



Gustave Flaubert

como modelo de escritor en
la concepción de la creación
literaria de Ernesto Sábato y
Mario Vargas Llosa

Marco Antonio Fonseca Gómez*

* Candidato a doctor en Literatura General y Comparada de la Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Magíster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Literato de la Universidad de los Andes. Escritor, docente de posgrado en el programa de Creación Literaria de la Universidad Central.

Resumen

El artículo presenta las similitudes que, en varios textos, Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa mencionan sobre la figura del novelista francés Gustave Flaubert como modelo de escritor. Para eso, se analizarán los requisitos enunciados por Flaubert para elaborar la obra literaria, la importancia de las obsesiones como origen de la escritura; la entrega incondicional del escritor a su labor de creación; y su capacidad para crear un nuevo mundo como un dios que crea un universo. Finalmente, se mostrará la influencia de Flaubert sobre ellos.

Introducción

El origen y el proceso de creación de ficciones literarias son temas que siempre intrigaron con insistencia a Ernesto Sábato y que aún intrigan a Mario Vargas Llosa a lo largo de sus carreras como novelistas, hasta tal punto que escribieron dos importantes libros en que consignan sus ideas al respecto: *El escritor y sus fantasmas* (1963) y *Cartas a un joven novelista* (1997), respectivamente.

Situados entre el ensayo y la confesión autobiográfica, los dos textos ofrecen valiosos testimonios de lo que significa el acto de escribir para cada uno de ellos y de la concepción que tienen del arte de la novela. Igualmente, aspiran, con un propósito pedagógico, a servir de guía y orientación a los

jóvenes escritores interesados en escribir novelas e iniciarse en el mundo de la literatura como verdaderos creadores.

Entre los numerosos escritores que los dos autores mencionan como ejemplo para sustentar sus ideas, sobresale y aparece de manera recurrente el novelista francés Gustave Flaubert (1821-1880), consagrado en los dos libros como el modelo de lo que debe ser un auténtico novelista.

Esta coincidencia de puntos de vista con respecto al escritor francés no es casual, pues la figura de Flaubert (de gran importancia para el desarrollo de la narrativa occidental a partir de mediados del siglo XIX y de toda la novelística posterior) encuentra en Ernesto Sábato y en Mario Vargas Llosa

a dos herederos y continuadores —tanto en la vertiente teórica como en la escritura de novelas— de la tradición que Flaubert inauguró con *Madame Bovary* (1857), su novela más importante e influyente en la historia de la literatura universal.

A tal punto son herederos que Ernesto Sábato lo introduce como ejemplo en el capítulo “Un lunes de 1972” de su última novela, *Abbadón el exterminador* (1974). En este, el personaje Sabato, *alter ego* del escritor en la novela y uno de sus personajes principales, responde en una carta las inquietudes de un joven aspirante a escritor que le ha escrito en busca de su consejo y orientación a la hora de escribir.

Y Mario Vargas Llosa, en su libro *La orgía perpetua: Flaubert y 'Madame Bovary'* (1975), hace un análisis exhaustivo del proceso de elaboración y de la estructura de *Madame Bovary*, así como de la vida y de las circunstancias de su autor durante ese periodo.

Sin embargo, a pesar del notorio interés que los dos novelistas muestran por Flaubert a lo largo de su obra crítica e incluso novelística (tal como ocurre en el caso de *Abbadón el exterminador* de Ernesto Sábato), hasta ahora no existe un trabajo crítico y riguroso que recoja y analice estas similitudes. Esta carencia ya ha sido señalada por Trinidad Barrera, una de las más importantes críticas de la obra de Ernesto Sábato, en su artículo “Sábato, balance de un luchador”, en el cual resalta el paralelismo en las ideas de Sábato y Vargas Llosa con respecto al escritor francés:

Un corto ensayo de este escritor [Ernesto Sábato], “Los fantasmas de Flaubert” (1967), contenido en sus *Obras, Ensayos* (1970), arroja luz sobre su concepción novelística. Es conocida la devoción que Vargas Llosa siente por la *Madame Bovary* de Flaubert. Su libro *La orgía perpetua* (1975) es un buen ejemplo de esa admiración repetida. Pero ha pasado bastante

desapercibido por la crítica que Flaubert es también uno de los escritores que más repetidamente aparece referido, aludido y admirado por Sábato en sus novelas y ensayos (Barrera, 2005, p. 50).

A partir de la figura de Gustav Flaubert presentada en *El escritor y sus fantasmas, Abbadón el exterminador* y *Cartas a un joven novelista* (la del referente que cualquier aspirante a escritor debe seguir), el presente ensayo mostrará de manera breve cómo Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa se apoyan en las concepciones de la escritura novelesca desarrolladas por el autor francés a lo largo de su carrera para legitimar y sustentar sus propias ideas y nociones con respecto a esta labor.

Para eso, parto de las tres similitudes que presentan los textos cuando mencionan a Gustav Flaubert:

- a) La importancia que tienen las obsesiones de un escritor como fuente primordial de su creación de ficciones, pues Flaubert es el primero en la literatura occidental que menciona este aspecto y lo analiza detenidamente.
- b) Cómo la pasión, la entrega y la dedicación absolutas a la literatura, valores que Flaubert practicó a lo largo de su carrera literaria, son los requisitos para que el escritor pueda crear una obra que trascienda.
- c) El papel del novelista, desde Flaubert, como creador consciente de una realidad ficticia autónoma e independiente de lo real.

Esta última idea se corresponde con la teoría de la ficción novelesca que Sábato y Vargas Llosa han desarrollado según la cual la novela surge en Occidente cuando la razón y la lógica desplazan a la religión como los fundamentos para conocer, entender e interpretar el mundo. Así es como en esta coyuntura el novelista suplanta al dios cristiano y

crea un universo poblado por criaturas imaginarias que cobran vida en el momento de la escritura.

Finalmente, muestro cómo las enseñanzas del autor francés han repercutido en la obra novelística de los dos autores latinoamericanos.

Las obsesiones y los demás elementos de la elaboración de la ficción literaria según Flaubert

Sábato y Vargas Llosa definen el origen de la escritura de ficciones como un acto de

rebeldía que emprende el escritor contra la realidad: quien escribe ficciones es un ser inconforme con la existencia que le ha tocado vivir, que se rebela creando otra en la ficción que la suplanta.

