

**Guia de lectura**

***Madame Bovary,*  
de Gustave Flaubert**

**a càrrec d'Enric Martín**

# Índex

<b>1 Contextualització</b>	<b>3</b>
1.1 Evasió romàntica	3
1.2 Documentalisme realista	3
Novel·la d'observació	3
El lloro de Flaubert	4
1.3 Ciències i lletres	5
1.4 El grau zero de la novel·la moderna	5
1.5 <i>Feed back</i> d'un pecat	6
<b>2 Anàlisi estructural</b>	<b>7</b>
2.1 Un estàndard per a l'adulteri	7
2.2 Triangles seriatos	7
2.3 Una veu heterodoxa	8
2.4 Reincidències	10
2.5 En base dos	11
<b>3 Anàlisi temàtica i dels personatges</b>	<b>12</b>
3.1 L'educació sentimental	12
3.2 El discret encant de la burgesia	13
3.3 L'heroïcitat minvant	14
<b>4 Anàlisi formal</b>	<b>16</b>
4.1 <i>Ars</i> descriptiva	16
4.2 Campanades a morts	17
<b>5 Guió per al comentari de l'obra</b>	<b>19</b>
5.1 La ubicació del text en el seu context	19
5.2 L'estructura	20
5.3 El narrador	20
5.4 El temps	20
5.5 L'espai	21
5.6 Els temes	21
5.7 Els personatges	21
5.8 La forma	22

## 1 CONTEXTUALITZACIÓ

### 1.1 Evasió romàntica

JOHANN WOLFGANG GOETHE  
[TC] · C.4 · P. 68

ROMANTICISME  
[TC] · C.4 · P. 68 - 77

Segons el criteri de Goethe, la novel·la s'agermana amb l'excepcionalitat, perquè relata un esdeveniment peculiar, insòlit, mai no sentit fins llavors. L'opinió, malgrat que l'escriptor alemany no s'afilià de ple al corrent (escriu a cavall d'una joventut preromàntica i d'una maduresa classicitzant), representa prou bé la concepció del gènere que traslluïa el romanticisme, puixant encara durant la primera meitat del segle XIX: fantasia encesa per al disseny de trames que arrenquin el lector del seu entorn habitual, considerat prosaic, vulgar, sense interès; una descàrrega imaginativa que s'havia de traduir en una acció febrils, intensa, en detriment de l'anàlisi psicològica reposada. Hi alternava, en definitiva, un esperit escapista atret pel passat medieval o l'Orient exòtic, escenaris sublimats en una novel·la històrica aliena a la voluntat de reconstrucció arqueològica. O sigui que ens trobem davant d'un idealisme girat d'esquena a qualsevol realitat, bé la coetània, desterrada de la ficció, bé l'alternativa en què s'ambientava la peripècia, on la fidelitat d'època ni s'ensumava.

### 1.2 Documentalisme realista

#### • Novel·la d'observació

ROMAN COURTOIS  
[TC] · C.1 · P. 14

NOU CENTISME  
[TC] · C.9 · P. 161 - 174

REALISME  
[TC] · C.4 · P. 77 - 82


Amb l'expansió de l'economia capitalista, arran de la segona fase de la Revolució Industrial (datem el procés: de 1830 en endavant), s'assisteix a l'eclosió de la burgesia com a classe dominant. El desenvolupament industrial afavoreix la implantació d'una societat burgesa i capgira els valors, sacralitzant el diner i el poder. S'entén que canvis de pes engendrïn la necessitat d'una escriptura que els ressenyi; un fet gens estrany, ja que ha passat sempre: a vegades per confegir el panegíric de qui mana, com el cas del *roman courtois*, literatura al servei de l'aristocràcia cavalleresca (vegeu, per a la qüestió, els apartats 1.1, 1.2 i 3.2 de la guia d'*El romanç de Tristany i Isolda*) o, en el període 1906-1923, del noucentisme, fixació poètica d'una imatge ideal de país conservador, catòlic, endreçat i civilitzat cuinada al gust de la burgesia catalana que aleshores remenava les cireres. En d'altres ocasions, per atestar, des de l'exactitud alhora que des de l'ull crític, l'adveniment del nou món: a tota l'Europa del vuit-cents, però sobretot a la França de la segona meitat de segle, s'origina una narrativa realista que glossa la mentalitat, els mòbils i el capteniment de la casta triomfadora. Així s'explica l'axioma, encunyat per la crítica, que estableix el caràcter essencialment burgès de la novel·la i, tenint en compte l'edat d'or que ara s'endega (objectivada en clàssics com Balzac, Stendhal, Flaubert mateix, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, Galdós, Leopoldo Alas «Clarín», Zola i, a casa nostra, Oller), el realisme inherent al gènere.

Així que la novel·la ja no s'inventa; s'observa. S'instal·la en el marc immediat, s'arrebossa en la quotidianitat contemporània. L'autor es disfressa d'esponja amerada d'una realitat que procura descriure sencera, a partir d'una òptica panoràmica: esdevé historiador social. Just el paper que s'atribuïa Balzac quan, en el pròleg a la primera edició de *La comèdia humana* (1843), comparava les «espècies» socials amb les zoològiques: d'identica manera que l'hàbitat natural ordena una taxonomia de bestioles, cada medi comunitari distingeix múltiples espècimens: les diferències entre soldat, obrer, administrador, advocat, pidolaire, savi, polític, comerciant, capellà, mariner i poeta s'afiguren només una translació a l'esfera humana de les divergències que separen llop, lleó, ase, corb, tauró i xai. El volum torrencial de cicles novel·lítics a l'estil dels projectats per Balzac (teòricament, la planificació de *La comèdia humana* preveia 137 obres; a la pràctica, se'n va enllestir la redacció de *sols* 91) i Zola (una vintena de títols articulen la saga dels Rougon-Mcquart) resulta simptomàtic d'un afany totalitzador.

HONORÉ DE BALZAC  
[TC] · C.4 · P. 77 i 78

ÉMILE ZOLA  
[TC] · C.4 · P. 79 - 81

Es pretén, com veiem, documentar un moment històric, registrar les seves formes de vida. Pintar els usos de l'època, aquesta mena d'intrahistòria oblidada de tants cronistes, segons Balzac. Precisament «*Moeurs de province*», costums provincianes, subtítula Flaubert, el 1856, *Madame Bovary*. Etiqueta que, vint-i-tres anys abans, Balzac també havia estampat a *Eugénie Grandet* (història de la filla d'un avar que mor encomanant a la pubilla cura atenta del patrimoni i advertint-la que tard o d'hora passaran comptes a l'infern), en publicar la novel·la com a entrega inicial d'unes *Escenes de la vida provinciana*, dins la sèrie *Estudis de costums*. La missió testimonial que assumeix el realisme imposa el calc, la reproducció literal de l'extern. Som davant d'un art il·lusionista: el sosté la versemblança, la veritat possible d'allò que, en el fons, sabem, la mentida d'uns gargots damunt el blanc del paper.

GUSTAVE FLAUBERT  
 · C.4 · P. 69 i 80

### • El lloro de Flaubert

Digressions informatives, *excursus* descriptius i pluja de dades engreixen la narració. Hipertròfia enciclopèdica omnipresent a, per exemple, *Les il·lusions perdudes*, una altra peça integrant de la *summa* balzaquiana: la pregunta d'una «jove obrera» a propòsit de la «pasta» faculta el narrador per aturar l'acció i revisar l'evolució de la papereria des de l'origen xinès fins a la invenció del paper vitel·la a França, el 1780. No gaire estona després, l'espai es trasllada a Angulema, pretext amb el qual s'obre un parèntesi més en el discurs, dedicat a fornir prolixes explicacions sobre la vila. La glòria local de la tendència, Narcís Oller, opera amb un motllo similar a *L'escanyapobres*. Rellegim-ne l'entrada del segon capítol:

El carril, aquell carril tan desitjat, que, a so de campanes i terrabastall de músiques, el 15 de juny del 65 s'inaugurà a Pratbell, acabà arreu amb els antics mercats. Les feixugues galeres de l'Urgell i d'Aragó no hi comparegueren més; el bestiar de Verdú tampoc; els bladers hagueren de tancar els magatzems; els ramblers emigraren; aquell brogit d'invasions forasteres no trencà ja periòdicament el repòs dels carrers de Pratbell. Un somni etern semblà apoderar-se de la vila, el somni que pesa damunt les poblacions pageses. Enmig d'aquella quietud, ressonava amb certa tristesa l'espigueta potent de la locomotora, crit d'alerta d'una nova civilització sorollosa i atrafegada.

Com que hi ha la pruija d'historiar la gènesi d'un context socioeconòmic modern, l'impacte de la incipient industrialització en el sistema agrari català, el fragment recorre al detallisme, s'esplaia en consideracions i comentaris de caire social. El tren actua d'emblema: metaforitza les causes que han capgirat un món, el rural, i l'han sotmès a una cirurgia radical, de signe mercantilista.

