo se siente existir y por tanto en él quisiera permanecer. Es lo que le ocurre a Charles al contemplar embelesado los ojos de Emma al despertar, cuando la luz los convierte en lago a partir de la irradiación de sucesivas capas de color, haciéndole sentir de tal manera que, literalmente, se sumerge dentro, perdiéndose en su profundidad<sup>18</sup>:

Vus de si près, ses yeux lui paraissaient agrandis, surtout quand elle ouvrait plusieurs fois de suite ses paupières en s'éveillant. Noirs à l'ombre et bleu foncé au grand jour, ils avaient comme des couches de couleur successives, et qui, plus épaisses dans le fond, allaient en s'éclaircissant vers la surface de l'émail. Son oeil, à lui, se perdait dans ces profondeurs, et il s'y voyait en petit jusqu'aux épaules [...] (*Madame Bovary*: 50)

Y de la misma manera que los ojos de Emma, en su interioridad, son profundidad de capas de color que crean espacio, otro tanto ocurre con el decorado impresionista de luz y tornasoles vibrantes que se despliega en torno a ella y cuyo movimiento fascinante es comparado por el yo que escribe al descrito por un vuelo de colibríes<sup>19</sup>:

Les ombres du soir descendaient; le soleil horizontal, passant entre les branches, lui éblouissait les yeux. Ça et là, autour d'elle, dans les feuilles ou par terre, des taches lumineuses tremblaient, comme si des colibris, en volant, eussent éparpillé leurs plumes (*Madame Bovary*: 196).

En el efecto contrario, la luz densa, pero estática, siempre es negativa como elemento asociado a un tiempo inerte para el autor de *Madame Bovary*:

<sup>18</sup> Como observa Paula Préneron, escapa a Charles tanta sutileza de observación, mostrándose «pour une fois très ou –nous dirions même trop- observateur, ce qui nous surprend un peu car nous connaissons le mari d'Emma, et normalement il n'observe rien ni ne se rend compte de rien! C'est évidemment Flaubert qui s'intéresse de si près aux yeux d'Emma et qui en donne des détails que certains peuvent même juger inutiles, gratuits». Y añade: «Cette gratuité du détail [...] perturbe le récit» (Préneron, 1996a: 351). Es la conciencia que emerge de la escritura la que se manifiesta aquí a través de un peculiar modo de percibir y sentir. Obsérvese, por otro lado, que, en el extremo opuesto, el negro expresa también el efecto de profundidad en los ojos cambiantes de color de Emma: «Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur» (*Madame Bovary*: 197).

<sup>19</sup> Resulta curioso observar que *Colibri* es precisamente el título de la revista que Flaubert redactaba en su etapa adolescente. Más tarde, en una carta a Luise Colet, la imagen del colibrí se integra en la ensoñación del Ideal: «Élançons-nous dans l'idéal, puisque nous n'avons pas le moyen de loger dans le marbre et dans la pourpre, d'avoir des divans en plumes de colibris, des tapis en peau de cygne, des fauteuils d'ébène, des parquets d'écaille, des candélabres en or massif, ou bien des lampes creusées dans l'émeraude» (carta de enero de 1854, citada por Duchet, 1983: 15).

L'hiver fut froid. Les carreaux, chaque matin, étaient chargés de givre, et la lumière, blanchâtre à travers eux, comme par des verres dépolis, quelquefois ne variait pas de la journée. Dès quatre heures du soir, il fallait allumer la lampe (*Madame Bovary*: 85).

La «existencia tornasolada» también la encontramos en *La Regenta*, despertando irresistiblemente las ganas de vivir en los personajes<sup>20</sup>, como puede apreciarse en esta escena en la que se hallan reunidos los principales actores en torno a la mesa del comedor de los marqueses de Vegallana:

Todo aquello era broma; ni don Víctor era hoy más liberal que ayer, ni trataba de usted a Ripamilán, ni le tenían por calavera; pero así se manifestaba allí la alegría que a todos los presentes comunicaba aquel vino transparente que lucía en fino cristal, ya con reflejos de oro, ya con misteriosos tornasoles de gruta mágica, en el amaranto y el violeta oscuro del Burdeos en que se bañaban los rayos más atrevidos del sol, que entraba atravesando la verdura de la hojarasca, tapiz de las ventanas del patio. ¿Por qué no alegrarse? ¿por qué no reír y disparatar? (*La Regenta* I: 590).

El vino, atravesado por una luz a su vez filtrada por la hojarasca, más que beberse con la boca se trasvasa con los ojos, circulando de unos a otros, transmitiendo la alegría de vivir en los allí presentes y transfigurando la realidad banal hacia desconocidas dimensiones de «gruta mágica». Esta misma cualidad, la capacidad de abrir realidades virtuales, dota al tornasol de una semiología amplia y ambivalente como elemento productor de engaño. Así, el Magistral es descrito al inicio de la novela como un ser camaleónico, que emite signos seductores a través del «tornasol» de las «plumas de faisán» y de «pavo real» en que se convierte su sotana a la luz de las vidrieras de la catedral. El «pulquérrimo canónigo» no es más que apariencia, pero una mirada atenta permite descubrir en su rostro, normalmente impenetrable, y a través del efecto cambiante de la luz, sus lados ocultos, ligados a la semiología de lo viscoso, negativa en la novela, o del cadáver:

Por las altas ventanas y por los rosetones del arco toral y de los laterales entraban haces de luz de muchos colores que remedaban pedazos del iris dentro de las naves. El manteo que el canónigo movía con un ritmo de pasos y suave contoneo iba tomando en sus anchos pliegues, al flotar casi al ras del pavimento, tornasoles de plumas de faisán, y otras parecía cola de pavo real; algunas franjas de luz trepaban hasta el rostro del Magistral y ora lo tenían de un verde pálido blanquecino, como de

<sup>20</sup> Apreciable ya en la cita transcrita más arriba referente a la escapada de la Regenta a la fuente de Mari Pepa, contemplando «con delicia» los prados que despiden tornasoles azulados de terciopelo.

planta sombría, ora le daban viscosa apariencia de planta submarina, ora la palidez de un cadáver (*La Regenta* I, 166).