Así, el escritor elabora sus ficciones con las obsesiones que habitan en él. Gracias a estas obsesiones, llamadas también “fantasmas” o “demonios” por los autores, el escritor puede ensayar otras posibilidades de existencia en la ficción, tal como lo plantea Ernesto Sábato en el apartado “Raíces de la ficción”, de *El escritor y sus fantasmas*:

En la ficción ensayamos otros caminos, lanzando al mundo esos personajes que parecen ser



Es conocida la devoción que Vargas Llosa siente por la *Madame Bovary* de Flaubert. Su libro *La orgía perpetua* (1975) es un buen ejemplo de esa admiración repetida.

de carne y hueso, pero que apenas pertenecen al universo de los fantasmas. Entes que realizan por nosotros, y de algún modo en nosotros, destinos que la única vida nos vedó. La novela, concreta pero irreal, es la forma que el hombre ha inventado para escapar a ese acorralamiento. Forma casi tan precaria como el sueño, pero al menos más voluntariosa. Esta es una de las raíces de la ficción. La otra sea, acaso, esa ansia de eternidad que tiene la criatura humana; otra ansia incompatible con su finitud. La búsqueda del tiempo perdido, el rescate de alguna infancia o pasión, la petrificación de un éxtasis. Otro simulacro en suma (Sábato, 2000, p. 184).

En *Cartas a un joven novelista*, Vargas Llosa también se expresa de manera similar sobre la importancia de las obsesiones en la ficción, cuando pone como ejemplo al escritor francés del siglo XVIII Restif de la Bretonne. En sus novelas, este creó un mundo ficticio, originado en su obsesión fetichista por el calzado femenino, en el que los hombres se enamoraban de las mujeres por la elegancia de sus zapatos y no por la belleza de sus cuerpos o de sus rostros.

Ahora bien, en Flaubert encontramos, por primera vez en la historia de la literatura occidental, a un escritor que —en su correspondencia— desarrolla su propia teoría de la novela y reflexiona sobre el papel de lo irracional como detonante de las ficciones.

Para él, ellas son producto de una experiencia vital que hacen al escritor rebelarse contra la realidad a la cual no puede sustraerse en el momento de crear. El verdadero creador de ficciones, tal como lo plantea, se nutre de las obsesiones que lo perturban y las plasma en sus obras de ficción, dejándose llevar por estas de manera involuntaria:

En una carta a su amiga Mme. Roger de Genettes, Flaubert le explicó algo que resulta evidente a quienes escriben novelas, pero les

cuesta más trabajo entender a los otros; la intervención decisiva que tiene, en la elección del tema, el factor irracional al que la voluntad y la conciencia no mandan, sino obedecen, y desde el que ciertas experiencias claves almacenadas allí y, a menudo, olvidadas, operan secretamente sobre las acciones, pensamientos y sueños humanos, como su remota raíz, como su explicación profunda. A ello se refería Flaubert al afirmar que el escritor no elige libremente sus temas: “On n’est pas du tout libre d’écrire telle ou elle chose. On ne choisit pas son sujet” (Vargas Llosa, 1995, p. 92).

Cuando Flaubert afirmó que el escritor no escoge su tema, sino que es el tema el que lo escoge a él para encarnarse a través de su escritura, inició una tradición que Ernesto Sábato recoge y continúa en el apartado “Idea fija en el creador”, de *El escritor y sus fantasmas*: “El tema no se debe elegir: hay que dejar que el tema lo elija a uno. No se debe escribir si esa obsesión no acosa, presiona o persigue desde las más misteriosas regiones del ser. A veces, durante años” (Sábato, 2000, p. 189).

En términos casi idénticos se manifiesta Vargas Llosa en *Cartas a un joven novelista*: “El novelista no elige sus temas: es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente” (Vargas Llosa, 2011, p. 23).

Al igual que Flaubert los dos novelistas están de acuerdo en que son los temas los que se imponen a los escritores, y no al revés, ya que son sus obsesiones. Esto significa que los temas no importan en sí a la hora de escribir, lo que importa es la forma como son plasmados en la obra según el talento del escritor.

En el apartado “Complejidad de temas y personajes”, de *El escritor y sus fantasmas*,

Sábato considera que tanto los personajes como los temas son grandes o insignificantes, buenos o malos, según sea el talento y la capacidad del escritor para recrearlos:

No hay temas grandes y temas insignificantes: hay escritores grandes y escritores insignificantes. La historia de un estudiante pobre que mata a una usurera, en manos de un cronista de diario, o en manos de uno de esos escritores que creen en el objetivismo del arte periodístico, no será más que una historia corriente de la gran ciudad. Hay miles de historias como esas. En manos de Dostoievski ya sabemos lo que es. Lo mismo con respecto a los personajes (Sábato, 2000, p. 125).

Solo el autor que es capaz de escribir de acuerdo con lo que le dictan sus obsesiones es auténtico, en la medida en que obedece a las fuerzas que de él se apoderan desde su inconsciente y las concreta en palabras cuya organización dará como resultado el éxito o el fracaso de una obra determinada.

Esta idea será una constante en los trabajos de Sábato y Vargas Llosa. Ellos imprimirán en sus novelas, a través de su propio lenguaje, su visión particular del mundo en la ficción. Así pues, estilo es la personalidad del autor encarnada en su obra por medio del lenguaje y del uso particular que hace de aquel:

Dicha transfiguración se produce exclusivamente a través del estilo. Para Flaubert, como para Vargas Llosa, la forma es un elemento fundamental en la novela. Es cierto que las ideas, los personajes y el argumento son indispensables para la narración. Pero donde ambos escritores disfrutaban, se apasionan y viven la literatura es en la búsqueda de las palabras, en el establecimiento de las relaciones que existen entre estas, en el estilo al fin y al cabo. Los dos escritores están de acuerdo en algo fundamental: la elección de un tema realista no exonera al autor de su responsabilidad formal, ya que