Qui tanta notícia manega, d'algun lloc la xucla: l'equació literatura / verisme obliga el novel·lista realista a la consulta compulsiva. A Flaubert, l'obsessió per la referència fidedigna treta de l'estudi, la passió gairebé maníaca per les fonts, l'aclapara. Regira, segons diuen, 1.500 llibres mentre redacta *Bouvard i Pécuchet*, obra pòstuma inacabada: aspira a parlar amb igual rigor de la manufactura de conserves o la destil·lació de licors que d'arqueologia etrusca o aparells gimnàstics. Forçat a escriure «Un cor senzill», relat breu incorporat al recull *Tres contes*, Flaubert va sol·licitar en préstec un lloro dissecat al director del Museu d'Història Natural de Rouen. De la contemplació d'aquesta *natura morta* neix Lulú, el lloro de la criada Felicité, verd, amb el capciró de les ales rosat, el front blau i el coll groguenc. Fins i tot l'assumpte de *Madame Bovary*, l'*opera prima* de l'escriptor francès, aprofita una *pàgina viscuda*: un alumne de Flaubert pare, cirurgià, es va casar amb la seva segona parella, esposa que li va posar banyes, es va endeutar i va morir prematurament, deixant filla òrfena i marit tan trasbalsat que va expirar poc després. La família imperfecta convivia a Ry, localitat normanda identificable amb Yonville-l'Abbaye, escenari clau del nostre relat.

### 1.3 Ciències i lletres

La doctrina naturalista unta el fotografisme realista amb una pàtina científica, d'ençà el darrer quart de segle XIX. El novel·lista, posat a treballar, ha de vestir-se amb la roba blanca de metge, dictamina Émile Zola, en una mena d'aforisme simbòlic. El naturalisme no és altra cosa que una fórmula de la ciència aplicada a la literatura, insisteix. A favor del vent racionalista, empíric i darwinista del moment, la recent novel·la d'observació deriva en *roman* experimental. No es conforma, per tant, amb aixecar acta notarial del paisatge social captat en la seva complexitat, sinó que, en una exacerbació de l'objectivitat realista, s'analitzen conductes com es disseccionen cossos en un laboratori.

Adherida a la moda positivista, la novel·la s'organitza entorn el determinisme biològic i ambiental (el temperament i la conducta individuals, fruit d'herència i medi), a la demostració del qual es consagra. S'hi arbitra una visió mecanicista de la humanitat, amb l'existència exclusivament condicionada per aquestes lleis. Es tracta d'un reduccionisme implícit, doncs: es nega la dimensió moral, l'àmbit espiritual, el replec psicològic, i es confina l'ésser humà a la categoria de mer organisme. Fet cognoscible, com totes les entitats fisiològiques, a partir de trets, causes i efectes materials: ho suggereix Taine, a la seva *Histoire de la littérature anglaise* (1864), mentre equipara vici i virtut a vidriol i sucre, els quatre *productes* que responen a ferments experimentalment destriebles. En conseqüència, esdevé protagonista de pautes de conducta predictibles, això és, susceptibles de correcció en benefici de la millora col·lectiva: anima el naturalisme una forta convicció didàctica. Dit altrament: la confiança, potser ingènua, que la literatura ajuda a canviar un món esguerrat.

### 1.4 El grau zero de la novel·la moderna

Dins el marc esbossat als apartats precedents (per ara constret, com s'haurà apreciat, a la filosofia, als principis rectors dels moviments; a la seves implicacions tècniques, s'hi referiran parcialment cadascuna de les seccions següents), s'inscriu la producció flaubertiana, que admet, sense cap recança, l'adjectiu *realista*, en qualitat de discurs associat a l'aventura del progrés burgès, sobretot durant el Segon Imperi (1852-1871). No tant l'epígraf *naturalista*, corrent respecte del qual esdevé precursor i exerceix mestratge: *les romanciers naturalistes* aprenen, de *Madame Bovary*, la validesa de la normalitat quotidiana, en comptes de l'anècdota peregrina, com a centre d'una ficció; la substitució de l'heroi per l'antiheroi, reflex ordinari d'un medi social (pensem aquí, al marge d'Emma, en la representativitat de secundaris com Charles Bovary, Homais o Rodolphe); l'aposta per la impassibilitat narrativa, en perjudici de l'intervencionisme del narrador omniscient convencional.

La irradiació d'influències no s'estronca, però, en els deixebles pròxims. Sovint, els manuals, amics del clixé, venen *Madame Bovary* com «la primera novel·la moderna», valoració que, absents les oportunes justificacions, devé dogma buit: fórmula crítica fossilitzada, que s'accepta per mandra ritual, sense adonar-se del sentit. Pertoca, si l'hem de creure, constatar-ne la fortuna. La narració tolera, també, una lectura esteticista, fonamentada en la preocupació estilística que s'hi percep: el *nouveau roman*, escola francesa sorgida a meitat del segle XX, hi reconeix un plantejament propi, el de la literatura com una qüestió de llenguatge. Vet aquí la paradoxa: tant l'orientació realista com la formalista presumeixen d'hereves legítimes, en una *coincidentia oppositorum* curiosa. A més, la impersonalitat que Flaubert exigia a la veu narrativa ultrapassa l'epíleg naturalista i sobreviu en una altra branca del relat contemporani, la novel·la conductista (o *behaviourista*), amb *vaques sagrades* americanes (Hemingway, Dos Passos) en la seva nòmina. La perspectiva d'aquesta línia prioritza la presentació gràfica: mostrar fets, objectes, accions i conductes sense jutjar. S'encarrega a un narrador objectiu, eco de la neutralitat flaubertiana, descriure sense interpretar. Pel camí, obviàvem una última aportació tècnica, cabdal: l'estil indirecte lliure, descoberta de Flaubert, del qual és deutora qualsevol narració llarga moderna.

NATURALISME  
[TC] · C.4 · P. 79 - 81

HYPPOLITE TAINE  
[TC] · C.4 · P. 80 - 81

NARRADOR OMNISCIENT  
[TP] · C.1 · P. 34

JOHN DOS PASSOS  
[TC] · C.8 · P. 156

ESTIL INDIRECTE  
[TP] · C.1 · P. 44

## 1.5 Feed back d'un pecat

En literatura, la polèmica no sempre equival a qualitat. Al contrari, més aviat sol captar l'atenció pel broc gros i amaga amb soroll la possible inconsistència artística. El termòmetre, per a *Madame Bovary*, marca a la inversa: l'escàndol que va moure la seva publicació n'indica la transcendència. Editada un any abans que *Les flors del mal* (1856 i 1857, respectivament), va defensar-se, igual com el poemari de Baudelaire, d'un plet per ofenses a la moral i la religió, de la qual, a diferència del recull poètic, se l'absolgué. El passatge més empipador, d'entre la colla que retreia la fiscalia, era l'agonia d'Emma. Molestava, més que la truculència de la imatge (hi abundarem en l'anàlisi formal), la impia barreja de sacre i profà: a l'autor se li va acudir juxtaposar a les pregàries d'extremunció la intempestiva música d'un cec, que cantava el vitalisme tropical:

Sovint a l'estiu la calor  
fa somiar les noies en l'amor.

Contrapunt irònic que la consciència benpensant va prendre per blasfèmia. De debò allò que espantava era la irreverència *light* de replicar l'oració cristiana amb una lletra de cançó? O hi ha, larvades, algunes indignacions més fondes? Tal vegada la mordacitat subjacent en el subtítol, on s'institueix l'adulteri com un «costum de províncies». Qui sap si el fresc de la mediocritat burgesa que Flaubert bada a sol batent.

Sigui com sigui, la història incitava al safareig. «*Madame Bovary c'est moi*»: declaració lacònica amb què Flaubert procurava eradicar la rumorologia periodística i l'allau de falses identificacions amb l'heroïna que removia. En això, la capacitat de generar xerrameca que mati l'avorriment, s'assembla a la Nora de *Casa de nines* (1879). Per culpa del *shock* públic que el drama d'Ibsen va provocar (el desenllaç beneïa l'emancipació femenina radical: fugida del clos familiar, repudi del marit i renúncia als fills, cop de porta final inclòs), el personatge excitava les converses fins al punt que, a Alemanya, les invitacions a les festes i actes socials s'imprimien amb la postdata: «Es prega no parlar de Nora».<sup>1</sup>

CHARLES BAUDELAIRE  
[TC] · C.6 · P. 108 | 112

HENRIK IBSEN  
[TC] · C.6 · P. 116 - 117

## 2 ANÀLISI ESTRUCTURAL

### 2.1 Un estàndard per a l'adulteri

Ni en l'eix principal, l'adulteri, ni en l'estereotip triangular rau l'originalitat de l'obra. Ambdós constitueixen *topoi* de la falla sentimental universal, a banda d'esquemes recurrents en la narrativa de fulletó i, per extensió, en tota la ficció romàntica. Així, s'inaugura una constant *chez* Flaubert: la relativa banalitat dels embrions argumentals, redimida per un treball retòric amb la prosa (en parlarem endavant, al bloc corresponent) que anteposa *com* es narra a *què* es narra. Tot i partir de terrenys fressats, convindrem que *Madame Bovary* sí que estandarditza la seqüència de la transgressió extramatrimonial i la cedeix a la tradició, literària o cinematogràfica, posterior (mèrit afegit als enumerats en l'apartat 1.4), que l'espremerà, amb certes variacions. El valor fundacional del text es demostra també aquí: no sols aconduïx un veritable subgènere dins la novel·la realista europea, acreditat després per *chefs d'oeuvre* com *Anna Karènina* (de Tolstoi), *La Regenta* (de Clarín) o *Pilar Prim* (de Narcís Oller), sinó que llega, enllà de la narrativa vuitcentista, un model etern i interdisciplinar.