### 3. Aspectos vivenciales del entorno climático. Selección de imágenes

Es de sobras conocida la importancia capital que desempeña la relación entre el individuo y el medio en la novela realista y naturalista, siendo uno de los aspectos más y mejor estudiados por la crítica. Mi objetivo, a lo largo de este apartado, no se centrará por tanto en el análisis del entorno climático como aplicación a un estudio espacial en *Madame Bovary* y *La Regenta*, sino que, desde la perspectiva crítica temática adoptada, pretendo resaltar determinados aspectos centrados en la ensoñación de la materia que son particularmente relevantes desde un punto de vista simbólico en ambas novelas.

#### 3.1. El polvo

A pesar de que su presencia sea poco relevante desde el punto de vista cuantitativo, al transcurrir la acción de las dos novelas en climas lluviosos, el polvo o lo polvoriento conforman imágenes en las que, desde un punto de vista cualitativo, sí merece detener la atención.

En el caso de *La Regenta*, la presencia del polvo es especialmente significativa por su posición inaugural en la novela, ya que es precisamente con esta imagen como comienza la descripción de «la heroica ciudad», con ese polvo que se arremolina en «la muy noble y leal» Vetusta que «dormía la siesta» perpetua, circulando en torbellinos que suben hasta las casas y desplazando arenilla que se queda incrustada, «para días, o para años», en los escaparates. Remolino y circularidad dibujan ya de entrada un mundo donde nada avanza aunque haya aparente movimiento, un mundo que se desmorona sin querer saberlo en una vetustez que aparenta esplendor.

En *Madame Bovary*, las referencias al polvo ofrecen un carácter ambivalente, dando lugar a una ensoñación tanto negativa como positiva.

Desde el punto de vista de la ensoñación negativa, el polvo se presenta como significante de la monotonía de la existencia, de lo repetitivo. Es la imagen de la carretera polvorienta, que se complementa con la presencia de sonidos rítmicos recurrentes y de elementos tanto sonoros como visuales que connotan lentitud:

Comme elle était triste dimanche, quand on sonnait les vèpres !  
Elle écoutait, dans un hébètement attentif, tinter un à un les coups fêlés de la cloche. Quelque chat sur les toits, marchant lentement, bombait son dos aux rayons pâles du soleil. Le vent, sur la grande route, soufflait des traînées de poussière. Au loin, parfois, un chien hurlait: et la cloche, à temps égaux, continuait sa sonnerie monotone qui se perdait dans la campagne (*Madame Bovary*: 85).

Sin embargo, cuando se relaciona con la evocación, la imagen de la carretera polvorienta reviste un carácter positivo:

Mais, dans ce geste qu'elle fit en se cambrant sur sa chaise, elle aperçut au loin, tout au fond de l'horizon, la vieille diligence l'*Hirondelle*, qui descendait lentement la côte des Leux, en traînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours! Elle crut le voir en face, à sa fenêtre, puis tout se confondit, des nuages passèrent; [...] (*Madame Bovary*: 180).

En este sentido, no sólo para Emma, sino también para Charles la carretera polvorienta se inscribe en la constelación evocadora de la felicidad, que se dibuja como un cúmulo de sensaciones, un crisol que culmina con la imagen de la digestión – rumiante- donde todo se asimila y fusiona:

Et alors, sur la grande route qui étendait sans en finir son long ruban de poussière, par les chemins creux où les arbres se courbaient en berceaux, dans les sentiers dont les blés lui montaient jusqu'aux genoux, avec le soleil sur ses épaules et l'air du matin à ses narines, le cœur plein des félicités de la nuit, l'esprit tranquille, la chair contente, il s'en allait ruminant son bonheur, comme ceux qui mâchent encore, après dîner, le goût des truffes qu'ils digèrent (*Madame Bovary*: 51).

Por otra parte, y en relación con la imagen del polvo y del remolino en las dos novelas, la presencia de los granos de arena es negativa en *La Regenta*, («arenilla» que forma parte del remolino de polvo y elementos heterogéneos y se incrusta en los cristales) y positiva en *Madame Bovary*. Para Emma la circularidad del remolino polvoriento se asocia a un sentimiento benéfico cuando permite la analogía y superposición de tiempos, evocaciones y sensaciones por las que se deja llevar en el estado de semi-consciencia de la ensoñación feliz:

Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron, et machinalement, elle entreferma les paupières pour la mieux respirer. [...] La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme. Elle ouvrit les narines à plusieurs reprises, fortement, pour aspirer la fraîcheur des lierres autour des châteaux (*Madame Bovary*:180).

Esta cita forma parte de la descripción de la carretera polvorienta transcrita más arriba, con lo que se superponen y fusionan la presencia real de Rodolphe, transfigurada y «mágica» a través de la metonimia del perfume, la evocación del vizconde del castillo de La Vaubyessard y el recuerdo nostálgico de Léon. Todo lo cual se

amalgama en el perfume que se expande en el aire, haciendo que Emma necesite aspirarlo con todas sus fuerzas («à plusieurs reprises, fortement») para retenerlo y poseerlo, para interiorizar la evocación, hasta el punto de que el mundo exterior es percibido desde dentro, y no es a través de los oídos, sino «à travers le battement de ses tempes [qu']elle entendait la rumeur de la foule et la voix du conseiller qui psalmodiait ses phrases» (*Madame Bovary*: 181). Y es ese mismo deseo y la necesidad vital de poseer el mundo soñado, de hacer entrar en lo más profundo del ser la vida brillante, de absorberla, lo que la lleva a repetir el mismo gesto en el teatro de Rouen, donde vemos que Madame Bovary, antes de sentarse con aires de duquesa «aspira de toute sa poitrine l'odeur poussiéreuse des couloirs» (*Madame Bovary*: 266).

### 3.2. Lo mojado y lo seco: dos contrarios en alianza. Polvo y lodo: el «pulvisés» en *La Regenta*

Puesto que tanto *Madame Bovary* como *La Regenta* se desarrollan en ambientes de clima lluvioso, Normandía o Vetusta respectivamente, se impone una reflexión sobre su modo de presencia en ambas novelas.