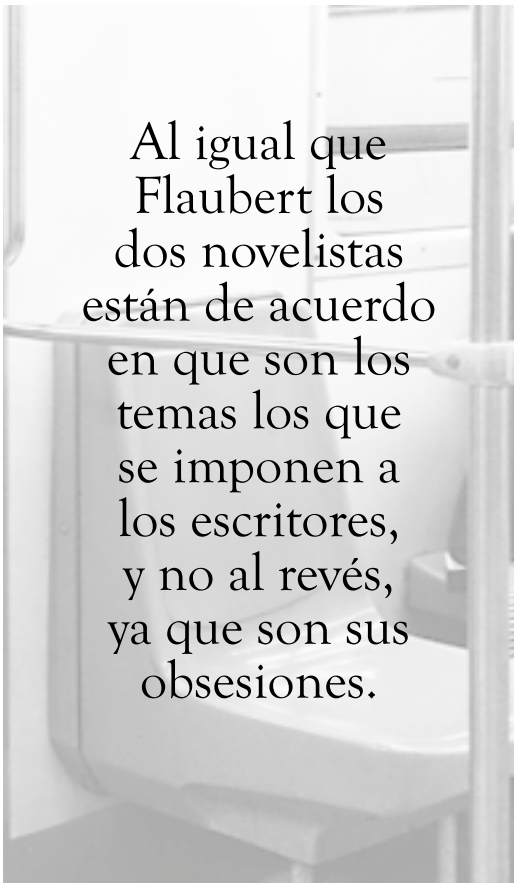
no importa cuál sea la materia sobre la cual escribe, todo su libro será tributario en última instancia del estilo (Establier Pérez, 1998, p. 46-47).

En el polo opuesto de este planteamiento existe una escritura de ficciones que no es auténtica porque sus autores se niegan a dejarse llevar por sus “fantasmas” o “demonios”, y prefieren escoger temas que lleguen al público antes que expresar realmente como son a través de sus ficciones. Esta literatura está condenada al fracaso porque, como lo manifiestan Vargas Llosa y Sábato, no expresa el verdadero sentir de sus autores ni lo que los obsesiona en realidad.

En eso esta se diferencia de la auténtica, la que practicó Flaubert en *Madame Bovary*; novela en la que expresó su desacuerdo con el mundo y la realidad que lo rodeaban, encarnándose en personajes y situaciones ficticios que surgían de sus propias obsesiones y que, a través de la escritura, estaban destinados a liberarlo y no a complacer a los otros.

Así lo expresa el personaje “Sabato” en *Abbadón el exterminador*, cuando le responde al joven escritor que le ha escrito en busca de consejos poniéndole el ejemplo de Flaubert como el autor contrario a quienes, ignorando su propia obsesión, escriben *best sellers* y libros elaborados para el mercado con un fin exclusivamente comercial:

Y no vayas a creer que Flaubert escribió la historia de aquella pobre diabla porque se lo pidieron: lo hizo porque tuvo la súbita intuición de que en aquella historia policial podía escribir su propia y secreta historia policial, ridiculizándose a sí mismo con la crueldad con que solo un gran neurótico puede hablar de su yo, caricaturizándose en aquella insignificante neurótica de provincia que, como él, amaba los países lejanos y los lugares remotos (Sábato, 1998, p. 118).



Al igual que
Flaubert los
dos novelistas
están de acuerdo
en que son los
temas los que
se imponen a
los escritores,
y no al revés,
ya que son sus
obsesiones.

El escritor como neurótico u obsesivo que se entrega a la literatura por completo siguiendo el ejemplo de Flaubert

El neurótico, apelativo con que se nombra a Flaubert en *Abbadón el exterminador*, es un ser marginal que, según la definición de Vargas Llosa, participa de manera negativa en la sociedad —a través de su rebeldía y de su anhelo de crear otra realidad en la ficción por medio de la palabra escrita— y dedica su existencia única y exclusivamente a la creación literaria, en la que encuentra su salvación.

Tanto Sábato como Vargas Llosa conceden en sus ensayos una enorme importancia a la dedicación y entrega absolutas que el escritor debe asumir para crear una obra perdurable y de calidad. Esto solo logra si se consagra de manera exclusiva a la escritura, en una labor tiránica en la que toda su energía, inteligencia y esfuerzos son encaminados y dirigidos, con fanatismo y obstinación casi religiosos, a plasmar en la novela o cuento que escribe las obsesiones que lo perturban y no lo dejan en paz.

El escritor, por consiguiente, debe entregar totalmente su existencia a la literatura, sacrificando todo por ella. Esta condición es la más importante para la escritura de ficciones, según lo plantea Ernesto Sábato en el apartado “La condición más preciosa del creador”, de *El escritor y sus fantasmas*: “El fanatismo. Tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no se puede hacer nada importante” (Sábato, 2000, p. 22).

Este precepto tiene un claro antecedente en Flaubert. Él se entregó durante cinco años y de manera incansable a escribir *Madame Bovary*, con tal convicción y fe en lo que estaba haciendo que se convirtió en su esclavo. De esa manera justificó su amor por la literatura y su abierta rebeldía ante el mundo, al tiempo que, como lo plantea Vargas Llosa, superó sus defectos como escritor y abrió un nuevo camino en la narrativa moderna:

Aunque Flaubert era un pesimista y sus cartas están llenas de improperios contra la humanidad, su amor por la literatura no tuvo límites. Por eso, asumió su vocación como un cruzado, entregándose a ella de día y de noche, con una convicción fanática, exigiéndose hasta extremos indecibles. De este modo, consiguió vencer sus limitaciones (muy visibles en sus primeros escritos, tan retóricos y ancillares respecto

de los modelos románticos en boga) y escribir novelas como *Madame Bovary* y *La educación sentimental*, acaso las dos primeras novelas modernas (Vargas Llosa, 2011, p. 21).

Por lo tanto, el auténtico escritor, el que sigue el ejemplo de Flaubert, no es un diletante o un aficionado que busca en sus ratos de ocio entretenerse con la escritura, sino un artista entregado por completo a su búsqueda obsesiva a través de la ficción, búsqueda que solo cesa cuando ha logrado plasmar de una forma u otra su rebelión en una obra literaria.

El novelista como Dios que crea un mundo: Flaubert y *Madame Bovary*

Escribir ficciones es, pues, para el autor francés, una manera de reafirmar la precariedad del ser humano frente a su existencia y su destino, de explicitar sus más oscuros y profundos anhelos, que no son alcanzables por distintas circunstancias y factores. El acto de escritura logra entonces una trascendencia casi que divina en la medida en que crea un mundo habitado por fantasmas y demonios que se vuelven realidad en la ficción. De ese modo, el novelista se torna una especie de Dios que rehace a su imagen y semejanza su existencia.

