



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 55, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2025 | PP. 323-338


ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 27 MAY 2025 – ACEPTACIÓN 03 JUN 2025

## La desintegración del Gran estilo de Flaubert a Dujardin

*The disintegration of the Grand Style from Flaubert to Dujardin*

 <https://doi.org/10.48162/rev.53.024>

**Carla De Alessandro**

Universidad Nacional de Córdoba  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Argentina

[carladealessandro@gmail.com](mailto:carladealessandro@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0009-1165-3588>

### Resumen

El trabajo que presentamos tiene como objetivo abordar de forma comparada y desde una perspectiva estético hermenéutica la *nouvelle* de Gustave Flaubert *Noviembre* y la de Édouard Dujardin *Los laureles cortados*. Estudiaremos la obsesión por la mujer como metáfora romántica de la contemplación estética y los ejercicios de estilo que, al concentrar el foco en este punto, abandonan por completo la acción. La *nouvelle* de Flaubert, narrada en primera persona, aunque no trabaja todavía el estilo indirecto libre, entabla ya un diálogo estrecho con el monólogo interior de Dujardin, propio de los cambios literarios hacia fines del siglo XIX. En este sentido, proponemos leer el pasaje de *Noviembre* a *Los laureles cortados* como una transformación paulatina de la novela decimonónica burguesa contra el Gran estilo a partir de la figura de la amada, que gradualmente sufre cambios y desaparece hasta ocupar corporalmente un breve momento en la obra de Dujardin, mientras que lo que cobra mayor preeminencia es la mente pensante del narrador. Asimismo, la relación entre amante y amada que desaparece obturando también el encuentro carnal puede leerse como complacencia estética desinteresada o la imposibilidad de un arte reproductivo y útil.

**Palabras clave:** Flaubert, Dujardin, Gran estilo, estilo, Nietzsche

### **Abstract**

The aim of this paper is to approach Gustave Flaubert's novel *November* and Édouard Dujardin's *We'll To the Woods No More* in a comparative and hermeneutic way. We will study the obsession with women as a romantic metaphor for aesthetic contemplation and the exercises of style that, by concentrating the focus on this point, completely abandon the action. Flaubert's novel, narrated in the first person, although it does not yet use the indirect free style, already establishes a close dialogue with Dujardin's interior monologue, typical of the literary changes towards the end of the 19th century. In this way, we propose to read the passage from *November* to *We'll To the Woods No More* as a gradual transformation of the 19th century bourgeois novel against the Grand Style based on the figure of the beloved, who gradually undergoes changes and disappears until she physically occupies a brief moment in Dujardin's work, while what gains greater preeminence is the thinking mind of the narrator. Likewise, the relationship between lover and beloved that disappears, also blocking the carnal encounter, can be read as disinterested aesthetic complacency or the impossibility of a reproductive and useful art.

**Keywords:** Flaubert, Dujardin, Grand style, style, Nietzsche

A mediados del siglo XIX, Francia fue cuna de grandes debates estéticos en torno a la utilidad o la autonomía del Arte, con el poeta y escritor romántico Théophile Gautier a la cabeza. Director de la revista *L'Artiste*, postuló la idea del *l'art pour l'art* en el "Prospecto" que publicó allí. Declaró que:

[...] creemos en la autonomía del Arte; el arte, para nosotros, no es el medio, sino el fin; todo artista que se propone otra cosa que no sea lo bello no es un artista ante nuestros ojos; jamás hemos comprendido la separación entre la idea y la forma [...] una bella forma es una bella idea. (Gautier en Videla Martínez, 2024, p. 41)

De la misma corriente, el programa narrativo<sup>1</sup> del escritor Gustave Flaubert osciló entre el perfeccionamiento de la escritura y la banalidad del tema.

---

<sup>1</sup> En una carta ampliamente citada, muchas veces leída como el manifiesto de sus ideas estéticas, Flaubert declara: "lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin ataduras exteriores, que se sostendría por sí mismo gracias a la fuerza interior de su estilo, [...] un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi invisible" (Flaubert, 2017, p. 28). De esta cita

Para el autor: “no hay temas ni buenos ni malos [...] el estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas” (2017, p. 28). Sobre esta última idea volveremos más adelante, pero por ahora, baste decir que Flaubert fue un ávido defensor de que los temas solo tienen valor en tanto temas de escritura; lo importante es el tratamiento, el trabajo con la forma. De ese modo, postula que la literatura no debe quedar supeditada a un fin didáctico, moralizante o quedar atada al compromiso político: el artista busca y se propone lo bello. Como el famoso sintagma de Kant acusa, para estos autores el Arte es una *finalidad sin fin*.