Jordi Balló i Xavier Pérez en marquen la successió de motius:<sup>2</sup> noces d'una dona inexperta, somiatruïtes que s'ha fabricat una fantasia idealitzada / existència anodina i reclusió en un interior, preferentment rural / insatisfacció i anhel d'alliberament d'una quotidianitat opressora, del qual neix la temptació sexual externa / consumació de l'adulteri / ruptura amb l'amant i desengany sentimental / caiguda: forat econòmic, risc d'escàndol, suïcidi. Conclourem que la sèrie reproduceix l'itinerari del desig: il·lusió / realitat / desil·lusió. També, segons com ens la mirem, expandeix la dualitat nuclear sobre la qual s'edifica l'obra: l'oposició imaginació literaturitzada / vida asfixiant. I també: glamur / mesocràcia. Acostumem-nos-hi: *Madame Bovary* construeix, en expressió de Vargas Llosa, «un univers binari».<sup>3</sup>

### 2.2 Triangles seriats

L'organització del material que proposa Flaubert convida a reparar-se en la resposta fàcil. Vist que la trama es distribueix explícitament en tres parts, la ficció respecta la divisió canònica: plantejament (antecedents i primer contacte amb els personatges, festeig i casament, experiència conjugal fins al trasllat a Yonville), nus (exposició del repertori d'infidelitats), desenllaç (*crescendo* de reessos emocionals, pecuniaris i psicològics que desemboca en la catàstrofe última). Que els blocs guardin una proporció quantitativa compensada, atenent a la seva funció en el conjunt (nou capítols per a la presentació, quinze per al moll del conflicte i onze per a la davallada), confirma, en aparença, la partició convencional. Una segmentació així no va desencaminada: pot aplicar-se a la novel·la, si bé sembla massa acomodàcia, de rendiment interpretatiu menor.

Importa més comprovar la simetria i la gradació que, considerant com a punt d'inflexió l'episodi de l'adulteri materialitzat (Emma s'«abandona» a Rodolphe a mitja *promenade* eqüestre, al capítol IX de la segona part), vertebrin la trama. De bon principi, l'engany amb prou feines és una ombra, una intuïció fonedissa que ens ronda quan s'evidencia l'estatus de malcasada d'Emma. El ball al castell de Vauybessard, amb la fascinació pel vescomte que la treu a ballar valsos (capítol VIII, primera part), li confereix solidesa: l'escena el presagia. Ja a Yonville, Léon el converteix en una possibilitat: es tracta d'un adulteri virtual, encara frenat pels escrúpols platònics. La gresca amb Rodolphe culmina l'escala creixent, correlat estructural de l'increment íntim del desig. Significativament, les

TOPOI  
[TP] · C.3 · P. 60 - 61

NOVEL·LA DE FULLETÓ  
[TC] · C.4 · P. 74

PILAR PRIM  
[TC] · C.5 · P. 102 - 103

PLANTEJAMENT, NUS I DESENLLAÇ  
[TP] · C.1 · P. 25 - 41

2 JORDI BALLÓ I XAVIER PÉREZ, *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995, p.174.

3 MARIO VARGAS LLOSA, *La orgia perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Taurus, 1975, p.131.

tres figures masculines es fonen en un sol miratge ideal a l'hora de la seducció enmig dels discursos a l'ajuntament, el dia de la fira agrícola (capítol VIII, segona part). Emma olora la pomada que enllustra el pentinat de Rodolphe, assegut al costat:

Aleshores es va apoderar d'ella una fluïxesa, **es va recordar d'aquell vescomte** que l'havia tret a ballar el vals a La Vauybessard, la barba del qual exhalava, com aquests cabells, olor de vainilla i llimona; i de forma maquinal va tancar els ulls per respirar-la millor. Però en fer aquell gest, va veure lluny, al fons de l'horitzó, la vella diligència, *L'Oreneta*, que baixava lentament la costa de Les Leux, arrossegant darrere seu un llarg rastre de pols. **Era el cotxe groc amb el qual tantes vegades Léon havia tornat a ella**, i la carretera per on se n'havia anat per sempre!

Del clímax eròtic ençà, la narració dibuixa el reflex invertit, la cadena decreixent. Baula inicial: la seqüela de l'*affaire* amb Léon, que ara no es conforma amb amoretes de broma. Més tard, quan es fastigui de la relació amb el passant de notari, reapareixerà el record del vescomte (capítol VI, tercera part):

Els primers mesos de casada, els passeigs a cavall pel bosc, **el vescomte que ballava el vals** i Lagardy que cantava, tot va tornar a passar-li per davant dels ulls... I de sobte Léon li va semblar tan allunyat com els altres.

Finalment, Emma, atacada de dignitat, rebutja el darrer pretendent, el notari Guillaumin: l'adulteri es dilueix, retornant al besllum evanescent del principi. Al capdavall, reparem-hi, la seriació de triangles actua de fil conductor, a *Madame Bovary*.

### 2.3 Una veu heterodoxa

El realisme s'abona a l'omnisciència. Tria lògica: un narrador amb capacitat il·limitada de gestionar infinita informació, amb control absolut sobre qualsevol serrell de la història, s'adequava a la intenció mural que manifestava el corrent. La perspectiva externa presuposava, per altra banda, un grau d'objectivitat superior respecte del punt de vista intern, atès que el narrador personatge, implicat en els esdeveniments, ofereix sempre una versió parcial de l'assumpte: no es tracta de *la veritat*, sinó d'una *veritat subjectiva*, filtrada a través de la mirada individual.

«**Érem** a la classe d'estudi quan va entrar el director seguit d'un alumne nou [...]»: sorprèn, doncs, ensopegar amb una primera persona del plural, en comptes de la prescriptiva tercera, just llegir el primer verb de la novel·la. Contra tota ortodòxia, Flaubert escull un *nosaltres* que participa en l'acció, un narrador testimoni identificable amb un dels companys de pupitre de Charles Bovary. Què s'hi guanya, adjudicant d'entrada la veu narrativa a un anònim alumne, espectador de l'odissea col·legial d'un estudiant novell? Esborra dubtes, potser; no es discuteix el relat perquè el refereix la memòria d'algú que va viure els fets. Gaudim del privilegi d'una confidència xiuxiuejada per qui hi era present. El narrador plural només s'esmenta al primer capítol: Vargas Llosa en compta set mencions. Al segon, desapareix definitivament.

El reemplaça l'òptica omniscient, que domina la narració restant. Ara bé, Flaubert incorpora una perspectiva exterior atípica. L'omnisciència clàssica, amb la qual ja operava la novel·la romàntica, s'entremetia sense miraments en el relat per opinar a propòsit d'accions i personatges, per extreure conclusions d'unes i per condemnar o compadir els altres. Es personava en el discurs, qualificant el que succeïa. El fragment de *Les il·lusions perdudes* al·ludit a l'apartat 1.2.2 il·lustra aquestes irrupcions. Precedeix aquella síntesi sobre la indústria paperera, una avaluació del narrador, que creu pertinent la interrupció, perquè:



[...] no anirà gens malament en una obra que deu la seva existència material al paper i a la impremta; però aquest llarg parèntesi entre ambdós enamorats guanyarà sens dubte si el resumim.

L'exemple palesa com la tercera persona de Balzac fica les cullerades que calguin en el text. Flaubert les jutja un defecte literari i amonesta Balzac, amb qui mantenia una relació d'admiració / menyspreu professional en alternança periòdica. A fi d'evitar-les, *Madame Bovary* s'empesca una doble estratègia. Per un cantó, responsabilitza un «relator invisible», tal com el bateja Vargas Llosa, de la narració: una veu impersonal que conti i prou, estalviant comentaris, pensaments i reaccions pròpies davant allò contat. Per l'altre, vigila les intromissions i les retalla al màxim: una cinquantena n'ha computat l'escriptor peruà. Tot plegat a la recerca d'una impressió, la d'autosuficiència: que la realitat novel·lesca es presenti sola i autònoma, igual com les existències reals s'imposen amb naturalitat, per la seva simple presència evident. Ras i curt: una temptativa de realisme extrem, perquè l'escriptura imita la vida en l'absència de narrador que les digui.