Para Sábato y Vargas Llosa, la novela moderna, de la cual Flaubert es uno de sus más grandes exponentes, surge en el momento en que la Edad Media toca a su fin y comienza la modernidad, a partir del Renacimiento: cuando, en Occidente, la fe y la creencia en Dios son remplazadas paulatinamente por la razón y la lógica como las fuentes del saber y del conocimiento que deben regir los destinos y propósitos de la humanidad y explicar el universo.

En ese momento de crisis y de vacíos espirituales e incertidumbre, cuando se buscan sustitutos a ese orden divino que ha sido quebrantado, surge la novela como remplazo y sustituto del modelo teológico de la cristiandad, género que utilizará el novelista para crear un mundo que suplante el real, tal como lo explica Vargas Llosa:

Es el final de la Edad Media. Dios es remplazado por la razón, y esta no llega a colmar el vacío dejado por aquél: el resultado de ese deicidio es la aparición de la novela. Fielding, Cervantes, Martorell son, de alguna manera, consecuencia de la muerte de Dios. En el momento en que el orden respaldado por la fe comienza a flaquear, en que la realidad comienza a ser sentida como caos y la vida como confusión, surge la necesidad de órdenes sustitutivas... Es justamente cuando entra en acción la novela, como un nuevo orden y un nuevo sentido de la vida (Cano Gaviria, 1972, p. 15).

Así, la novela tuvo un papel de suma importancia en la nueva indagación acerca de la naturaleza humana, a la cual —despojada de su origen y condición divinos y arrojada desde el fin de la Edad Media a una nueva existencia sin Dios y sin referentes— no le quedará más remedio que examinarse a sí misma.

Pues bien, uno de los instrumentos a los que acudirá para realizar ese examen exhaustivo y novedoso de lo que es el hombre y su conciencia será la novela moderna:

Pronto el hombre estará listo para el surgimiento de la novela: no hay una fe sólida, la burla y el descreimiento han remplazado a la religión, el hombre está de nuevo a la intemperie metafísica. Y así nacerá ese género curioso que hará el escrutinio de la condición humana en un mundo donde Dios está ausente, o no existe o está cuestionado (Sábato, 2000, p. 221).

Sin embargo, en la historia de la novela occidental, es a partir de Flaubert cuando el novelista se da cuenta de que actúa como un dios que crea una nueva realidad en la novela que escribe y de que, al hacerlo, rehace su existencia a partir de sus obsesiones y lanza un claro desafío al mundo en el cual le ha tocado vivir. Desafío que es consignado en *Abbadón el exterminador* cuando “Sabato” dice de Flaubert lo siguiente:

El mundo le repugna, lo hiere, lo fastidia: arrogantemente, decide hacer otro, a su imagen y semejanza. No hará la competencia al Estado civil, como, con candorosa injusticia hacia su propio genio, pretendió Balzac, sino al mismo Dios. ¿Para qué crear si esta realidad que nos fue dada nos satisface? Dios no escribe ficciones: nacen de nuestra imperfección, del defectuoso mundo en que nos obligaron a vivir. Yo no pedí que me nacieran, ni vos: nos trajeron a la fuerza (Sábato, 1998, p. 117).

El mundo de ficción que el novelista crea para sustituir al real constituye una proyección de su persona, de sus obsesiones, de su visión de la realidad, encarnada en personajes, situaciones y paisajes que aparecen en su obra y forman junto con ella una estructura indisoluble, de la cual él es su artífice y constructor. Esta realidad, a pesar de su carácter artificial, nunca deja de estar conectada e integrada a él, tal como el universo, según la visión cristiana, es simultáneamente obra y parte de Dios. El artista, pues, reproduce el acto divino por medio de la escritura.

En el apartado “El artista es el mundo”, de *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sábato cita un fragmento de la correspondencia de Flaubert escrita durante el proceso de elaboración de *Madame Bovary* que es revelador e ilustra esta postura:

Por la época en que escribía *Madame Bovary*, escribe Flaubert en su correspondencia: “Es algo delicioso cuando se escribe no ser uno

mismo, sino circular por toda la creación a la que se alude. Hoy, por ejemplo, hombre y mujer juntos, amante y querida a la vez, me he paseado a caballo por un bosque, en un mediodía de otoño bajo las hojas amarillentas; yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entrecerrar sus párpados, ahogados de amor” (Sábato, 2000, pp. 114-115).

Mario Vargas Llosa coincide con Sábato en que *Madame Bovary* es la creación del dios-novelistas Flaubert. Y agrega que uno de los grandes logros de esta novela es precisamente la capacidad del novelista francés de presentarse en la narración como un Dios que está detrás de sus criaturas y, al mismo tiempo, dentro de ellas. El autor francés conoce sus pensamientos y el curso de sus acciones y cuenta la historia a través de un narrador externo que no es participante, uno que también es creación de Flaubert y que es elaborado y modificado por él para sus propios fines narrativos.

Así ocurre en el primer capítulo de *Madame Bovary*: la llegada de Charles Bovary a la escuela es relatada por un narrador en primera persona que, luego, en el transcurso del mismo capítulo, se transforma gradualmente en un narrador en tercera persona que cuenta toda la historia por fuera del mundo de ficción. Esto es lo que el escritor peruano llama una muda en el punto de vista espacial que cuenta los acontecimientos:

En este caso, la muda es *del* punto de vista: este era, al principio, el de un personaje y es, luego, el de un Dios omnisciente e invisible que lo sabe todo y lo ve todo y lo cuenta todo sin mostrarse ni contarse jamás él mismo. Este nuevo punto de vista será rigurosamente respetado hasta el final de la novela (Vargas Llosa, 2011, p. 58).