Como es de sobra sabido, en ocasiones se construye disciplinariamente la omisión de ciertos textos de autores canonizados por grandes novelas u obras fundamentales para la historiografía literaria. Por eso, nos proponemos volver sobre la producción ignorada y poco estudiada de Flaubert. *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera* fue escrita alrededor de 1842 pero publicada tardíamente en 1910, ya que el Flaubert maduro de la *palabra justa* juzgaba que se trataba de una obra plagada de “monstruosidades de mal gusto” (1989, p. 418) y por ello descartó su publicación y este manuscrito no vio la luz sino hasta su muerte. Junto con *Agonías*, *Angustias* (1838), *Memorias de un loco* (1838) y *Recuerdos, apuntes y pensamientos íntimos* (1839-1941), forma parte de las llamadas *obras juveniles* del autor, que muchos críticos han optado por considerar también autobiográficas por el tono confesional e intimista y las semejanzas que guardan con la propia vida de Flaubert.

Por otro lado, en 1888 el panorama literario es sacudido, aunque sin saberlo aún, por la publicación en una edición íntegra de *Los laureles cortados*, que el año anterior había circulado en formato de folletín por entregas en la revista *Revue Indépendante*, del simbolista Édouard Dujardin, aunque esta *nouvelle* pasa desapercibida tanto para la crítica como para los lectores. No es hasta la aparición de *Ulises* (1920) y el posterior reconocimiento de James Joyce que *Los laureles cortados* adquiere gran atención crítica y relevancia para la historia literaria, y esto en razón de que se reconoce en

---

(y del subtítulo de la obra) se desprende la idea de la escritura de *Noviembre* como la búsqueda de ensayar un estilo, que abordaremos más adelante. La idea del libro sobre nada es una hipérbole, algo material y simbólicamente imposible: Flaubert busca expresar que el tema no importa, que el argumento es una mera excusa. El estilo es la obra de arte.

esta breve obra la génesis o la antesala de las manifestaciones narrativas modernas como el monólogo interior y la corriente del *stream of consciousness*, que caracterizan y permean a la novela de la primera mitad del siglo XX.

Estas dos *nouvelles*, que alumbran una novedad en el campo literario de su tiempo y proponen una visión particular acerca de la obra de arte —y que incluso anticipan las que serían las principales preocupaciones de los escritores y movimientos que les sucedieron y las grandes tendencias literarias dominantes—, fueron ignoradas durante décadas. Estos relatos navegan por las aguas de los temas tradicionales y de las innovaciones formales: en un primer momento, y no sin reconocer lo problemático de esta decisión, podemos ubicarlas en los epígonos del romanticismo a nivel temático y estilístico. Ambas obras se pueden estudiar de forma comparada a partir de su argumento, o digámoslo mejor, a partir de la falta de él: la trama es muy sutil y se caracteriza por la ausencia de acciones que movilicen el relato. De modo muy esquemático, podríamos decir que abordan la relación entre el amante que recorre la ciudad fantaseando y ensimismado en sus pensamientos y la amada que es configurada desde una concepción de la mujer como obra de arte —y de ese modo, la mujer deviene objeto de contemplación estética—, pero no para desarrollar el típico relato amoroso de las novelas sentimentales de los años que preceden al siglo XIX, sino que este se constituye un simple puntapié para practicar el ejercicio de un *estilo* —es decir, de una forma particular de escribir o de una serie de recursos trabajados obsesivamente—, proponiendo una concepción de la literatura vinculada con la *forma*. En ese sentido, estas obras se conciben como procedimientos autoconscientes: hay una evidente apuesta por parte de los autores de proponer y teorizar sobre la escritura como procedimiento artificial y el devenir del arte en un siglo y en el seno de una sociedad que se está pensando a sí misma como decadente, y cuya literatura ya está cuestionando y denunciando la crisis de los procedimientos y supuestos que habían organizado la creación artística hasta entonces. Podríamos aventurarnos a conjeturar que tanto *Noviembre* como *Los laureles cortados* son, por sobre todo, textos artísticos cuya vocación es la creación literaria por y en sí misma. Y ambas obras utilizan los moldes del romanticismo para experimentar y renovar la literatura y, en ese mismo movimiento, desarrollan una crítica hacia la concepción previa