Al llibre, l'omnisciència accedeix a la intimitat mitjançant l'estil indirecte lliure, la innovació tècnica més valuosa de Flaubert, segons el consens crític. Es tracta d'acostar tant el narrador al personatge que el lector en confongui els mots: convèncer-lo que s'ha entaforat en la consciència de la criatura inexistent i que, des de dins, assisteix al seu món-legal mental. Revisem, a tall de mostra, els dos paràgrafs posteriors a la remesa d'un gall d'indi i una carta, regal anual de monsieur Rouault, pare d'Emma, als fills, en felix recordatori de la cama que li va curar Charles Bovary:

**Emma es va quedar uns minuts amb aquell paper entre els dits. Hi havia una falta d'ortografia darrere de l'altra, i Emma resseguia el dolç pensament que hi cloquejava entre les línies, com una gallina mig amagada en un esbarzer. Havia assecat la tinta amb cendra de la llar, perquè un polsim gris va caure de la carta fins al seu vestit, i a Emma li va semblar veure el seu pare inclinant-se sobre la xemeneia per agafar les pines. Si en feia, de temps que ja no estaven junts, com quan ella, asseguda a l'escambell prop de la xemeneia, feia cremar amb la punta d'un bastó un feix de joncs marins que crepitaven amb una gran flamarada! Es va recordar de les tardes d'estiu, tan plenes de sol.** Els poltres renillaven quan passaven prop d'ells, i galopaven, galopaven... Sota la seva finestra, hi havia un rusc de mel, i de vegades les abelles, que giraven dins la llum, picaven contra els vidres, com bales d'or que rebotessin. *Quina felicitat, aquells temps! Quina llibertat! Quines esperances! Quina abundància d'il·lusions!* Ara ja no n'hi quedava cap. Les havia gastades en totes les aventures de la seva ànima, per totes les condicions successives, en la virginitat, en el matrimoni, en l'amor; i així les havia anades perdent de mica en mica, al llarg de la seva vida, com un viatger que anés deixant part de les seves riqueses a totes les fondes del camí.

*Però qui la feia tan dissortada? On era la catàstrofe extraordinària que l'havia trasbalsada? I va aixecar el cap, mirant al voltant, com per buscar la causa d'allò que la feia sofrir.*

La negreta correspon a l'enfocament extern: emmarca la situació (reflexió absorta arran de la lectura d'una missiva); consigna petits moviments o accions físiques (els dits que sostenen el paper, l'esguard que es passeja paraules avall, volves de cendra que embruten el vestit, el cap que es dreça); mena el *tempo* de l'escena, regulant l'inici, la fluència i l'acabament del pensament amb les seves interrupcions i repeses. Cal atribuir la rodona i la cursiva a una focalització interna: registren allò que Emma rumia en silenci. L'enunciat manté la tercera persona i prescindeix dels verbs de dicció, acotacions que fins ara s'utilitzaven per anunciar clarament el pas a la paraula dels personatges. Només assenyalen la transició entre dues perspectives certes fórmules característiques de l'oralitat (en cursiva, al fragment): interrogacions i exclamacions, repeticions, comparacions subjectives faciliten el pas d'un pla a l'altre. El recurs augmenta la versemblança a la radiografia d'interiors, ja que permet al lector penetrar directament en el rosc psicològic dels personatges.

## 2.4 Reincidències

RETROSPECCIÓ  
[TP] · C.1 · P. 27

El cànon realista-naturalista s'acull, d'habitud, a la linealitat cronològica. *Madame Bovary* no trenca amb la norma. Excepte alguna seqüència retrospectiva, en la qual la progressió temporal es talla per inserir continguts imprescindibles (després que, al final del capítol V de la primera part, s'expliciti la frustració matrimonial, el VI detalla la formació literària d'Emma, font de tots el mals que la mortifiquen), s'avança d'enrere a endavant. Podríem, ara, computar una a una les marques esparses pel text i calcular que la història abasta uns tres lustres, si fa no fa. Però, d'aquesta manera, col·leccionaríem una dada precisa, sense gaire profit analític. Interessa més, potser, entendre com el tractament del temps rebla temes essencials de l'obra, com contribueix a comunicar-los.

La crònica de les rutines diàries adorm. L'ensopiment, doncs, clava les arrels en la vida repetida. Premissa que, en *Madame Bovary*, es reforça amb una bona dosi de narració iterativa. Al capítol VII de la primera part, una nit arquetípica sintetitza totes les nits a can Bovary:

[Charles] Tornava tard a casa, a les deu, de vegades a les dotze. Llavors demanava el sopar, i com que la minyona ja se n'havia anat a dormir, el servia Emma. Es treia la levita per menjar amb més comoditat. Deia l'una darrere l'altra totes les persones que s'havia trobat, els pobles on havia anat, les receptes que havia fet, i, satisfet de si mateix, es menjava l'estofat, treia la crosta del formatge, mossegava una poma, buidava la gerra, després se n'anava al llit, s'estirava de panxa enlaire **i roncava**.

METÀFORA  
[TP] · C.2 · P. 55

Flaubert empra la duració com a metàfora: vinculat a l'acció inacabada, que es perllonga temps enllà, l'aspecte imperfectiu (congènit als verbs de l'exemple, l'imperfet i el plusquamperfet d'indicatiu) connota reiteració. Al seu torn, la noció de reincidència temporal s'associa a la d'avorriment fotocopiats dia sí dia també. De passada, una coincidència minúscula, però significativa. Un altre conspicu petitburgès, Francisco Ventura, l'homònim català de Charles Bovary a *Ramona, adéu* (vegeu-ne la guia de lectura), comparteix amor a la bona taula (bacallà a la llauna millor que estofat, això sí) i incidències respiratòries a l'hora de dormir, segons confessa la seva esposa al dietari íntim (anotació del 9 de juny de 1899):

En Francisco sempre s'adorm molt aviat —de vegades fa becaines a la taula tot just acabat el sopar— **i ronca**. En Francisco ronca tota la nit.

MONTSERRAT ROIG  
[TC] · C.14 · P. 258 - 259

Flaubert i Montserrat Roig orquestran idèntica banda sonora per al tedi. Per mitjà del discurs duratiu es relata, a la tercera part, l'idil·li d'Emma i Léon. Hi simbolitza, primer, l'addicció passional: el retorn obsessiu a l'amant i a un mateix cerimonial eròtic. Després, el desencantament: el llenguatge dels afectes, si és redundant, cansa i Emma sempre visitava Léon els dijous.

## 2.5 En base dos

«Hi havia una vegada, en un regne molt, molt llunyà...»: la indeterminació cronològica i espacial de les rondalles ens avisa ràpid de la irrealitat de la faula. D'aquí que una narració realista especifiqui lloc i temps de l'acció, precisió sinònima de versemblança. *Madame Bovary* compleix amb el requisit: Tostes, Yonville i Rouen componen una topografia ubicada a Normandia. S'entrelluca, aquí, un hipotètic sistema trinitari: existeix un paral·lelisme entre el triple espai, la tripartició argumental i les tres relacions d'Emma. Els grups quedarien com segueix: plantejament / Tostes / Charles-Emma; nus / Yonville / Rodolphe-Emma (negligim el *flirt* blanc, asexual, Léon-Emma, que centrarà la tercera part); desenllaç / Rouen / Léon-Emma.

No obstant això, a l'apartat 2.2 hem avalat la tesi de Vargas Llosa sobre la natura dual de *Madame Bovary*. En efecte, enfocada la ficció des d'un angle alternatiu al resumit en el paràgraf anterior, els escenaris corroboren l'arquitectura binària. D'entrada, topem amb la dicotomia entre, d'un costat, la parella Tostes / Yonville (ambients bessons i, per tant, assimilables) i, de l'altre, Rouen. O sigui, els entorns de l'*spleen*, de la somnolència i la monotonia petitburgesa enfront d'un context de fisonomia més estimulant i mundana (ecos de moda parisenca, restaurants, diversions i espectacles, una relativa vida social). En termes topogràfics, es tracta de l'antítesi poble / ciutat, camp / ciutat; per bé que Rouen s'uneix a Tostes / Yonville en la contraposició província / capital. París, a *Madame Bovary*, manca d'entitat física, és una projecció mental de les vel·leïtats provincianes, que el mitifiquen (no solament Emma; Homais, per exemple, també hi fantasieja); encarna el luxe, el cosmopolitisme, el «gran món», el somni *fashion* del bulevard i la festa. Es tracta d'una utopia cartogràfica que reenvia a l'antagonisme ideal / realitat, motor del conflicte sencer.

### 3 ANÀLISI TEMÀTICA I DELS PERSONATGES

#### 3.1 L'educació sentimental

DON QUIXOT  
[TC] · C.3 · P. 52 - 53

S'ha apuntat a bastament el parentiu entre *Madame Bovary* i el *Quixot*. Emma, imitant la voracitat d'Alonso Quijano amb els llibres de cavalleries, s'empatxa de lectures romàntiques. Una vella aristòcrata, soltera i arruïnada, repassava vuit dies a la setmana roba blanca al convent. Prestava d'estranyis novel·les galants a les internes, entre les quals s'arreglerava una adolescent a qui el futur casaria amb un metge rural talòs, i no pas amb cap príncep blau (capítol VI, primera part):

No hi havia sinó amors, amants, enamorades, dames perseguides, que es desmaiaven en pavellons solitaris, postillons assassinats a cada etapa, cavalls rebotats a cada pàgina, boscos ombrívols, cors destrossats, juraments, plors, llàgrimes i petons, barques al clar de lluna, rossinyols als jardins, senyors valents com lleons, dolços com anyells, virtuoses com no ho és ningú, i ploraners com magdalenes [...]. Més tard, amb Walter Scott, es va enamorar de les coses històriques, i va somiar amb baguls, cossos de guàrdia i trobadors. Hauria volgut viure en algun antic castell, com aquelles dames vestides amb cosset llarg, que es passaven el dia sota els trèvols de les finestres ogivals, amb el colze sobre l'ampit i la barbeta a la mà, mirant venir de lluny un cavaller amb plomall blanc galopant sobre un cavall negre.