Esto significa que el autor siempre está presente en el mundo de ficción que crea,

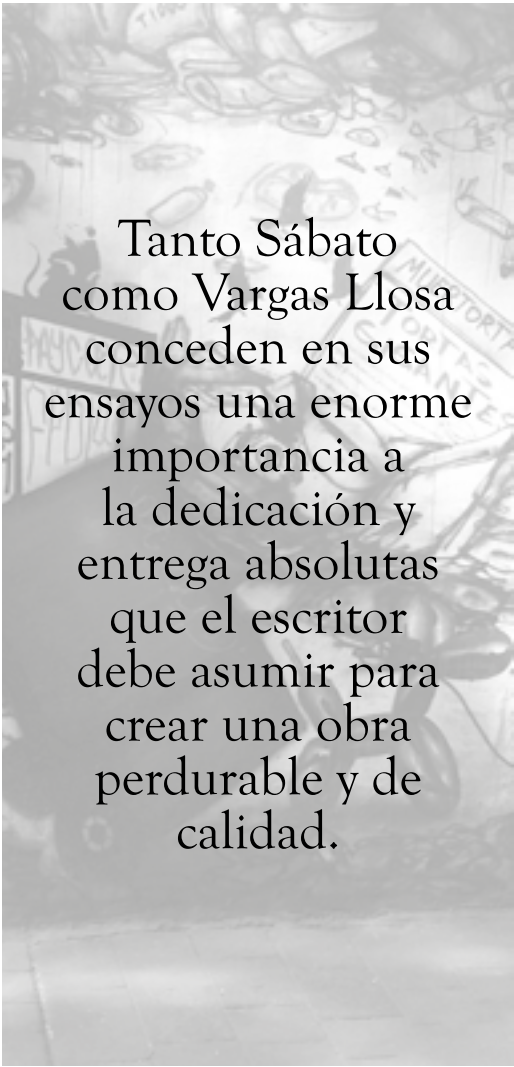
aunque en apariencia esté oculto o invisible. Es en la realidad ficticia que constituye una novela donde, a pesar de su invisibilidad, él se encarna y se manifiesta en los personajes, en las situaciones y en la manera como está relatada la historia. Además, él es perfectamente consciente de ello y de las estrategias y trucos que utiliza para tal fin. De este modo, logra una creación total emancipada de su persona y, al tiempo, unida a ella por medio del acto creador:

Flaubert fue el primero en razonar lúcidamente sobre la necesidad de abolir al autor para que la ficción parezca solo depender de sí misma y comunique al lector la perfecta ilusión de la vida, el primero en buscar conscientemente una técnica narrativa destinada a tal fin: “El autor debe estar en su obra como Dios en el Universo, presente en todas partes y visible en ninguna”, escribió a Louise Colet el 9 de diciembre de 1852 (Vargas Llosa, 1991, p. 31-32).

Un ejemplo del poder que posee este Dios todopoderoso y omnisciente para elaborar y controlar la ficción para sus propios fines tanto narrativos como ideológicos es el famoso capítulo sobre los comicios agrícolas de *Madame Bovary* (capítulo VIII, libro segundo), en el que Emma Bovary es seducida por su segundo amante, el aristócrata Rodolphe Boulanger, en medio de una feria rural.

Sábato y Vargas Llosa han prestado atención a este importante episodio del libro. En este, se despliega la maestría de Flaubert para narrar varios acontecimientos que, ante los ojos del lector, se desarrollan paralelamente de manera armoniosa, que se enlazan simultáneamente sin entorpecer la narración ni el ritmo de la historia.

Aquí, Flaubert crea una unidad sólida e indestructible y, a la par, lanza una crítica despiadada a la sociedad de su época, llena de vulgaridad, superficialidad, mediocridad e inmoralidad por la pérdida de valores que



Tanto Sábato
como Vargas Llosa
conceden en sus
ensayos una enorme
importancia a
la dedicación y
entrega absolutas
que el escritor
debe asumir para
crear una obra
perdurable y de
calidad.

han sido suplantados por el utilitarismo mercantil e industrial, que se refleja en los premios que las autoridades otorgan a los pobres agricultores y en los pomposos discursos que se pronuncian en el transcurso de los festejos durante los cuales se encuentran los futuros amantes: “Y como fondo para la retórica y las cuitas de la pareja se impone la algarabía del pueblo, más interesado en los abonos y otras cosas pedestres que en los altos ideales del amor” (Moreno-Durán, 2000, p. 62).

Al mismo tiempo, Flaubert se burla de los lugares comunes que propaga la literatura romántica del momento a través de

las palabras con las que Rodolphe seduce a Emma en el balcón mientras contemplan los comicios agrícolas. Esta técnica, que emplea Flaubert desde su estatuto de Dios creador del mundo de ficción, es denominada por Ernesto Sábato, en *El escritor y sus fantasmas*, como *disonancia*, pues permite representar en la realidad ficticia todo lo que el escritor aborrece en su realidad real:

Recordemos la escena de la feria en *Madame Bovary*, que se desarrolla en tres planos simultáneos: abajo, la muchedumbre avanza empujándose con el ganado; en la plataforma, emiten los lugares comunes conmemorativos; arriba, en el cuarto, Rodolphe repite pomposas frases de amor. Mediante esta dialéctica de la trivialidad, gracias a la simultaneidad de mugidos, discursos y retórica amorosa, Flaubert logra un efecto devastador contra el sentimentalismo apócrifo y la vulgaridad burguesa. Paradojalmente, alcanza de ese modo un romanticismo más desesperado y trágico (Sábato, 2000, p. 164).

Esta disonancia, denominada por Vargas Llosa técnica de *vasos comunicantes*, permite al narrador conectar entre sí los tres acontecimientos que componen el capítulo de manera realista sin que pierdan su verosimilitud por separado dentro del conjunto, lo que crea un sutil contrapunto entre la realidad prosaica y desprovista de encantos y el discurso seductor de Rodolphe.

Gracias a este efecto narrativo, el capítulo no cae en lo absurdo ni en lo caricaturesco y el tono irónico y crítico con que se retrata la sociedad, representada por los personajes, sus palabras y acciones, se mantiene y acrecienta sin degenerar en lo meramente ridículo y humorístico:

Todavía es posible establecer, en el seno de ese todo así conformado mediante los vasos comunicantes —que une la fiesta rural y la seducción—, otro contrapunto sutil, al nivel retórico,

entre los discursos del alcalde —allí abajo— y el romántico discurso en el oído de Emma que pronuncia el seductor. El narrador entrelaza ambos con el objetivo (plenamente logrado) de que la trenza de ambos discursos —que despliegan cada cual abundantes estereotipos de orden político o romántico— se amortigüen respectivamente, introduciendo en el relato una perspectiva irónica, sin la cual el poder de persuasión se reduciría al mínimo o desaparecería (Vargas Llosa, 2011, p. 127-128).