sobre la novela. De modo tal que el trabajo que presentamos propone leer el pasaje de *Noviembre* a *Los laureles cortados* como una transformación paulatina de la novela decimonónica burguesa contra el Gran estilo —ya tendremos ocasión de volver sobre este concepto— a partir de la figura de la amada, que gradualmente sufre cambios y desaparece hasta ocupar corporalmente un breve momento en la obra de Dujardin, mientras que lo que cobra mayor preeminencia es la mente pensante del narrador. Asimismo, la relación entre amante y amada que desaparece obturando también el encuentro carnal puede leerse como complacencia estética desinteresada o la imposibilidad de un arte reproductivo y útil.

Antes de avanzar, conviene explicitar de qué hablamos cuando nos referimos al Gran estilo. Aunque no brinda una definición o reflexión sistemática, Nietzsche (2003) acuña esta noción para referirse a las relaciones entre el *estilo* y la vida. El filósofo se pregunta:

¿Qué es lo que caracteriza a toda *décadence*<sup>2</sup> literaria? El hecho de que la vida ya no habita en el todo. La palabra adquiere soberanía y salta hacia fuera de la frase, la frase se extiende y oscurece el sentido de la página, la página cobra vida a expensas del todo — el todo no es ya un todo. Ahora bien, acabamos de presentar el símil pertinente para cualquier estilo de *décadence*: en cada momento hay anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad. (Nietzsche, 2003, p. 198)

En su ensayo “Gran estilo y totalidad”, Claudio Magris (2012) recupera esta idea para explicar que el Gran estilo era el mecanismo tradicional utilizado en las artes para constreñir y producir un significado unitario y orgánico de la vida. Magris lo define como “la capacidad de la poesía para reducir el mundo a lo esencial y dominar la proliferación de lo múltiple en una lacónica unidad de significado” (p. 11). Pero a partir del siglo XIX, se empieza a exacerbar la proliferación de fragmentos que se escapan de esa opresión o reducción, y que, por lo tanto, quedan privados de un centro, de un eje proveedor de fundamento, y de ese modo se origina la dispersión contemporánea (Magris, 2012). En tal sentido, desde el siglo XIX en adelante la realidad ya no posee una base o red de valores que sostengan un sistema sobre el cual asentar la novela y los límites que la contenían y

---

<sup>2</sup> Para Nietzsche este término funciona como sinónimo de modernidad.

ordenaban se desdibujan hasta desaparecer. La escritura deja de pensarse como el intento de mimesis o representación y se convierte, en la modernidad literaria, en la búsqueda de la forma. Así, las jerarquías que habían organizado la creación literaria se desintegran y el individuo queda liberado de aquellas convenciones y tradiciones para afirmarse en su singularidad y autonomía. En las obras que vamos a estudiar, observamos rupturas o desvinculaciones respecto de esa totalidad armónica tradicional que el Gran estilo sujetaba. Nos vamos a detener en tres tópicos en los que se advierten de forma clara estos procesos: en la figura del amante, su mente neurótica que deviene pensamiento y escritura compulsiva, y en la representación de la amada.

### **La recuperación de Flaubert y Dujardin del Romanticismo: la figura del amante**

Otro de los supuestos de los que partimos, y que ya hemos señalado más arriba, es que ambas obras guardan una relación, en mayor o en menor medida, con la estética romántica y sus diferentes expresiones. Franz Nowak (1928) caracteriza a la persona romántica como aquella que siente una profunda insatisfacción respecto de las personas y del mundo, y a esto debe sumarse el reconocimiento de la propia incapacidad para mejorar o cambiar el estado de las cosas, que da como resultado una actitud de pasividad, una aversión hacia cualquier actividad que pueda crear algo de valor. Como el mundo real asusta a estos sujetos, que se saben incapaces de intervenir, huyen a un país de ensueño gobernado por sus sentimientos (p. 100). De ese modo, el romántico no ve las cosas como son, sino mediadas por su ego y percepción, a través de una óptica que deforma la realidad para aprehenderla a su manera (p. 112).