En *Madame Bovary* la humedad se presenta como un elemento ambivalente. Es percibida de manera negativa cuando está asociada al frío, a la estrechez de la casa conyugal como metonimia de una vida insulsa, significada en el yeso húmedo de la pared, o cuando está asociada a la podredumbre (el banco del jardín de Emma, que evoca la presencia de Léon, sobre la que se superpone la de Rodolphe, es descrito como «banc à bâtons pourris», p. 205)<sup>21</sup>. Sin embargo, se percibe de manera positiva cuando preludia la entrada del ser en la dimensión del ensueño y es bruma, vapor azulado de amanecer, gotas de lluvia que caen acompasadas sobre la sombrilla que dibuja un cuadro impresionista en el rostro deseable de Emma, o rocío suspendido sobre su cabellera, cuando el deseo la lleva corriendo al alba atravesando la campiña hacia la Huchette para sorprender el despertar de su amante. La luz crepuscular transfigura entonces las gotas sobre su cabellera en corona de topacios, haciendo de ella una diosa, en una hermosísima plasmación de la paleta pictórica de Flaubert:

Les rideaux jaunes, le long des fenêtres, laissaient passer doucement une lourde lumière blonde. Emma tâtonnait en clignant des yeux, tandis que les gouttes de rosée suspendues à ses bandeaux faisaient comme une auréole de topaze autour de sa figure (*Madame Bovary*: 200).

En *La Regenta* la relación que se establece entre Ana Ozores y el factor climático a nivel existencial tiene una mayor importancia que en el caso de Emma Bovary, en el sentido de que condiciona claramente el carácter y el comportamiento de la protagonista, con lo que deja traslucir que tiene menos vida interior de lo que ella misma querría creer, o por lo menos ésta es altamente insuficiente:

<sup>21</sup> Véase «La lluvia: elemento negativo en *Madame Bovary*» (Préneron, 1996b: 63).

El mal tiempo se llevó la resignación tranquila, perezosa de Anita Ozores. Con la lluvia pertinaz, machacona, volvieron antiguas aprensiones repentinas, protestas de la voluntad, y aquellos cardos que le pinchaban el alma. ¡Y ahora no tenía al Magistral para ayudarla! (*La Regenta* II: 400).

La lluvia es más activa en *La Regenta*, ya que supera la neutralidad de ser un simple elemento climático, como sí puede llegar a serlo en *Madame Bovary*<sup>22</sup>, para desempeñar una función no sólo desde un punto de vista simbólico, sino también en la dinámica actancial del texto<sup>23</sup>. La lluvia desquicia a Ana, que no puede soportarla - «la humedad me pone como una máquina eléctrica», le confiesa a D. Fermín (*La Regenta* II: 166)-; en *La Regenta* la lluvia socava, desmorona, ensucia y degrada, convirtiéndolo todo en vetustez.

¡Cuán difícil era admirar la creación para elevarse a la idea del Creador, en aquella Encimada taciturna, calada de humedad hasta los huesos de piedra y madera carcomida, de calles estrechas, cubiertas de hierba –hierba alegre en el campo, allí símbolo de abandono–, lamidas sin cesar por las goteras de los tejados, de monótono y eterno ruido acompasado al salpicar los guijarros puntiagudos... (*La Regenta* II: 151).

La humedad corroe la piedra y también los cuerpos, como el noble convento de las Salesas de la «muy noble y leal ciudad» donde consume su salud una de las hijas de Carraspique. En la constelación imaginaria que se construye en la novela, la lluvia es sinónimo de destrucción, disolución, disgregación y mancillamiento. Por ello, en la referencia a los sermones de cuaresma –que desde el punto de vista narrativo constituye un relato iterativo al subsumir una realidad repetida cada año– el narrador nos cuenta cómo el predicador sustituye la imagen tradicional del polvo (*pulvis es*) utilizada por la iglesia el miércoles de ceniza por la del barro:

Entre el agua y los jesuitas la tenían [a Ana] triste, aprensiva, cabizbaja. El aspecto general de la naturaleza, parda, disuelta en charcos y lodazales, más que a pensar en la brevedad de la existencia convidaba a reconocer lo poco que vale el mundo. Todo parecía que iba a disolverse. El Universo, a juzgar por Vetusta y sus contornos, más que un sueño efímero, parecía una pesadilla larga, llena de imágenes sucias y pegajosas. El Padre Goberna,

<sup>22</sup> «Il la vit seule, le soir, très tard, derrière le jardin, dans la ruelle; –dans la ruelle, comme avec l'autre! Il faisait de l'orage, et ils causaient sous un parapluie à la lueur des éclairs» (*Madame Bovary*: 308). Utilizo el término neutralidad desde una óptica de escritura realista, en función de la relación directa del personaje con el medio (ausencia total de adjetivación), ya que, desde un referente literario, el componente meteorológico constituye aquí el marco-cliché para el amor romántico de Emma. Como sabemos bien después de la crítica psicoanalítica o temática, la neutralidad realista no existe.

<sup>23</sup> Véase «La lluvia, fuerza actancial en *La Regenta*» (Préneron, 1996b: 65).

que sabía dar *color local* a sus oraciones, no decía en Vetusta que no somos más que un poco de polvo, sino un poco de barro. ¿Polvo en Vetusta? Dios lo diera (*La Regenta* II: 400).

Polvo y barro son pues equivalentes. Pero además, en lo que constituye una figura de oxímoron, lo efímero –connotado en la naturaleza disuelta– es al mismo tiempo atemporal, «una pesadilla larga»: lo inconsistente se vuelve consistente, barro, materia pegajosa, viscosidad del lodo que le repugna a Ana pisar. El elemento temático del *pulvisés*<sup>24</sup> funciona como un *leitmotiv* en la novela. Se integra en la constelación simbólica relacionada con la imagen del día de los muertos, que tiene una importancia estratégica en el relato, tanto en el plano simbólico como narratológico, en cuyo caso desempeña una función de metanovela, o metadrama, que viene a significar lo mismo: los vivos jugando la comedia del día de los difuntos, por un lado, la representación teatral del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *mise en abyme* de la novela, por otro. En el primer caso, y siguiendo la lógica de la parodia en base a la cual se construye todo el texto, el día de los muertos, que los vetustenses convierten en simple comedia, es el día de los vivos, y al mismo tiempo, falso. En el segundo, como es sabido, la parodia literaria impone su propia lógica a la dinámica actancial, puesto que Don Víctor deberá representar, bien a su pesar y en la vida real, el drama de honor porque así lo requieran «las leyes del honor... y del teatro» (*La Regenta* II: 565).