La burla a la sociedad francesa de su tiempo y a sus estereotipos en este capítulo de *Madame Bovary* ilustra el importante papel de la novela en el siglo XIX, especialmente en Francia, como crítica de ese mundo moderno que es juzgado desde la ficción por ese dios-escritor que, en su obra, lo recrea y lo rehace a su antojo como un ámbito desacralizado, absurdo y carente de valores, donde la misma noción de *realidad* es puesta en cuestión y ridiculizada sin compasión.

Esto coincide con el carácter divino del escritor del que habla Flaubert, pues él y otros novelistas franceses de su tiempo (tales como Balzac, Victor Hugo y Stendhal) cumplen el papel de dioses y de jueces de los universos que crean en sus respectivos libros inspirados en sucesos históricos de su tiempo.

Estos autores establecieron un modelo en la tradición occidental, practicado con lujos de competencia y éxitos en sus resultados por Sábato y Vargas Llosa, siendo oportuno resaltar que la novela francesa es y ha sido, según Octavio Paz, el paradigma de este género en Occidente hasta nuestros días:

Pero, si es ilusorio ver en la historia de Francia el modelo de la evolución de la moderna sociedad occidental, no lo es considerar la novela francesa como un verdadero arquetipo. Con lo cual no quiero decir que sea superior a las otras. ¿Cómo olvidar a Cervantes y a Pérez Galdós, a Dickens y a Melville, a Tolstoi y a

Dostoievski? Mas ningún país ni lengua alguna cuentan con tal sucesión ininterrumpida de grandes novelistas, de Laclós a Proust. La sociedad francesa se ve en esas creaciones y, alternativamente, se diviniza y se examina. Se canta, pero también se juzga y se condena (Paz, 1956, p. 226).

Así, todas las estrategias y recursos que utiliza el escritor para construir su mundo de ficción le servirán también para criticar y distanciarse de la sociedad que ha originado su rebelión. Esto significa que el escritor, aunque se rebele contra su realidad histórica y personal, siempre habrá de tenerla en cuenta como base y fundamento de la nueva realidad que crea en su obra: habrá de extraer de la primera todos los materiales con los que fabrica la segunda. Y esta lección será aprovechada por Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa al escribir sus novelas.

La influencia de Flaubert en la obra de Sábato y de Vargas Llosa

La capacidad del escritor para entrelazar como un dios la realidad y la ficción en el texto literario puede llegar a límites insospechados. Esto ocurre en la última novela de Ernesto Sábato, *Abbadón el exterminador* (1974), en la que uno de los personajes principales, el escritor “Sabato”, representante de Ernesto Sábato en la ficción, suscita toda una serie de dudas e interrogantes en torno a lo real y a lo imaginario.

Sábato reconoce en su entrevista con Carlos Catania, *Entre la letra y la sangre* (1987), que al escribir *Abbadón el exterminador* buscaba cuestionar el papel de la ficción como transgresora de la realidad; lo que significa que este cuestionamiento es también una expresión de las obsesiones del autor, o sea un tema dentro de la misma obra:

Al ponerme a escribir la tercera ficción, lo que llegaría a ser finalmente *Abbadón*, mi propósito era hacer una novela de la novela, algo así como una novela a la segunda potencia. Quería escribir algo que fuera a la vez una ficción y un cuestionamiento de la ficción, una forma de indagar la forma misma del género, sus posibilidades y sus límites, el secreto de sus orígenes en lo más profundo del alma humana. No sé si lo logré, pero eso es lo que me propuse (Sábato, 2003, p. 228).

Esta actitud de Ernesto Sábato denota una rebelión total contra su realidad que lo lleva a crear otra en *Abbadón*, en la cual él mismo se representa como protagonista. Así, borra las diferencias entre autor y personaje, entre lo real y lo ficticio: el personaje “Sabato” encarna la posibilidad que la vida le negó a su autor de ser parte de una ficción donde se originarían sus más hondas obsesiones, tal como lo plantea Trinidad Barrera en su libro *La estructura de Abbadón el exterminador* (1982):

Hasta tal extremo arriba Sábato que, él mismo, se proyecta dentro de la propia creación como ente de ficción y se atribuye a sí mismo igualdad con su autor. Todo esto no responde sino al producto de una peculiar concepción de la realidad. Esta relación reversible entre lo real y lo imaginario ha sido práctica corriente de la literatura española. Estamos frente a un rechazo entre el mundo vivido y el que crea con su imaginación, que se traduce en perplejidad por parte del lector sobre la validez de toda separación entre lo real y lo ficticio (Barrera, 1982, p. 82).

La rebelión que Flaubert había instaurado contra la realidad en *Madame Bovary* encuentra en Ernesto Sábato a un heredero que recoge su legado un siglo después y lo aplica a sus propias novelas. El novelista argentino, al igual que su antecesor francés, se yergue como un dios que, a través de la



Tanto Sábato como Vargas Llosa conceden en sus ensayos una enorme importancia a la dedicación y entrega absolutas que el escritor debe asumir para crear una obra perdurable y de calidad.

ficción, expresa su atormentada subjetividad, su obsesión con la figura de Flaubert, a quien hace un profundo e intenso homenaje en *Abbadón el exterminador*.

Por lo tanto, el novelista francés y su obra son una obsesión y un tema recurrentes que, en la novela del escritor argentino, simbolizan la creación literaria y la tenacidad de quien crea un mundo acorde a sus “fantasmas”.

Así se lo expresa “Sabato” al joven escritor que busca sus consejos en el capítulo “Querido y remoto muchacho”, de *Abbadón el exterminador*, cuando le cuenta cómo su pasión por *Madame Bovary* lo perturbó hasta tal punto que lo compelió a visitar los “lugares” de Normandía en donde ocurre la novela.

Esto significa que la literatura y la escritura mismas también forman parte de las obsesiones del escritor y que este extrae de ellas materiales para elaborar su propia obra. No es solo su realidad, sino también la realidad ficcional de las obras que más lo han marcado, lo que lo han inspirado a escribir una ficción:

Un día de otoño de 1962, con la ansiedad de un adolescente, fui en busca del rincón en que había “vivido” *Madame Bovary*. Que un chico busque los personajes de novela es ya asombroso; pero que lo haga un novelista, alguien que sabe hasta qué punto esos seres no han existido sino en el alma de su creador, demuestra hasta qué punto el arte es más relevante que la reputada realidad (Sábato, 1998, p. 116).