En *Noviembre*, el narrador es un personaje típicamente romántico que pasea por la ciudad observando el mundo moderno y sintiéndose ajeno, ensimismado y avasallado por sus emociones, imaginando y soñando. Y la angustia que acarrea la existencia solo puede ser vencida si conoce a una mujer que cumpla sus fantasías y otorgue algún tipo de sentido a su existencia. En *Los laureles cortados*, se observa cierta recuperación del movimiento romántico pero de un modo irónico e incluso, diríamos, con la voluntad de ridiculizarla. Aún así, el personaje principal de la obra, Daniel

Prince, presenta ciertas características que nos permiten leerlo a la luz de las conceptualizaciones del romanticismo. Por un lado, se trata de un joven que también transita por las calles reconstruyendo una topografía de los paisajes parisinos, soñando despierto sobre lo que hará cuando se encuentre con Léa d’Arsay, una joven actriz con la que mantiene una relación afectiva. La vida urbana, cotidiana, se presenta estetizada por la mirada del personaje. Su recorrido por la ciudad es a la vez un recorrido psicológico, que nos permite comprender de qué modo ha idealizado a Léa como mujer al igual que el amor que siente por ella —o que quizá se obliga inconscientemente a creer que siente, para poder ser aquel personaje que imagina que es—:

[...] los verdaderos amores no son así, así no se instituyen, así no nacen, y cuando un corazón se enciende, no es en el parque Monceaux un día cualquiera, vagando por allí, siguiendo costureritas e hijas de viudas [...] ¿El verdadero amor?, yo, yo, sin duda. (Dujardin, 1983, p. 35)

se jacta el narrador, aunque por el devenir de la historia, sabemos que lo que realmente desea es que Léa acceda a tener sexo con él. A su vez, se introduce cierta burla al personaje romántico herencia del *René* de Chateaubriand y el *Werther* de Goethe, cuando Daniel reflexiona acerca de su estudio en la Escuela de Derecho: “ya que asisto solo a tres cursos, haría bien en no faltar” (1983, p. 35), en una alusión a la representación del sujeto romántico escindido del mundo burgués y de sus preocupaciones.

De la corriente romántica también se desprende la tensión del sujeto con el espacio urbano, la ciudad que representa el mundo moderno caótico y su frenesí, y como contrapunto, la campiña, el paisaje natural que aparece en estas obras como el lugar de escape y el refugio en que la mente neurótica puede descansar y el pensamiento se equipara, simétricamente, con la tranquilidad y apacibilidad de la naturaleza. En *Noviembre* leemos: “me recosté en el suelo y me quedé mirando el cielo, perdido en la contemplación de su belleza” (Flaubert, 2016, p. 47). El estado de ánimo del personaje se corresponde con la pacificidad de la naturaleza, y en ese lugar, las angustias mundanas pierden relevancia frente a la contemplación de la belleza del espacio campestre que lo rodea, aunque pronto dice: “y eso fue todo; muy pronto recordé que seguía vivo, me despabilé, retomé mi camino...” (2016, p. 49), y el narrador regresó a la ciudad. Por su parte, en

*Los laureles cortados*, asistimos a una concepción de la polaridad naturaleza/urbe muy similar. Daniel señala: “qué tiempo admirable, lejos de París... los ruidos se hacen más fuertes; es la plaza Clichy; apurémonos; sin cesar, largos muros tristes; sobre el asfalto, una sombra más densa” (Dujardin, 1983, p. 65). Esta imagen de la ciudad que engendra sentimientos negativos es el contrapunto de los párrafos descritos anteriormente, en los que se inserta una canción que habla de la calma en el paisaje y en los corazones ingenuos, en los campos puros y los bellos follajes proclives para el amor.

## El amante, a solas con su mente pensante

Es importante detenerse, aunque sea brevemente, a reponer el contexto histórico y de producción de *Noviembre*.<sup>3</sup> Cerca de los años 40, el movimiento romántico estaba mostrando los primeros signos de desgaste. Aún así, el lirismo efusivo, la expresión de la subjetividad, la fuerte presencia del yo y la manifestación del sentimiento, emergen con fuerza en los contornos de los géneros literarios y autores de moda. *Noviembre* puede ser pensada, desde algunas líneas de sentido, como un *roman d'analyse*<sup>4</sup>, ya que, hasta cierto punto, narra la historia del autor (algunas lecturas sugieren que la actitud mental del narrador sin nombre es la de Flaubert y que transfiere al personaje la propia melancolía de los primeros años de su juventud) y se aproxima a la verosimilitud a través del dispositivo de la confesión, a la par que denuncia irónicamente el lirismo que había invadido el campo de la prosa desde el siglo XVIII (Pagán López, 1985). Sin ser esclavos de una lectura biografista, hay que reconocer que Flaubert, así como el narrador de *Noviembre*, es un joven de provincia que llega a la gran ciudad parisina y queda impresionado por esa vorágine. Si bien se ha

---

<sup>3</sup> Una de las grandes influencias de Flaubert durante esta etapa es Chateaubriand: “J'ai été même indigné que tu aies comparé ce livre à René. Ça m'a semblé une profanation [Incluso me indignó que compararas este libro con *René*. Me pareció una profanación]” (a Colet, 11 diciembre 1846).