Por otra parte, y según el contexto religioso en el que se desenvuelve la cita antes transcrita, el polvo se convierte en barro en una especie de creación a la inversa o parodia, ya que si en la alegoría bíblica el barro es significativo de material de creación (Dios creó al hombre con un poco de barro) aquí lo es de aniquilación. Todo está muerto, o más bien así lo ve Ana, y en este sentido es especialmente significativo que la acción de la novela despegue a partir del día de los muertos. Para los demás, sin embargo, como apuntaba más arriba, el juego es de los vivos, Ana (como Emma) siempre se empeña en ir a contracorriente. En esta última dirección el motivo del *pulvisés* recoge el mensaje de la igualdad extensiva al género humano y particularmente aplicable al femenino: «Ana es como todas», repiten Obdulia o Visita (es decir, «como nosotras»); el complot diseñado contra la Regenta no tiene otra finalidad que demostrar esta irrefutable premisa.

<sup>24</sup> Es Visita quien lo denomina así: «Todo eso es romanticismo, pero a mí no me la da; por aquello de *pulvisés*», le comenta a Alvaro Mesía refiriéndose a la Regenta (II: 73). La vulgarización de la expresión latina en labios del personaje, que la traspasa a Álvaro, «Tenorio vetustense», quien la interioriza a su vez, forma parte de la técnica del «rebote» asociativo con la que se construye la novela a todos sus niveles y supone una devaluación del objeto sagrado Regenta. Juan Oleza la denomina «técnica de carrusel» (*La Regenta* I, «Introducción»: p. 66).

#### 4. La grieta y la carcoma

Ya sabe usted que a mí la humedad me mata, la calle mojada me horroriza... Yo estoy enferma... sí, señor, a pesar de estos colores y de esta carne, como dice don Robustiano, estoy enferma; a veces se me figura que soy por dentro un montón de arena que se desmorona... No sé cómo explicarlo... siento grietas en la vida... me divido dentro de mí (*La Regenta* II: 171).

La impenitente lluvia vetustense, insoportable para Ana, se traduce en una imagen interior asociada a lo seco, a la arena que se desmorona, a la grieta interior. Aquella grieta en la pared que Emma Bovary descubría de repente, como veíamos al comienzo del presente artículo, y que aparece claramente exteriorizada, se convierte para Ana Ozores en grietas «en la vida». En realidad, hablar de «grietas en la vida» supone poner el acento no tanto, o al menos no exclusivamente, en la interioridad del ser sino más bien en todo el trayecto que le une con el mundo, y que viene a ser eso que llamamos vida.

En *Madame Bovary*, sea *lézarde* o *fente*, la imagen de la grieta siempre aparece en singular. Como *fente*, aparece asociada a la memoria y al recuerdo. Así, un alfiler encerrado en una grieta de la mesa familiar puede ser involuntariamente descubierto de golpe, trayendo la evocación de Emma ante su inconsolable viudo<sup>25</sup>. Y Emma recupera la conciencia de sí misma a través del recorrido por la memoria, cuyo detonante es la araña descubierta en la grieta de la viga del techo de la casa del ama de cría que contempla atónita:

Couchée sur le dos, immobile et les yeux fixes, elle discernait vaguement les objets, bien qu'elle y appliquât son attention avec une persistance idiote. Elle contemplait les écaillures de la muraille, deux tisons fumant bout à bout, et une longue araignée qui marchait au-dessus de sa tête dans la fente de la poutrelle. Enfin, elle rassembla ses idées. Elle se souvenait... (*Madame Bovary*: 362).

La araña es el elemento concreto, consistente, permitiendo por tanto la fijación, la ordenación de la memoria y la vuelta al tiempo real. El insecto, además, se sitúa en el ámbito de la exterioridad en relación con el personaje. En *La Regenta*, por el contrario, el insecto está dentro de Ana, tal como expresa la imagen de la carcoma interior que corroe sin descanso, describiendo un ritmo continuo como el latido de un perverso corazón:

Dios, el mismo Dios ya no era para ella más que una idea fija, una manía, algo que se movía en su cerebro royéndolo, como

<sup>25</sup> «Puis, s'il rencontrait des yeux la boîte à ouvrage, un ruban qui traînait ou même une épingle restée dans une fente de la table, il se prenait à rêver, et il avait l'air si triste, qu'elle [Berthe] devenait triste comme lui» (*Madame Bovary*: 403).



un sonido de tic-tac, como el del insecto que late en las paredes y se llama el reloj de la muerte (*La Regenta* II: 388).

La imagen es muy significativa, y alcanza una gran carga simbólica en función de la precisión sobre la carcoma llamada popularmente «el reloj de la muerte», ya que la fase larvaria de este insecto se desarrolla durante aproximadamente tres años. Curiosamente, tres años es la duración del tiempo de acción de la novela, cuyo contenido no es otro que el relato del desmoronamiento integral de Ana.

### 5. Emma y Ana: el círculo y la línea quebrada

Veámos más arriba cómo el polvo en *La Regenta* aparece con connotaciones negativas, asociado al caos, al remolino, al «pulvisés», etc. Y sin embargo, existe un instante de ensoñación positiva del polvo llevada a cabo por la protagonista. Se trata del momento en que, en el templo de San Isidro, Ana escucha el *Stabat mater* de Rossini:

Ana Ozores, cerca del presbiterio, [...] oía el rum rum lastimero del púlpito, como el rumor lejano de un aguacero acompañado por ayes del viento cogido entre puertas. [...] En esto pensaba a su modo la Regenta, y quería que aquella ola de piedad la arrasase, quería ser molécula de aquella espuma, partícula de aquel polvo que una fuerza desconocida arrastraba por el desierto de la vida, camino de un ideal vagamente comprendido (*La Regenta* II: 404).