Otro aspecto en el que Flaubert influyó en Sábato es la noción de que la verdadera “biografía” de un escritor no se encuentra en los hechos de su vida, sino en sus ficciones, pues estas encarnan y simbolizan de manera auténtica y fiel el espíritu de su autor, representado, como ya lo hemos dicho,

por las obsesiones, personajes y situaciones que las pueblan:

Julian Barnes publicó *El loro de Flaubert* (1999) en el que se revelaban detalles curiosos sobre la cocina literaria del autor de *Madame Bovary*. Barnes cuenta que, cuando Ernest Feydeau le escribió en 1859 para pedirle detalles biográficos para un periodista, Flaubert le contestó que no tenía ninguna biografía y que en sus obras podían encontrarlo. Esta postura, dice Julian Barnes, deriva tanto de su temperamento como de su enorme ambición artística (Barrera, 2005, p. 52).

Ernesto Sábato, según Trinidad Barrera, supo aprovechar este legado de Flaubert. Sacó provecho de sus propias experiencias personales para elaborar sus tres novelas, hasta el punto de confundir en ellas verdad y mentira, especialmente en el caso de *Abbadón el exterminador*.

Así, el novelista argentino llevó hasta las últimas consecuencias la famosa frase de Flaubert: “*Madame Bovary, c’est moi*”, es decir, “*Madame Bovary, soy yo*”. Toda obra literaria, en este caso novelística, no puede ser separada del autor que la ha creado: esta lo representa en su conjunto con más fidelidad y precisión que cualquier otro aspecto u episodio de su existencia; de modo que todo lo que ha vivido puede caber en ella y su vida se transforma así en un elemento más de la ficción junto con otros que provienen de su imaginación:

En el caso de Sábato, son frecuentes los datos autobiográficos dispersos en ensayos y novelas, pero, si nos fijamos detenidamente, son siempre los mismos. Otra información se escamotea, hasta tal punto que esos datos (su infancia, dedicación a la física, renuncia a ese mundo, contacto con los surrealistas) parecen formar parte de la ficción, se han “ficcionalizado”, alcanzando su máxima

expresión con el desdoblamiento final de su última novela, *Sábado-Sábado*. El mismo Sábado ha dicho que la verdadera autobiografía de un escritor hay que buscarla en sus ficciones, entiéndase, en los personajes de sus ficciones (Barrera, 2005, p. 52).

En cuanto a Mario Vargas Llosa, si bien no ha escrito una novela donde aparezca mencionado Flaubert como ejemplo del escritor que se debe seguir, toda su obra novelística está fuertemente influenciada por él.

Al igual que Flaubert, Vargas Llosa extrae de las experiencias personales que lo han marcado y obsesionado la materia prima con que elabora sus ficciones y los personajes que las habitan, consciente de que en ellas se refleja su desacuerdo con el mundo que le ha tocado vivir.

La crítica francesa Marie-Madeleine Gladiu, en su estudio sobre Vargas Llosa “Narcisse et l'écrivain” (“Narciso y el escritor”), destaca cómo la reelaboración del mundo real en el ficticio, a través de los “demonios” que habitan en el escritor, constituye, tanto en el caso de Flaubert como en el de Vargas Llosa, una pregunta sobre ellos mismos hecha a partir de la escritura:

Consciente de la importancia primordial de ese primer prisma que hace del mundo descrito una interpretación de lo real, el escritor se interroga sobre la parte de él mismo invertida en cada uno de los personajes que él crea. Ya Flaubert, a quien Mario Vargas Llosa considera su padre espiritual, declaraba: “¡Madame Bovary soy yo!”. Y escribía a Luise Colet: “Diseminada tú en todos ellos, tus personajes vivirán. Y, en lugar de una eterna personalidad declamatoria que ni siquiera puede constituirse con claridad por la falta de detalles precisos, que siempre faltan debido a los artificios que la disfrazan, se verán en tus obras multitudes humanas”. El novelista francés subraya la importancia del

mito de Narciso en la estructuración de una obra (Gladiu, 1989, pp. 53-54).¹

En la obra de Vargas Llosa dicha reelaboración del mundo tiene lugar siguiendo el modelo y las estrategias de Flaubert. Ambos escritores viven única y exclusivamente para escribir: la escritura constituye el sentido primordial de sus vidas.

Y, por eso, es posible considerar a Vargas Llosa no solo un heredero de la tradición que comenzó Flaubert, sino también un continuador de la gran tradición novelística francesa de los siglos XIX y XX. Tradición por la cual el novelista peruano ha sentido una gran afinidad y predilección, hasta tal punto que la crítica lo ha visto como el gran continuador de esta corriente en la narrativa latinoamericana contemporánea:

Los grandes novelistas franceses del siglo XIX y del siglo XX también han marcado a Mario Vargas Llosa en su manera de concebir y escribir una novela. Vargas Llosa ha sido nombrado el Flaubert peruano porque su método minucioso de investigación anterior al paso a la escritura, un pillaje sistemático de la realidad, es el de Flaubert (Gladiu, 1989, p. 134).²

Finalmente, tanto en las tres novelas de *Sábado* como en varias obras de Vargas Llosa

-
- 1 “Conscient de l'importance primordiale de ce premier prisme qui fait du monde décrit une interprétation du réel, l'écrivains'interroge sur la partie de lui-même investie dans chacun des personnages qu'il crée. Déjà Flaubert, que Mario Vargas Llosa considère comme son père spirituel, déclarait: *Madame Bovary, c'est moi!*, et écrivait à Louise Colet: *Toi, disséminée en tous, tes personnages vivront, et au lieu d'une éternelle personnalité declamatoire, quine peut même se constituer nettement faute de détails précis qui lui manquent toujours à cause de travestissements qui la déguisent, on verra dans tes oeuvres des foules humaines. Le romancier français souligner l'importance du mythe de Narcisse dans la structuration d'une oeuvre*”.
 - 2 “Les grands romanciers français du XIXe siècle et du XXe siècle ont aussi marqué Mario Vargas Llosa dans sa manière de concevoir et d'écrire un roman. Vargas Llosa a été sur nommé le Flaubert péruvien, car sa méthode minutieuse d'investigation préalable à tout passage à l'écriture, un pillage systématique de la réalité, est celle de Flaubert”.

que ocurren en el Perú, cabe destacar la influencia de Flaubert en la descripción de un mundo opaco y rutinario, cotidiano e intrascendente, donde se mueven los personajes sin ilusiones, ni esperanzas de ninguna clase.