WALTER SCOTT  
[TC] · C.4 · P. 74

Tot i que se n'ha matisat convenientment la rel contrària de les respectives monomànies (altruista, atenta al benefici dels altres, la del cavaller errant; egoista, pendent de l'autosatisfacció, la de l'adúltera), ni l'*hidalgo* manxec ni la senyoreta normanda paeixen els tòpics literaris, que distorsionen el seu encaix en la realitat. De manera que Emma es postula com una inadaptada per a la qual l'existència es carrega de sentit únicament en emmotllar-se a les categories de la ficció. L'exaltació *post coitum* amb Rodolphe no pervé de cap festa de la carn, sinó d'una orgia mental de fibra literària (capítol IX, segona part):

Es repetia: Tinc un amant! Un amant!, es delectava amb aquella idea com si fos una nova pubertat [...]. Aleshores es va recordar de les heroïnes dels llibres que havia llegit, i la lírica legió d'aquelles dones adúlteres es va posar a cantar a la seva memòria amb veus germanes que l'encisaven. Ella mateixa es convertia en una part veritable d'aquelles imaginacions, i realitzava el llarg somni de la seva joventut, considerant-se dins del tipus d'enamorada que tant havia envejat.

Rere la presència del seductor, la malcasada estima la seva doble perfecta, el seu *alter ego* novel·lesc. No l'excita el terrinent, sinó la vanitat d'ingressar en el panteó de la concupiscència escrita. A Emma Bovary i Alonso Quijano, en resum, els agullona la dèria de viure segons el codis imaginaris, negats per l'ordre objectiu de les coses. Els foravia la vocació de materialitzar el somni. Si Cervantes parodiava la descordada aventura cavalleresca, Flaubert ataca l'artifici ensucrat, lacrimògen i postís de l'avatar emocional, nocius ambdós.

Don Quixot s'atipa de pinso cavalleresc entrada la maduresa. En canvi, les d'Emma són lectures d'adolescència: *Madame Bovary* qüestiona, doncs, la pedagogia femenina; tram on reprenem la comparació, encetada a les acaballes de l'apartat 1.5, amb *Casa de nines*. Emma, com Nora, esdevé víctima de l'educació social. La primera, insistim-hi, sucumbeix al seu temperament melodramàtic, fill d'una formació fulletonesca; la segona puja com una joguina fràgil i bella, damunt la qual el patriarcat mai no fa recaure cap responsabilitat. Nora, a l'igual que Emma, pateix una educació de gènere marcada, que les persuadeix d'un hipotètic rol immanent al seu sexe: la dona és una *criatura nascuda per a l'amor*. Obsedida pels assumptes del cor, la sensibilitat femenina teixeix un concepte fals de l'amor i demana que el món s'hi avingui. Del xoc entre l'ideal i la pràctica social, que el desvirtua, brolla el drama: Nora fuig de casa, sense

marxa enrere possible en la decisió, quan es convenç que la resposta d'Helmer, el marit, als seus sacrificis *per amor* (que tot s'ho val) no s'adequa al patró de conducta exigible de l'altre *per amor a ella*.

La difusió del substantiu *bovarisme*, si més no entre el cercle lletraferit (altres termes d'ascendent literari, com els adjectius *kafkià* o *dantesc* han penetrat fins i tot en el registre estàndard i compten amb una quota d'ús superior), per designar la síndrome que tenalla una colla de protagonistes femenines contemporànies suposa una prova addicional del pes adquirit pel relat flaubertià al si de la tradició narrativa occidental. A banda de la Mundeta Ventura de *Ramona, adéu*, una «madame Bovary de l'Eixample», a dir de Montserrat Roig, s'apunten a la llista d'il·luses les noies rodores: Aloma, Natàlia-Colometa (*La plaça del Diamant*) i Cecília Ce (*El carrer de les Camèlies*), que aprenen de manera traumàtica que els homes, l'amor i el matrimoni de debò batguen a un ritme ben diferent del que una joveneta pàmfila, amb les hores mortes travessades de romanços novel·lescos o cinematogràfics, vol escoltar. Primer manament del decàleg sentimental: la passió mai no quadra amb la seva literatura.

MERCÈ RODOREDA  
[TC] · C.13 · P. 234 - 235

### 3.2 El discret encant de la burgesia

Cap fatalitat precipita Emma vers la catàstrofe. Cap misteriós destí tràgic arrabassa la felicitat als amants. El *pathos* irreversible, emanació divina, de què presumien les passions absolutes romàntiques s'esfuma. Aquí la sort personal depèn de circumstàncies ben humanes, adscrites a la mentalitat i la moral burgesa vuitcentista. Flaubert les odiava. Si alguna certesa s'extreu del seu quantió epistolari deu ser l'evidència que amb la literatura s'esbravava. A *Madame Bovary* estava l'univers tancat i ranci del petitburgès rural. Tampoc en això s'aparta la narració de la poètica realista, que utilitza els caràcters com a mèdiums per a la radiografia de comportaments socials en un període històric concret. Des del títol mateix, Flaubert teledirigeix l'atenció envers Emma, figura neuràlgica de l'acció, i volta arreu de la seva psicologia. Tanmateix, el drama individual es relaciona amb el medi: propicia llavors l'anàlisi de les dinàmiques de classe causants de l'adulteri, que actua d'esquer, de tema primari.

Per començar, la burgesia provinciana produeix anomalies. Manufactura jovenetes que no toquen de peus a terra, amb dèficits d'experiència flagrants, i les exposa a l'aparador en la fira de les amoretes. Seguidament, explota el repicó monetari que cueja en tot l'*atrezzo* amorós: capricis, obsequis, activitats galants (les classes de piano o l'hípica, a tall de mostra), cites i àpats, teixits i mudes de vestuari, calçat, joies, complements, perfums i ungüents per al culte al cos, revistes i lectures, vida pública... Aquestes són les despeses que endeutaran Emma i enriquiran l'usurer Lheureux: la indústria de l'amor que fagocita candideses. En tercer lloc, capitalitza el benefici sexual de la tara íntima: qui pot, s'hi allita. Finalment, a l'hora de la patacada, tothom se'n renta les mans i s'horroritza dels excessos comesos per aquell seny rebegut. Els *com cal* encenen el foc, l'atien i, quan les flames s'arboren massa, se n'exclamem perquè cremem. El marquès d'Andervilliers invita els Bovary al ball de La Vaubyessard en repassar de dalt a baix Emma i «trobar que tenia una bonica figura i que no saludava com una pagesa». Clar i català: no la convida per les seves qualitats humanes, per la seva bellesa interior; som a l'imperi de l'aparença. Diguem-ne, de tot això, hipocresia, doble moral: virtuts públiques i vicis privats.

Al marge de qui n'és el responsable material, a *Madame Bovary* s'assenyala l'autoria intel·lectual de l'amor culpable, emfasitzada encara per un altre factor, decisiu: la *pax* burgesa, l'eterna atonia de la gent sense atributs. La immobilitat, el sopor, la manca de tot relleu defineixen cada dia a comarques: aigües encantades. Una mena de nirvana petitburgès, d'ataràxia benestant. Flaubert, per tant, novel·litza la mediocritat, la qual considera el substrat de la humanitat, parer recurrent en la seva correspondència. *Madame Bovary*, en efecte, cabdella mesquineses: estrafà un catàleg d'existències

menors, de criatures en minúscula, exemptes de grandesa psicològica, moral, cívica o heroica. Aquesta normalitat plana escanya, sobretot, els cervells bufanúvols a l'estil d'Emma. Conseqüentment, els incentiva una ànsia de fugida que encalça malaltissament ocasions per realitzar-se. La novel·la es clou, precisament, amb el triomf de l'*aurea mediocritas*. La personifica el farmacèutic Homais, a qui Flaubert, amb ironia de la fina, condecora en el *finis*: «Li acaben de concedir la Creu d'Honor» és la darrera frase de l'obra.

AUREA MEDIOCRITAS  
[TP] · C.3 · P. 64

La religió figura a la recepta com un dels ingredients del menú burgès. Tema secundari, es toca tangencialment a *Madame Bovary*. Suficient, amb tot, per entrellucar-ne l'esterilitat. Emma esdevé el paradigma del seu fracàs com a institució divina al servei de l'espiritualitat humana. De jove, el convent no li assegura la solidesa moral i intel·lectual; ans al contrari, allà s'engega l'espiral de tocaboires que la centrifugarà cap al suïcidi. De casada, Bournisien, el sacerdot de Yonville amb qui mira de sincerar-se, ni l'escolta ni l'entén: de la fe, n'obté només incompetència, insensibilitat, incomunicació.