Podemos observar, de paso, la equivalencia entre lo acuático y lo seco a la que aludíamos más arriba: la molécula de espuma es partícula de polvo impulsada por «el desierto de la vida», donde la mediocridad del desierto existencial es corregida desde el contexto bíblico (Ana está en la iglesia, escuchando al predicador en la novena de los Dolores), transformando el vagar cotidiano y sin objeto en un devenir hacia un destino trascendente. Molécula de espuma o partícula de polvo, una y otra son impulsadas por un agente exterior. La disolución del yo, en este caso, es vista como positiva, y Ana busca en ella el impulso que necesita, recuperar la resolución firme de la que es incapaz y que sin embargo tuvo alguna vez en el espacio perdido de la infancia. Ella no quiere seguir más una trayectoria en zig zag, sino avanzar en línea recta, «volver a ser una niña, empezar mi educación, ser algo de una vez, seguir siempre un impulso, no ir y venir como ahora» (*La Regenta* II: 171).

Y, sin embargo, ésta es precisamente la desquiciante senda por la que la conducirá a la fuerza y astutamente el Magistral sin que ella se dé cuenta<sup>26</sup>. De lo que sí

<sup>26</sup> «Lo principal era no violentar el espíritu indisciplinado de la Regenta; había que hacerla subir la cuesta de la penitencia sin que ella lo notase al principio, por una pendiente imperceptible, que pareciese camino llano; para esto era necesario caminar en zig zag, hacer muchas curvas, andar mucho y subir poco...» (*La Regenta* II: 75). Es el Magistral quien desestabiliza, como hace con la vida de Don Santos Barinaga, quien borracho y arruinado por él camina en zig zag.

es plenamente consciente Ana, sin embargo, es de su ruptura implacable frente al mundo. Por eso intenta a toda costa establecer en el plano imaginario una relación de continuidad entre el yo y el cosmos, una línea recta siguiendo el impulso anhelado de un trayecto ininterrumpido. Sirva como ejemplo simbólico de esta búsqueda de continuidad la siguiente escena en la que, sola en su casa, Ana contempla la luna:

Miró al cielo, a la luz grande que tenía enfrente, sin saber lo que miraba; sintió en los ojos un polvo de claridad argentina; hilo de plata que bajaba desde lo alto a sus ojos, como telas de araña; las lágrimas refractaban así los rayos de la luna (*La Regenta* I: 454).

Abolida la distancia en la mirada, la luna se convierte en un filtro adherido a los ojos de Ana como telas de araña. El texto es muy rico en sugerencias y asociaciones: lo mojado se torna seco, polvo, telaraña que atrapa, *pulvisés*. La telaraña nos remite, por otro lado, a la imagen negativa que el insecto presenta en el bestiario de la novela, analizada en el epígrafe anterior en la figura de la carcoma, y también encontramos su imagen en la descripción de los ojos de Emma muerta<sup>27</sup>. Pero, además, la telaraña lunar permite asociar al personaje de la Regenta con el Magistral, quien en otra escena similar contempla también en soledad y añoranza la luna:

[...] El Magistral lloraba para dentro, mirando a la luna a través de unas telarañas de hilos de lágrimas que le inundaban los ojos... Mirábala ni más ni menos como decía Trifón Cármenes en *El Lábaro* que la contemplaba él, todos los jueves y domingos, los días de folletín literario (*La Regenta* I: 651).

Anita, desgraciada, sola, sin amor, contempla la luna en una efusión que ella cree sentir como auténtica, pura, inefable, cuando no es en realidad más que un banal nocturno pseudo-romántico, un simulacro. Otro tanto ocurre con Fermín de Pas, en quien el nocturno termina degradándose en mera parodia «de folletín literario». El gesto descrito establece un nexo de equivalencia entre los dos «hermanos del alma», bastante más análogos entre sí de lo que ellos mismos son conscientes.

Contrariamente a Ana Ozores, el modo de percepción de Emma Bovary se adscribe al arquetipo de la circularidad, que rige la infraestructura psicosensores del texto, magistralmente analizado por Georges Poulet en el ya citado estudio. La ensoñación describe entonces una dinámica expansiva, como ondas que se propagan en círculos concéntricos:

Le souvenir du vicomte revenait toujours dans ses lectures.  
Entre lui et les personnages inventés, elle établissait des rapprochements. Mais le cercle dont il était le centre peu à peu

<sup>27</sup> La telaraña hace desaparecer aquellos ojos en los que se sumergía Charles: «[...]Une sorte de poussière blanche lui parsemait les cils, et ses yeux commençaient à disparaître dans une pâleur visqueuse qui ressemblait à une toile mince, comme si des araignées avaient filé dessus» (*Madame Bovary*: 388).

s'élargit autour de lui, et cette auréole qu'il avait s'écartant de sa figure, s'étala plus au loin, pour illuminer d'autres rêves (*Madame Bovary*: 79).

Emma establece entre ella y el mundo todo un ámbito de reverberaciones y resonancias que hacen que podamos afirmar que está más religada al cosmos que Ana Ozores<sup>28</sup>. Por ello su sola imagen lo inunda todo, su impronta física es tan fuerte que incluso *in absentia* se agranda en la evocación de sus amantes hasta llenar todo espacio, como podemos ver en esta evocación de Rodolphe el famoso día de la feria del campo:

Rodolphe, le dos appuyé contre le calicot de la tente, pensait si fort à Emma, qu'il n'entendait rien. [...] Un silence s'établissait dans sa pensée, malgré les accroissements de la rumeur. Il rêvait à ce qu'elle avait dit et à la forme de ses lèvres; sa figure comme en un miroir magique, brillait sur la plaque des shakos; les plis de sa robe descendaient le long des murs, et des journées d'amour se déroulaient à l'infini dans les perspectives de l'avenir (*Madame Bovary*: 185).