Se trata de ambientes muy similares a los descritos en *Madame Bovary*, que los conducen al desencanto y a la rebeldía, tal como ocurre con Emma Bovary: “Ese universo gris del hombre que, tan magistralmente describiera Flaubert, es el mundo que Sabato lleva a sus novelas. La mediocridad como algo representativo de lo humano está en Bruno, en Martín, en tantos y tantos personajes” (Barrera, 2005, p. 51).

En su ensayo “El arte de la novela”, Milan Kundera destaca cómo en Occidente, a lo largo de los últimos cuatro siglos desde su aparición, la novela ha reflejado la progresiva disminución de las múltiples posibilidades que ofrecía en sus inicios la vida cotidiana, la cual se ha vuelto, con el paso del tiempo, cada vez más asfixiante y estrecha, cercada por el dominio del Estado y de otras instituciones que coartan la libertad del individuo, así como sus aspiraciones y fantasías.

Por eso, de la libertad y del anhelo de aventuras que vivía un personaje como Don Quijote a comienzos del siglo XVII se llega, con el paso del tiempo y de las modificaciones históricas, al tedio y a la aburrición que experimenta Emma Bovary y que la obligan a



refugiarse en sus lecturas novelescas y en las ilusiones que estas provocan en su imaginación, única vía de escape de la realidad, que aborrece:

Más tarde aún, para Emma Bovary, el horizonte se estrecha hasta tal punto que parece un cerco. Las aventuras se encuentran al otro lado y la nostalgia es insoportable. En el aburrimiento de la cotidianidad, sueños y ensañaciones adquieren importancia. El infinito perdido es reemplazado por lo infinito del alma. La gran ilusión de la unicidad irremplazable del individuo, una de las más bellas ilusiones europeas, se desvanece (Kundera, 2004, p. 18-19).

Este cerco en el cual, según Kundera, se ha convertido el mundo —descrito por primera vez en la historia de la novela occidental por Flaubert en *Madame Bovary*— no solo servirá de escenario para las creaciones novelescas de Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa: también será la fuente de inspiración de estos dos novelistas latinoamericanos para escribir.

Así, a través de la escritura, ellos exorcizarán los demonios y fantasmas que los han obligado a transformarse en escritores, de la misma manera que lo hizo su antecesor francés un siglo antes que ellos.

Conclusiones

Este ensayo es apenas un primer y breve recuento de las similitudes entre las concepciones que Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa tienen de la creación literaria y de la figura de Gustave Flaubert como modelo del auténtico escritor.

Queda todavía mucho por explorar sobre este tema y sobre la poderosa influencia que Flaubert y otros novelistas franceses del siglo XIX han ejercido en la novelística latinoamericana del siglo XX.

No obstante, ya se pueden considerar como puntos en común los siguientes: a) la idea de la rebelión contra la realidad como el origen de toda ficción literaria de importancia, ya que sin esta actitud de transgresión no es posible la creación de ficciones literarias; b) la enorme importancia de las obsesiones en el proceso de escritura, en cuanto generadoras de la ficción a través de temas, personajes y situaciones; c) la tenacidad y el fanatismo del escritor al enfrentarse con su labor de creador; y, finalmente, d) el papel del novelista como un dios todopoderoso que, a través del proceso de escritura, crea un mundo a su imagen y semejanza en el que se encarnan sus demonios o fantasmas, contrapuestos a su realidad real y a su verdadera existencia.

Flaubert, tal como lo han señalado Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa en varias ocasiones, fue el primero en enunciar estas condiciones en la tradición novelística occidental y en aplicarlas de manera consecuente y directa. Por eso, él y sus novelas, especialmente *Madame Bovary*, permanecen como hitos que han influido toda la narrativa posterior de una u otra manera.

Ernesto Sábato y Mario Vargas Llosa se reconocen como directos herederos y continuadores de Flaubert y expresan su admiración en su concepción del arte de la novela y en la práctica del proceso de escritura de sus propios libros.

Finalmente, a modo de enseñanza para aquellos que quieren iniciarse en la escritura, los dos novelistas concluyen que, sin las condiciones arriba enunciadas por Flaubert —condiciones que ellos mismos han cumplido al pie de la letra a lo largo de sus carreras como novelistas—, no es posible elaborar una ficción literaria que trascienda el tiempo y refleje lo que su autor quiso expresar sobre sí mismo. ■

Bibliografía

Barrera, T. *La estructura de Abbadón el exterminador*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1982.

Barrera, T. "Sábato, balance de un luchador". *Sábato: Símbolo de un siglo. Visiones y (re)visiones de su narrativa*, Sauter, S. (ed.). Buenos Aires: Corregidor, 2005.

Cano Gaviria, R. *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*. Barcelona: Anagrama, 1972.

Establier Pérez, H. *Vargas Llosa y el nuevo arte de hacer novelas*. Alicante: Universidad de Alicante, 1998.

Gladieu, M.-M. *Mario Vargas Llosa*. París: L'Harmattan, 1989.

Kundera, M. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 2004.

Moreno-Durán, R. H. *El festín de los conjurados: literatura y transgresión en el fin de siglo, la experiencia leída*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.

Paz, O. *El arco y la lira*. México: FCE, 1956.

Sábato, E. *Abbadón el exterminador*. Barcelona: Seix Barral, 1998.

Sábato, E. *El escritor y sus fantasmas*. Bogotá: Seix Barral, 2000.

Sábato, E. *Entre la letra y la sangre: conversaciones con Carlos Catania*. Bogotá: Seix Barral, 2003.

Vargas Llosa, M. *Carta de batalla por Tirant Lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

Vargas Llosa, M. *Cartas a un joven novelista*. Madrid: Alfaguara, 2011.

Vargas Llosa, M. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*. Madrid: FCE, Universidad de Alcalá de Henares, 1995.