La burgesia mai no es deslliga del capital. D'aquí que el realisme, cronista d'aquesta classe, estudiï amor, matrimoni i adulteri en qualitat d'agents crematístics. L'enfocament econòmic s'aplica a d'altres figures o assumptes. La garreperia, en *L'escanyapobres*, ja no interessa, contravenint la tradició precedent, pel que té de tara ètica individual (verbigràcia, *L'avar* de Molière), sinó perquè suposa una conducta dissonant dins les incipients estructures capitalistes. Per això *Madame Bovary* vincula sexe i diner. El pecat sexual, a més d'implicar una falta ètica, es revela també un pecat monetari. Entès des del pragmatisme burgès, un matrimoni equival a la signatura d'un contracte, segons el qual l'economia del marit assumeix els costos de l'esposa. La tossuderia adúltera d'Emma els dispara. Atempta, per tant, contra un pilar sagrat de l'ideari benestant: el patrimoni familiar. Heus aquí la hipocresia última: la mateixa societat que nodreix l'excentricitat sentimental es mostra inflexible a l'hora de perdonar-ne els efectes. I la implacable vergonya a què condueix l'orgull entrampat dicta una sentència de mort: la ruïna, no la pèrdua de Rodolphe o Léon, mata la burgesa de províncies.

L'ESCANYAPOBRES  
[TC] · C.5 · P. 101

### 3.3 L'heroïcitat minvant

Emma Bovary no és cap reina: és una pubilla cursi de mas, una adulta immadura, una esposa i mare irresponsable, una adúltera professional. Però tampoc no es tracta de cap monstre; no en guia els actes la perversitat congènita, ni els mediatitza cap tipus de maledicció secular. La immolen les seves circumstàncies: Emma, ho acabem de veure, expia la roïnesa i les contradiccions de la normalitat aburgesada. No és excelsa ni execrable, simplement és producte de sèrie d'un microcosmos acomodat rural. Equidista, doncs, dels extrems, just allà on la ficció romàntica col·locava els seus protagonistes. L'heroïna ha devingut antiheroïna, com per coherència li pertoca a qui protagonitza l'epopeia de l'adotzenat.

La satura una passió que li domina la voluntat i destina íntegres els seus esforços a satisfer-la. Monotemàtica, obeeix un únic estímul: posseeix, doncs, un caràcter pla. Aquest monopoli d'un mateix tret, del qual se n'ofereix, això sí, una prospecció exhaustiva, concorda amb la prescriptiva realista: fixem-nos en *La bogeria*, de Narcís Oller, on l'alteració defineix, ja de bon principi, el temperament del protagonista, Daniel Serrallonga, temperament que, en el decurs de la història, només s'agreuja. A *Madame Bovary*, escorten aquest primer tipus, el de la casada inexperta i dona adúltera, un esbart de figures arquetípiques: el marit burlat (Charles Bovary), el seductor (Léon, Rodolphe), l'usurer extorsionador (Lheureux), l'arribista (Homais) i la comunitat còmplice per passiva de la de la feminitat endogalada. També s'acorda amb la praxi realista l'extracció social del repartiment, per això predominen les figures amb una certa posició social: aristòcrates o classes mitjanes, espectre social que el naturalisme ampliarà, per mor de la seva simpatia envers els *outsiders* més degradats i corromputs.

LA BOGERIA  
[TC] · C.5 · P. 102

Els comparses s'apunten a l'empetitiment a què se sotmet la protagonista. Vegem-ho. Dos Don Joan empaiten Emma. L'un, Léon, un si és no és atípic: massa bleda (comprar un ram de violetes el commou), tan il·luminat com Emma, estableix amb ella una química espiritual que el porta a reconèixer-la una «ànima bessona», en comptes de llucar-hi una oportunitat eròtica, cosa que s'escauria més a un faldiller com Déu mana. L'altre, Rodolphe, amb el tremp depredador del corprenedor clàssic: percep en Emma una presa sexual, avalua la dificultat de la conquesta, planifica estratègies i, estigma de l'autèntic *playboy*, abans de seduir-la ja especula sobre com desempallegar-se'n (capítol VII, segona part):

Està bé, està molt bé aquesta dona del merge! –es deia–. Dents boniques, peu menut, i un aire com de parisenca. D'on dimonis deu haver sortit? D'on la deu haver treta, aquest galifardeu? [...] Em sembla que és un beneit. Segur que ella ja n'està farta. Porta les ungles brutes i barba de tres dies. Mentre ell va a visitar els malalts, ella es deu quedar sargint mitjons. I segur que s'avorreix, que li agradaria anar a viure a ciutat i ballar la polca cada nit! Pobra dona! Bada la boca demanant amor com una carpa damunt una taula de cuina! Amb quatre paraules galants, la tindries rendida, n'estic segur. Seria tan tendre! Tan encantador...! Sí, però després com te la treus del damunt?

Es concedeix a ambdós una presència episòdica: en contrast amb el predecessors romàntics, cap dels dos constitueix el centre de la narració. La novetat radica en la minva de Don Joan, la desheroïtzació de la masculinitat fatal. La desmitificació abasta Charles: d'un costat, Flaubert li encoloma, des de la descripció de la gorra, un perfil còmic, grotesc, d'enze bonhomí, que l'inhabilita per a l'heroïtat; de l'altra, com que no entén de conceptes grandiloqüents com l'honor, ni se li passa pel cap odiar el seductor; a l'inrevés, interpreta com un compliment personal que li rondin la dona.

Per acabar, faldem nosaltres, a qui Flaubert deixa, de pas, ben retratats. Perquè «Madame Bovary c'est nous». Que la força dels herois no ens acompanya gaire, prou ens n'adonem. Que tenim seient llogat al teatre de la confortable mitjanía ens dol, però en un rampell lúcid de tant en tant, potser ho admetem. Que el drama íntim d'Emma s'actualitza dins nostre ens hauria de resultat evident. Anem, tots, món a través, enganxats a unes il·lusions que pel camí sovint se'ns han desfet. Vivim, com ella, escindits entre les aspiracions i les realitats, a mig aire de les ganes de volar i la llei de la gravetat. Imaginem l'èxit, la nostra vida com una trajectòria rutilant, fins que el temps ens ensenya que no som prínceps ni princeses: ni tan sols gripaus encantats. Qui no passeja decepcions pel bulevard dels somnis trencats? Emma, més tossuda, mai no renuncia a realitzar-los i hi deixa la pell. Nosaltres, més mesells, solem resignar-nos i camuflar la derrota amb tan bon humor com podem. Apamem les nostres limitacions individuals o socials i gastem paciència per conuiu-hi sense fer mala sang. Emma Bovary fa de transgredir-les una professió de fe: vet aquí la seva radical rebel·lia.

## 4 ANÀLISI FORMAL

### 4.1 *Ars descriptiva*

Hi ha unanimitat bibliogràfica a l'hora d'aïllar el tret distintiu de Flaubert: dins el gremi realista-naturalista, el singularitza el treball estilístic. Ben mirat, els artificis estructurals que s'han escatit guisa amunt (ocultació del narrador omniscient, discurs indirecte lliure, simbolisme del temps duratiu i dels binomis geogràfics) ja conformen una porció rellevant de l'elaboració formal. Per tal de complementar-ne l'examen d'aquest punt en avall, incidirem, d'arribada, en el descriptivisme, que s'erigeix en la base del realisme. En Flaubert mai no resulta gratuït, sempre significa. La novel·la triga poc a proveir-nos d'un cas emblemàtic, la caracterització de la gorra de l'educand Charles Bovary (capítol I, primera part):

Era un d'aquells barrets d'ordre compost, en què es troben els elements de la boina de pell, del *champska*, del capell rodó, de la gorra de llúdria i de l'estrenyecaps, en fi, un d'aquells objectes desgraciats la muda lletjor dels quals té profunditats d'expressió com el rostre d'un imbècil. Era ovoide i inflada amb balenes, i començava amb tres botifarrons circulars; després, separats per una franja roja, s'alternaven rombes de vellut i de pell de conill; després venia una mena de sac que s'acabava en un polígon acartonat, cobert de complicada passamaneria, del qual penjava, a la punta d'un cordó massa prim, una creueta de fil d'or, a manera de borla. Era nova; la visera brillava.

La reacció en calent del sofert lector és la de preguntar-se si calia, és a dir, malentendre aquesta delectació en l'accessori i el microscòpic com una inflació textual. Foc d'encenalls i ganes de marejar, vaja. Per postres, el casquet ni tan sols és bonic: un pastitx estrafet. Ras i curt: la ridiclesa de l'objecte posseït avança la imatge risible del posseïdor, en el futur un banyut calçasses, de tan bo ximple. Es tracta d'un barret de rialles, que ja des de l'inici retrata el seu personatge.

Vistos així, els estris, a *Madame Bovary*, emmirallen les ànimes: s'humanitzen; fixem-nos en el cas dels finestrons, a Les Bertaux, la granja natal d'Emma, quan Charles Bovary va a demanar-ne la mà al seu progenitor (capítol III, primera part):

—Però si jo estic encantat! —va continuar el granger—. Estic segur que la nena també és del meu parer, però de tota manera li ho haurem de preguntar. Ara vagi-se'n, jo me'n tornaré a casa. Si és que sí, no cal que torni, la gent parlaria, i, a més, ella s'afectaria molt. Però perquè no estigui amb l'ai al cor, **obriré de bat a bat el finestró del darrere**, així el podrà veure des de la tanca.