De hecho, incluso muerta se expande Emma en el cosmos, como pone de manifiesto la contemplación extasiada de Charles:

Des moires frissonnaient sur la robe de satin, blanche comme un clair de lune. Emma disparaissait dessous; et il lui semblait que, s'épandant au-dehors d'elle-même elle se perdait confusément dans l'entourage des choses, dans le silence, dans la nuit, dans le vent qui passait, dans les sentiers humides qui montaient (*Madame Bovary*: 391).

Ana Ozores, por el contrario, siempre se tensa contra el mundo sensible al ser más cerebral que Emma Bovary, quien, si bien está en conflicto con el medio, no lo está consigo misma. De este modo, mientras que en el imaginario de esta última todo está perfectamente codificado, Ana intenta imponerle una dirección al suyo, incapaz de dejarse llevar, con un pie siempre en cada lado, extenuándose en intentar mantener juntos los contrarios, a saber, misticismo y erotismo, creencia dogmática y libertad de juicio. Así, mientras que Emma se exculpa de toda falta (la culpa siempre es del mundo, de la mala suerte, de los demás, «de la fatalité», como dirá Charles), Ana siempre acaba por revertir parcial o enteramente la culpa sobre ella<sup>29</sup>. La esposa de

<sup>28</sup> «Ainsi [...], malgré les caprices de son imagination, malgré son narcissisme, Emma participe intimement à la vie des choses, aux forces secrètes de la nature et c'est cette part ignorée d'elle-même qui fascine les hommes autour d'elle» (Danger, 1973: 343).

<sup>29</sup> Indudablemente, Ana es un personaje mucho más conflictivo interiormente que Emma. Como observa Juan Oleza, en ella «hay que hablar de toda una red conflictiva, irreductible a un esquema lineal» (*La Regenta* I, «Introducción»: p. 47). Ana tiene desde su infancia una serie de experiencias traumáticas por las que no pasa Emma. La inocente aventura infantil en la barca de Trébol, leída desde

Charles Bovary no experimenta ningún remordimiento hacia el adulterio, antes de que aparezcan sus amantes ya está predispuesta para ir en su busca, puesto que el adulterio ocupa un lugar relevante en su mitología personal<sup>30</sup>. La de Quintanar, por el contrario, lo rehúye todo el tiempo que le es posible, buscando una imposible solución de compromiso, hasta que elabora eso que Clarín llama irónicamente «metafísica naturalista» (*La Regenta* II: 502) para refrendar sus actos.

Así pues, la relación que entablan una y otra con los objetos es completamente diferente. Mientras que en el caso de Emma los objetos suponen una expansión que es proyección metonímica del personaje, de su cuerpo, sobre el espacio (por ejemplo, las prendas íntimas esparcidas que Justin contempla extasiado) o bien una apropiación de determinado nivel de realidad (por ejemplo, a través de la compra compulsiva), la austeridad es lo que caracteriza a Ana, en cuya alcoba, según dice Obdulia con desprecio, no se ve «ni un mal *bibelot*» (*La Regenta* I: 215). En su entorno apenas hay objetos, por lo que los pocos que aparecen son por ello mismo especialmente relevantes, e indicadores de la ruptura del yo frente a la realidad sensible, como, por ejemplo, el crucifijo de marfil, ese Cristo amarillento<sup>31</sup>. Emma, sin embargo, se expande como una diosa, asociada siempre a la circularidad. Incluso cuando aparece en su faceta más doméstica y por tanto exenta de toda transfiguración idealizada, es contorno, circularidad, de tal manera que «le tour soyeux de son jupon» encierra el universo entero para Charles<sup>32</sup>.

Ana Ozores, por el contrario, es delimitación, concreción, «modelo de madona» como Virgen de la Silla de cara a la sociedad vetustense o Venus impúdica en la intimidad de la alcoba. Su cuerpo aparece representado como contorno vivo y delimitado de modelo que alcanza plasticidades y volúmenes de estatua, de tal manera que el ojo descriptor se recrea en su cuello no sólo mórbido, blanco y tentador, sino vigoroso, o en su pecho firme y bien torneado. Sin embargo, en lo que supone un planteamiento oximorónico y un acercamiento a Emma Bovary, la brevedad de su contorno se expande en «aureola de gloria» para el Magistral, y pasa a ser metonimia de un mundo virtual e infinito que encierra para el clérigo enamorado el verdadero valor de todo:

---

el vicio por la sociedad malpensante, es una de las que más la marcarán y propician esta tendencia a la autocolpabilización.

<sup>30</sup> «Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de soeurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié» (*Madame Bovary*: 198).

<sup>31</sup> Regalo del Magistral. El color amarillento tiene connotaciones cadavéricas en la novela, en oposición al amarillo, relacionado con Eros (palacio de los Vegallana) y la alegría de vivir (palacio del obispo Camoirán).

<sup>32</sup> «L'univers, pour lui, n'excédait pas le tour soyeux de son jupon» (*Madame Bovary*: 51).

De Pas vio a la Regenta más hermosa que nunca: en los ojos traía fuego misterioso, en las mejillas el color del entusiasmo, de las conferencias íntimas, espirituales; una aureola de una gloria desconocida para él parecía rodear a aquella mujer que encerraba en el breve espacio de un contorno adorado todo lo que valía algo en la vida, el mundo entero, infinito, de la pasión única (*La Regenta* II: 386).

Lo cual no impide que, como quedó dicho más arriba, la relación con los objetos sea apenas existente para Ana Ozores, mucho más cerebral y dada a la abstracción que Emma Bovary. Ésta, por el contrario, necesita de los objetos para activar su imaginación y hacer presente el modelo o la realidad virtual, función que desempeñan el plano de París, las revistas de moda o la petaca atribuida por ella al vizconde del castillo de La Vaubyessard y que olfatea actualizando su evocación. Ana, sin embargo, necesita abolir el mundo exterior controlando el proceso en una ensoñación semi-consciente.