I es va allunyar.

Charles va lligar el cavall a un arbre. Va córrer a situar-se al camí i va esperar. Va passar mitja hora; després va comptar dinou minuts de rellotge. De cop hi va haver un soroll a la paret; **el finestró es va obrir**, la balda encara tremolava.

Propensa al vol lliure de la seva ingenuïtat «rosa», Emma albira en el matrimoni la sortida de l'ofec rústic familiar, una expectativa fresca de felicitat embriagada. Resumint, la promesa d'una altra vida s'al·legoritza amb l'obertura d'una finestra, que eixampla els horitzons. Dies a venir, Emma, engabiada en la calma de comarques, a estones perdrà la mirada vidres enllà, gest en què solen quallar, a *Ramona*, *adéu*, la placidesa i les quimeres exòtiques de Mundeta Ventura.

Els llocs s'agreguen a aquest procediment indirecte de perfilar figures. Cada embolic amorós d'Emma es lliga a un decorat específic, reflex del *partenaire* eventual: Rodolphe, un terratinent, resideix a La Huchette, un castell; Léon, un buròcrata, en un hotel de Rouen. El contrast d'ambients ens bufa a l'orella la personalitat dels amants: l'aristocràticisme, el refinament i el tarannà calculador de l'un (connotats per la solemnitat, per la fredor pètria, de l'edificació noble); la mediocritat i les indecisions de Léon (insinuades per un hàbitat provisional, per a passavolants, gent en trànsit que no arrela).



En ocasions, la morositat descriptiva persegueix la plasticitat. Ocorre particularment en les escenes corals, on es belluguen multituds. Convidat al ball de La Vauybessard, a casa del marquès d'Andervilliers, el matrimoni Bovary hi arriba en cotxe de cavalls. L'amfitrió els rep i, Emma, agafada al braç del marquès, entra al castell. Aprofitant els ulls de la dona, en una maniobra equivalent al trajecte d'una càmera que acompanyi la ruta del personatge, es descriuen successivament el vestíbul, el saló i el menjador. El narrador s'entreté en la distribució espacial, els elements arquitectònics, l'ornamentació, el vestuari i la interrelació de l'aplec. Toca, a l'últim, l'ambient del sopar de les senyores, la taula parada, les *delicatessen* (capítol VIII, primera part):

**Quan Emma va entrar**, es va sentir embolcallada per un aire càlid, mescla del perfum de les flors i de la roba bona, de l'olor de les carns i de l'aroma de les tòfonas. *Les espelmes dels canelobres allargaven les flames sobre les campanes de plata, els cristalls tallats, coberts d'un baf mat, enviaven raigs pàl·lids*; hi havia poms de flors alineats al llarg de tota la taula, i als plats de vora ampla, els tovallons, plegats en forma de mitra de bisbe, contenien entre l'obertura dels plecs un panet en forma oval. Les potes vermelles dels llamàntols sobreixien dels plats; les grosses fruites, en paneres calades, s'apilaven sobre la molsa; les guatlles tenien plomes, pujaven fums; i el mestre-sala, amb mitges de seda, pantalons curts, corbata blanca i gorguera, solemne com un jutge, passava entre les espatlles dels comensals els plats ja trinxats, i amb un cop de cullera feia saltar el tros que escollien. Sobre la gran estufa de porcellana amb barretes de coure, una estàtua de dona embolicada amb una roba que li arribava fins al mentó, mirava immòbil la gran sala plena de gent.

Flaubert ens serveix l'espectacle que «veu» Emma. Llegim la «imatge» que li roman a les ninetes (deduïm de la negreta que s'anota el que ella presencia). Hi ha un tractament pictòric, extensiu al passatge sencer, a la recerca d'una imatge retinal: fonts de llum explícites (indicades en cursiva), recurrència dels cromatismes (tonalitats argentades de campanes i cristalls, baf mat, potes vermelles dels llamàntols, colors de la fruita i les flors, corbata blanca), estètica de natura morta (menges damunt una taula). Contemplem, amb Emma, un quadre. Ara, a diferència d'abans, els referents, humans i tot, es fixen des d'una perspectiva (els ulls que els miren). Per això, congelats, s'immobilitzen: es cosifiquen. I es presenten, ultra l'esmentada visualitat, sensorialment: també sensacions olfactivas (sentors florals, tèxtils i de menges; fums) i cutànies (l'escalfor de l'aire, la textura de la roba, la seda d'unes mitges).

## 4.2 Campanades a morts

La fal·làcia científica del naturalisme, que impel·lia a no arrufar el nas davant cap realitat degradada alhora que n'exigia una relació d'absoluta neutralitat, en combinació amb el biaix cap a la marginalitat que llueix el corrent, alimenten un gust per la cruesa de llenguatge. En són divisa les basques finals de Nana, la prostituta de luxe protagonista de la novel·la homònima (1879-1880) de Zola:

Nana restà sola, el rostre il·luminat per la claror de l'espelma. Era un carner, un pilot d'humor i de sang, una palada de carn corrompuda, llançada sobre un coixí. Les pústules havien envaït tot el rostre, un gra tocava l'altre; i, marcides, enfonsades, amb un aspecte grisós de fang, semblaven ja una floridura de la terra, damunt aquell farro informe, en el qual hom era incapaç de descobrir els trets. Un ull, l'esquerre, havia desaparegut completament dins el borbolleig de la purulència; l'altre, mig obert, s'enfonsava com un trauc negre i fet malbé. El nas encara supurava. Una enorme crosta vermellenca començava en una galta, i envaïa la boca, desfigurant-la amb un riure abominable. I, al voltant d'aquella màscara horrible i grotesca del no-res, els cabells, els bonics cabells, conservaven llur flamareig de sol, queien en un escolament d'or. Venus es descomponia. Semblava com si el virus que havia recollit de les clavegueres, de les carronyes tolerades, aquell ferment amb què havia emmetzinat tanta gent, se li hagués apoderat del rostre i l'hagués podrit.

A *Madame Bovary*, un quart de segle a l'avançada, una altra deessa de la voluptuositat s'hi desfeia enmig d'una escatologia fisiològica paral·lela (capítol VIII, tercera part):

Immediatament el pit li va començar a panteixar ràpidament. Tota la llengua li va sortir fora de la boca; els ulls, girant, empal·lidien com dos globus de quinqué que s'apaguen; i l'haurien cregut morta sense l'espantosa acceleració de les costelles, sacsejades per un esbufec furiós, com si l'ànima fes bots per deslligar-se [...]. A mesura que la ranera es feia més forta, el mossèn precipitava les pregàries; es mesclaven amb els sanglots ofegats de Bovary, i de vegades tot semblava desaparèixer dins del murmuri sord de les síl·labes llatines, que dringaven com una campana que toca a morts [...]. Una convulsió la va llançar sobre el matalàs. Tothom es va acostar. Havia deixat d'existir.

Flaubert lacra la tragèdia amb una ganyota escarnidora: un cor dirigit per la sensualitat mor privat d'aquesta. En el càstig que ha arrossegat la falta, s'hi ha de comptar el pessic de la ironia.

## 5 GUIÓ PER AL COMENTARI DE L'OBRA

Arribada l'hora d'haver-se-les amb un fragment de *Madame Bovary*, disposar d'una sinopsi de conceptes clau orienta la feina. A continuació, se'n proposa una, apta per a qualsevol tall de la peça davant del qual ens trobem: punts que, sigui quin sigui el text plantejat, segurament hi haurà opció de tractar. La voluntat de síntesi aconsella, aquí, inclinar-se per un format esquemàtic, és a dir, evitar la redacció en benefici del resum pautat, de la claredat gràfica del compendi, de l'estalvi lingüístic. S'adopta, per aquesta raó, el guió de comentari fixat a *De la teoria a la pràctica*, a la literalitat del qual s'emotllen els continguts específics de *Madame Bovary*. No obstant això, no sobra recordar que un comentari es fonamenta en la construcció d'un discurs amb continuïtat, coherència global i argumentacions validades per elements textuais, que integrin sistemàticament citacions i referències al text.