Fijémonos para ello en la secuencia en la que se nos muestra a la Regenta haciendo examen de conciencia para su confesión general ante el Magistral. Ella se encuentra en su alcoba, con los ojos muy abiertos, a oscuras. Entonces le van viniendo imágenes –reales– de sus recuerdos. Siente cólera al revivirlos y enciende la luz, cortando así la proyección de imágenes del recuerdo:

Al llegar a este punto de sus recuerdos la Regenta sintió que se sofocaba, sus mejillas ardían. Encendió luz, apartó de sí la colcha pesada y sus formas de Venus, algo flamenca, se revelaron exageradas bajo la manta de finísima lana de colores ceñida al cuerpo. La colcha quedó arrugada a los pies. Aquellos recuerdos de la niñez huyeron, pero la cólera que despertaron, a pesar de ser tan lejana, no se desvaneció con ellos. «¡Qué vida tan estúpida!»– pensó Ana, pasando a reflexiones de otro género. Aumentaba su mal humor con la conciencia de que estaba pasando un cuarto de hora de rebelión (*La Regenta* I: 226).

Ana consigue cortar el flujo de los recuerdos, pero no el sentimiento que provocan. La cólera permanece, acompañada de un creciente mal humor al haber despertado la rebelión interior, que se convierte en la idea dominante:

Esta conciencia de la rebelión la desesperaba; quería aplacarla y se irritaba. Sentía cardos en el alma. En tales horas no quería a nadie, no compadecía a nadie. En aquel instante deseaba oír música; no podía haber voz más oportuna. Y sin saber cómo, sin querer se le apareció el Teatro Real de Madrid y vio a don Alvaro Mesía, el presidente del Casino... (*La Regenta* I: 227).

La imagen de D. Alvaro, quien de hecho ya se había ido infiltrando espontáneamente entre los recuerdos de la Regenta, irrumpe entonces, escapando por com-

pleto al control de la voluntad de Ana, representando al conde Almaviva disfrazado de Lindoro en la ópera *El barbero de Sevilla*. La imagen produce el efecto de suavizar la aspereza del espíritu, lo que inmediatamente hace surgir otra, la del hijo deseado e imposible, *leitmotiv* en la novela. Pero esta última imagen no dura más que un segundo, D. Alvaro vuelve a dominar el escenario mental de Ana en una nueva interpretación:

Huyó la vaga imagen del rorro, y otra vez se presentó el esbelto don Alvaro, pero de gabán blanco entallado, saludándola como saludaba el rey Amadeo.

Mesía al saludar humillaba los ojos, cargados de amor, ante los de ella imperiosos, imponentes (*La Regenta* I: 228).

Ana ya ha llegado a su cliché de novela o escena de teatro donde ella es la reina que domina al rendido y entregado enamorado. En ese momento está ya preparada para sentir amorosamente, y por tanto para sublimar su existencia en la idea heroica del sacrificio:

Sintió flojedad en el espíritu. La sequedad y tirantez que la mortificaban se fueron convirtiendo en tristeza y desconsuelo...

*Ya no era mala*, ya sentía como ella quería sentir; y la idea de su sacrificio se le apareció de nuevo; pero grande ahora, sublime, como una corriente de ternura capaz de anegar el mundo (*La Regenta* I: 228).

La dinámica de la ensoñación sigue la técnica pre-cinematográfica del *cuadro disolvente*<sup>33</sup>, que en realidad funciona exactamente igual que un fundido encadenado, como el propio texto pone de manifiesto:

La imagen de D. Álvaro también fue desvaneciéndose, cual un cuadro disolvente; ya no se veía más que el gabán blanco y detrás, como una filtración de luz, iban destacándose una bata escocesa a cuadros, un gorro verde de terciopelo y oro, con borla, un bigote y una perilla blancos, unas cejas grises muy espesas... (*La Regenta* I: 228).

Como acostumbra, Ana ha pasado del autocastigo —«era relator la memoria, fiscal la imaginación» (*La Regenta* II: 192)— a la autocompasión y aceptación-sublimación del sacrificio, recuperando el control «fiscal», pero limado de asperezas, de la imaginación.

<sup>33</sup> Los cuadros disolventes surgen en Inglaterra como una variante que perfecciona la linterna mágica. El invento se presenta por primera vez en la Adelaide Gallery de Londres en 1840 y se difunde rápidamente fuera de Inglaterra, convirtiéndose en un espectáculo de atracción para el público al permitir una superposición rápida de imágenes que crea la impresión de transformación en la retina.

Por el contrario, la imaginación portentosa de Emma Bovary, en la que no existe la conciencia de culpa, confirma y se reafirma en cada deseo en la validez de la mitología construida.

## 6. Epílogo. La insuficiencia de la vida<sup>34</sup>. La espiral del deseo

Como ha quedado puesto de manifiesto, en el movimiento de expansión circular que se genera en torno a la representación de Emma, ésta se funde con el mundo contemplado y ensoñado, produciéndose entre ambos una total circulación. En este sentido, aspirar ese mundo deseante y deseado —«humer», «aspirer», son verbos asociados-, convocarlo, interiorizarlo, metabolizarlo, convertirlo en el propio ser, es lo que intenta dramáticamente y con todas sus fuerzas Emma Bovary. Porque ese movimiento expansivo choca con la mediocridad real de la existencia y del mundo:

N'importe ! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait ?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un cœur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnante vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi par hasard ne le trouverait-elle pas ? Oh ! quelle impossibilité ! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche ; tout mentait ! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute (*Madame Bovary*: 335-6).

Así pues, la insuficiencia de la vida —esa «vida estúpida», como la llama la Regenta— se inscribe en la dinámica de la espiral del deseo<sup>35</sup>, inalcanzable e irrenunciable a un tiempo, proyectando al ser cada vez más lejos hacia ninguna parte. Este absurdo existencial es la verdadera condición trágica del ser deseante, llámese Emma Bovary o Gustave Flaubert, quien se lamentaba en su correspondencia de que «notre vie tourne ainsi continuellement dans la même série de misères, comme un écureuil dans une cage, et nous haletons à chaque degré»<sup>36</sup>. La mujer del pobre mediquillo de Yonville es

<sup>34</sup> «La expresión [...] significa perfectamente el problema de Emma: *la poca «vida»* que constituye la monotonía de los acontecimientos de una vida. La vida, como ausencia de «vida», ésta es la base existencial del *bovarismo*» (Prado, 1983: 352).