ESQUEMA DE COMENTARI  
 TP · C.4 · P. 72 - 73

### 5.1 La ubicació del text en el seu context

- Durant la primera meitat del segle XIX, s'esdevé l'**hegemonia del romanticisme**. Per tant, hi ha un **escapisme** narratiu: prevalen la imaginació, l'acció viva, la idealització d'èpoques passades i de cultures exòtiques per sobre de l'emmarcament en el present de la pròpia societat coetània, la pausa psicològica i la credibilitat dels escenaris.
- A mitjan centúria, **apareix un model innovador, el realista**, vinculat a la transformació socioeconòmica que opera la Revolució Industrial: la consolidació d'un sistema capitalista i burgès.
- El realisme, **analista crític del nou context**, assumeix la recensió ideològica i conductual de la classe dominant.
- Conseqüentment, **s'inverteix l'esquema narratiu romàntic**: la fantasia és substituïda per l'observació exacta del medi contemporani; es manifesta una pretensió documental, amb el novel·lista usurpant el càrrec d'historiador social; se cerca la versemblança: el relat, un retall de vida fotocòpia de l'original real; s'inclouen en la trama nombrosos passatges descriptius i informatius que n'interrompen l'acció i afeixuguen el ritme.
- A l'empara de l'atmosfera receptiva al positivisme i l'empirisme de la segona meitat del segle XIX, **s'evoluciona cap a la fal·làcia científica del naturalisme**, marcada per la creença en: el determinisme hereditari i ambiental, i la concepció organicista de l'ésser humà, el vessant anímic i moral del qual s'entén com un quadre clínic de símptomes que responen a causes objectives, que es poden sistematitzar.
- El gènere de *Madame Bovary* correspon al de la novel·la realista, filiació comuna al conjunt de la literatura flaubertiana. Un realisme que es presenta com a **precedent del naturalisme**, el qual alligona en el rebuig de l'extraordinari i l'adopció del *continuum* quotidià com a matèria prima de la història, en la vindicació de l'antiheroi, en la impassibilitat del punt de vista, alhora que en preludeja el gust per l'apunt insà.
- La **fita fundacional** és la d'una àmplia gamma de propostes narratives modernes, d'orientacions fins i tot oposades (realisme / formalisme).
- L'obra va tenir una **recepció polèmica**, ja que va ser processada sota les acusacions d'immoralitat i d'escarni a la religió.

## 5.2 L'estructura

- **S'apropia de motius argumentals del fons universal**, amb un pedigrí contrastat en la tradició literària prèvia: l'adulteri, el triangle sentimental.
- Des d'aquesta base poc original, es manifesta la **fixació d'una matriu a la qual s'adaptarà**, amb certes variants, **el relat d'adulteri posterior**, literari o cinematogràfic. L'esquema desplega l'antinòmia imaginació literària / vida pràctica, seguint el cicle del desig amorós: il·lusió / realitat / desil·lusió.
- A primer cop d'ull, trobem una **organització convencional del relat: plantejament, nus i desenllaç**, en correspondència amb les tres parts en què es divideix el text.
- Hi ha una subjacent **disposició simètrica i gradual de la trama**, que traça, quant a la materialització de l'apetit adúlter, una paràbola ascendent fins a la seva consumació amb Rodolphe (capítol IX, segona part) i descendent des d'aquesta inflexió endavant.
- **Se succeeixen els triangles sentimentals**, en potencia o en acte, com a espina dorsal de la narració.

## 5.3 El narrador

- **Per a l'inici** (capítol I, primera part), s'opta per una **narrador en primera personal del plural**, contravenint la tirada realista cap a l'omnisciència: **un nosaltres testimoni**, sota l'anonimat del qual s'arrecera un company d'estudis de Charles Bovary. Recurs a la **recerca de fiabilitat narrativa**, potser: llegim la confiança d'algú que els coneix de primera mà perquè n'ha estat partícip directe.
- Ençà del segon capítol de la primera part, **s'evapora la veu plural i s'acull**, d'acord amb la prescriptiva realista, **la perspectiva omniscient**.
- **Es rebutja**, però, **el clàssic intervencionisme omniscient**: ens trobem amb una tercera persona que bandeja immiscir-se (proliferació de comentaris, conclusions i judicis externs sobre esdeveniments i personatges), **apostant per la neutralitat** i, en conseqüència, per l'estalvi de comentaris i reaccions atribuïbles al narrador davant la història contada.
- S'aproximen les consciències mitjançant l'**estil indirecte lliure**, la innovació tècnica cabdal de Flaubert, herència decisiva per a la novel·lística moderna: s'integren al discurs en tercera persona del narrador els enunciats mentals dels personatges, sense subordinar-los a verbs de dicció, per tal de produir l'efecte que s'assisteix al moviment psíquic des de dins. S'opta per un **mecanisme de versemblança psicològica**, per tant.

## 5.4 El temps

- Amb alguna excepció puntual (capítol VI, primera part, per exemple), ens trobem davant d'una **linealitat cronològica**, que obeeix el tractament temporal a l'ús en el model realista.
- **Són freqüents els fragments iteratius**, en els quals la durada de l'acció, el seu aspecte inacabat i repetit en el temps, esdevé **metàfora de la quotidianitat rutinària**, tediosa, del provincianisme petitburgès.

## 5.5 L'espai

- **Es concreta el marc físic** (Tostes, Yonville, Rouen, localitats de Normandia), d'acord amb l'exigència realista de versemblança, que defugia la indeterminació geogràfica.
- El triple escenari de l'obra dibuixa un **paral·lelisme** entre l'espai, l'estructura tripartida (plantejament, nus, desenllaç) i les tres relacions amoroses de l'heroïna (Charles, Léon, Rodolphe).
- Des d'un altre punt de vista, l'**establiment d'un joc de parelles espacials** té un **correlat topogràfic**, el de la dualitat mare (ideal / realitat) de tota la ficció: poble, camp / ciutat (Tostes-Yonville / Rouen), d'una banda; de l'altra, província / capital (Tostes-Yonville-Rouen / París), amb la metròpoli sense entitat material, simple fabulació del desvari provincià.

## 5.6 Els temes

- Hi ha un **desajust ideal / real**, fruit de les lectures melodramàtiques i fulletonesques d'adolescència de la protagonista.
- En conseqüència, **es qüestiona l'educació femenina**, per un costat, i **els excessos de la ficció sentimental romàntica**, per l'altre.
- En aquest ordre de coses, trobem una **similitud amb altres icones de la tradició universal** (don Quixot, la Nora del drama d'Ibsen *Casa de nines*) **o local** (les heroïnes roredianes).
- **Es radiografia la mentalitat i l'estil de vida petitburgès rural**; ens trobem davant d'una doble moral hipòcrita, una mediocritat narcòtica, una normalitat engavanyadora i migradesa moral.
- Ultra la natura de «pecat» individual, **s'estudia la dimensió monetària de l'adulteri**: és un atemptat contra el patrimoni familiar, pilar fonamental de la ideologia burgesa, paradoxalment alimentat per una societat que fomenta la despesa incontrolada a compte dels capricis luxosos i les necessitats artificials que es multipliquen al voltant de la passió.
- **L'Església** apareix com a **responsable subsidiària** del foraviament, ja que com a institució educadora, no garanteix cap solidesa ni moral ni intel·lectual; en qualitat de rectora espiritual, no escolta, no atén, no orienta.

## 5.7 Els personatges

- En conjunt, s'aposta pel **dramatis personae estereotipat, pla**, seguint el costum realista, que abasta fins i tot la mateixa protagonista.
- També seguint el patró realista, hi trobem **estrats socials acomodats** en el repartiment: **aristocràcia o classe mitjana**.
- Es manifesta una política de **rebaixa desmitificadora dels tipus tradicionals**, tant en el cas d'Emma Bovary (heroïna disminuïda a antiheroïna) com pel que fa a l'acompanyament (perfil grotesc de Charles, relativització del pes del seductor, que ja no centra la narració).
- Emma és l'**antiheroïna**: adés fadrina candorosa, malcasada adúltera després. Sospira per la lluna en un cove, però del cel només li baixa Charles Bovary. **Víctima alhora dels clixés romàntics i del provincianisme resclosit**, oblida que hi ha fal·leres d'amor que una dama no ha de consentir. Odia la nul·litat del marit perquè no satisfà les seves ànsies de *charme*. **Vocacional de l'adulteri**, rebota d'un amant a un altre, d'un

desencís a un altre. **Egocèntrica, dominadora**, sent la maternitat com una nosa. Per consegüent, **solament la mobilitza una passió**, a la crida de la qual responen tots els seus actes.

- Charles Bovary és l'espòs traït: **el cornut**, parlant clar. **Metge negat, marit calçasses**, de tan bo és enze: troba natural que l'atractiu d'Emma desperti l'admiració general de la germandat masculina i encara ho entoma com una confirmació honorífica de la seva benaurança amorosa: d'aquí que no detesti el seductor. Esdevé la **personificació de l'estupidesa**, ridiculitzat per un tractament a frec de la comicitat grotesca, **la seva bonhomia el redimeix de la mesquinesa oportunista** d'altres conciutadans petitburgesos (Homais, Lheureux). Es converteix al romanticisme després del traspàs d'Emma, com si l'espectre de l'esposa revingués per corrompre'l.
- Léon i Rodolphe són **els seductors**: un **Don Joan light, el primer**: figaflor, mel·liflu, titella manegat per la teòrica seduïda, d'una porositat a la quimera i a la cursileria gairebé superior a la d'ella; un **Don Joan com cal, el segon**: calculador, impermeable a l'escrúpol i invulnerable al sentiment, amoral, corruptor professional de virtuts femenines, a les quals ja planeja com abandonar abans d'encaterinar-les.
- Lheureux és l'usurer xantatgista i Homais, l'apotecari espavilat; ambdós, **símbols de l'aurea mediocritas arribista**.

## 5.8 La forma

- La **cura estilística** personalitza Flaubert dins el ventall d'autors realistes i naturalistes.
- El **descriptivisme connotatiu** de l'obra bé al·legoritza la psicologia dels caràcters a través dels objectes, bé recerca la visualització plàstica i sensorial de les escenes.
- Els esquitxos de **llenguatge cru**, que hi trobem, anticipen la proclivitat naturalista envers la descripció morbosa.