<sup>35</sup> Como analizaba Poulet, el tema de la espiral es recurrente en Flaubert, quien incluso acarició la idea de escribir una novela titulada *La Spirale* (Poulet, 1979: 398).

<sup>36</sup> Carta a Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 de abril de 1858 (Correspondencia edición Conard [consulta en línea: <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/58a.html>; 26-12-2014]).

consciente de ello, y es una de las razones –o mejor dicho, tratándose de Emma, pulsiones– por las que busca la salida en el suicidio.

Por el contrario, mientras dura su romance con el «Tenorio vetustense», Ana Ozores no ha tenido tiempo ni voluntad de descubrir esa «pourriture» de la insuficiencia del amor real que Emma ha experimentado en sus dos romances, con Rodolphe Boulanger primero, con Léon Dupuis después. La Regenta ha cedido al impulso que la empuja cómodamente, intentando escapar del vaivén del zig zag existencial, de esa «línea quebrada», como la denominaba más arriba. Amar y no pensar pasa a ser la única ocupación de la existencia: «Sí, Álvaro, si tú me dejaras me volvería loca de fiijo; tengo miedo a mi cerebro cuando estoy sin ti, cuando no pienso en ti. Contigo no pienso más que en quererte» (*La Regenta* II: 513).

Sin embargo, esta resolución aparentemente firme de Ana no es en realidad más que un «arranque de suicida»<sup>37</sup>, abocado por tanto a la autoaniquilación, un falso impulso, o mejor dicho, un impulso que no va a elevarla más alto, sino a arrojarla más lejos en el círculo fatal. Y es que, en realidad, la proyección existencial en línea recta hacia un trazado nítido que persigue Ana Ozores acaba entroncando con la dinámica de la circularidad, lo que vuelve a acercarla al personaje de Emma Bovary. Al final de la malograda aventura de Ana, «como quien vuelve a su patria», «el impulso que la había arrojado dentro de la capilla» (*La Regenta* II: 595) nos conduce a la catedral, escenario con el que se abre la novela, cerrando el círculo, amplificando y confirmando la rotundidad del fracaso. El último y desesperado intento de salvación, tanto en Emma como en Ana, es la huida hacia la religión, y tanto en una como en otra se resuelve en un enorme sarcasmo del destino. La presencia del elemento grotesco, que pisotea y ensucia el ideal, se impone sobre los sueños de ambas marcando el triunfo de la realidad prosaica, vulgar, aborrecible: es la insoportable canción del ciego en la agonía de Emma o el repugnante beso del sapo ensuciando los labios de La Regenta inerte en el suelo de la catedral. Cierre total del círculo, expulsión de la última espiral, imposible salida: sólo queda la muerte o la locura. Y, desde la escritura, seguir golpeando sin cesar ese «chaudron fêlé» al que alude el autor de *Madame Bovary*, puesto que en última instancia también la palabra es insuficiente, incapaz de alcanzar la medida exacta de las cosas y la comunicación entre los seres<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> La expresión es empleada en el texto cuando Ana, escuchando el *Stabat Mater* de Rossini «se arrojó a las olas de la música triste con un arranque de suicida» (*La Regenta* II: 406) adoptando la opción religiosa como resolución extrema.

<sup>38</sup> «Comme si la plénitude de l'âme ne débordait pas quelque fois par les métaphores les plus vides, puisque personne, jamais, ne peut donner l'exacte mesure de ses besoins, ni de ses conceptions, ni de ses douleurs, et que la parole humaine est comme un chaudron fêlé où nous battons des mélodies à faire danser les ours, quand on voudrait attendre les étoiles» (*Madame Bovary*: 231). La cita corresponde al momento en que Rodolphe empieza a cansarse de Emma y ve en sus palabras simples estereotipos exagerados.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAS «CLARÍN», Leopoldo (2003): *La Regenta*. Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas), 2 vols.
- CLAVERÍA, Carlos (1942): «Flaubert y *La Regenta* de Clarín». *Hispanic Review*, X, 116-125.
- CONSTANDINIDOU-SEMOGLOU, Ourania (2008): «Les fonctions des objets chez Flaubert». *Synergies Sud-Est européen*, 1, 167-179.
- DANGER, Pierre (1973): *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*. París, Armand Colin.
- DE LATTRE, Alain (1983): *La bêtise d'Emma Bovary*. París, José Corti.
- DUCHET, Claude (1983): «Romans et objets: l'exemple de *Madame Bovary*», in R. Debray-Genette et al., *Travail de Flaubert*. París, Seuil, 11-43.
- FLAUBERT, Gustave (1961): *Madame Bovary*. París, Librairie Générale Française.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (1993): «El juego de los sentidos en *La Regenta*». *Bulletin hispanique*, 95(2), 587-602.
- POULET, Georges (1979): «Flaubert», in *Les métamorphoses du cercle*. París, Flammarion.
- PRADO, Javier del (1983): «Introducción», in G. Flaubert, *Madame Bovary*. Madrid, Sociedad General Española de Librerías (Clásicos Universales).
- PRÉNERON VINCHE, Paula (1996a): «Sémiologie des portraits dans *Madame Bovary* et *La Regenta*», in J. Martínez, C. Palacios y A. Saura (eds.), *Aproximaciones diversas al texto literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 349-359.
- PRÉNERON VINCHE, Paula (1996b): *Madame Bovary-La Regenta: parodia y contraste*. Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- RICHARD, Jean-Pierre (1970): «La création de la forme chez Flaubert», in *Littérature et sensation. Stendhal. Flaubert*. París, Seuil, 135-152.
- ROUSSET, Jean (1984): «*Madame Bovary* ou le livre sur rien», in *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. París, José Corti, 109-133.
- SOBEJANO, Gonzalo (1981): «De Flaubert... a Clarín». *Quimera* 5, 25-29 [Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/de-flaubert-a-clarin-0; 26-12-2014>].
- VARGAS LLOSA, Mario (1981): *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*. Barcelona, Seix Barral.