<sup>4</sup> Pagán López (1985) explica que desde los años 40, se observa la irrupción del sentimiento en la literatura, manifestada a través del cultivo de formas como el journal intime, les mémoires o el roman personnel. En este último, el novelista, “adopta una visión global de su existencia y toma conciencia de la imposibilidad de conocerse a sí mismo” (p. 257), a la par que el autor narra su propia historia, convirtiéndose, de ese modo, en el *roman d'analyse*.

apuntado con frecuencia que la figura como escritor del Flaubert de *Madame Bovary* es caracterizada por la histeria y la mente neurótica, por esa escritura obsesiva vinculada con la búsqueda de la *palabra justa*, no se ha analizado con tanto detenimiento el hecho de que esta mente obsesiva se manifiesta en sus escritos más tempranos, solo que tematizada de otro modo: esto es, en la configuración del personaje que se disecciona a sí mismo compulsivamente a través de su propia escritura. Aunque los textos que Flaubert compone en el período de su juventud —llenos de hipérboles y el empleo desmedido de otros recursos, así como la exageración y el desborde de lirismo— se encuentran en las antípodas del trabajo que posteriormente desarrollará y por el que será reconocido como el padre de las escrituras modernas, se trata de obras que ya están dando cuenta de la conciencia del autor de estar escribiendo en un estilo enraizado en técnicas ya desgastadas, y de allí nace la necesidad de buscar y crear una nueva forma de expresión; a saber, una escritura realista que va contra su propia naturaleza, que suprime ese yo instintivo que habita sus primeros relatos y que persigue el estilo en la unidad de la frase.

En sus *Recuerdos*, compuestos en una época apenas anterior, Flaubert escribe: “ya he escrito mucho, y quizá habría escrito más, si en lugar de forzar mis sentimientos para adecuarlos a un ideal y de teatralizar mis pensamientos, los hubiera dejado correr por el campo tal cual son, frescos, alegres” (2018, p. 28). En este sentido, podemos pensar que el autor anticipa prematuramente la técnica que abrazará Dujardin, y que, por tal motivo, constituye un antecedente insoslayable del monólogo interior. Esto queda expuesto de modo más claro cuando Flaubert declara: “a mi juicio, la última palabra de lo sublime en el arte debería ser el pensamiento; es decir, la manifestación de un pensamiento tan rápido y espiritual como puede ser el pensamiento” (2018, p. 25), y años más tarde agrega: “la forma y la idea, para mí, son todo uno” (2017, p. 122), idea y técnica en la que Dujardin va a insistir también. La escritura de *Noviembre*, sin llegar a ser el monólogo interior propuesto en *Los laureles cortados*, hace un uso

particular de la primera persona que se aproxima a éste<sup>5</sup> y que tematiza la mente neurótica del personaje romántico.

Pero antes de seguir, quizá debamos traer a colación el curioso fenómeno de que en la modernidad la poesía se prosifica y la prosa se poetiza, y ambos autores desde sus respectivos lugares y técnicas, parecen advertir y cuestionar esto. Barthes (2011), a propósito de la escritura de Flaubert anota: “la reversión de los méritos de la poesía sobre la prosa: la poesía presenta a la prosa el espejo de sus constricciones, la imagen de un código estricto, seguro: ese modelo ejerce sobre Flaubert una fascinación ambigua en tanto la prosa debe, simultáneamente, alcanzar al verso y sobrepasarlo, igualarlo y absorberlo” (p. 148). Por su parte, en su ensayo “El monólogo interior” (1930), Dujardin explicita que dos musas presidieron el nacimiento del estilo que propone: la poesía y la música. Con esta nueva forma narrativa, el escritor busca introducir la música y la poesía en la novela, ya que, bajo su óptica, el monólogo interior es un retorno a las formas primitivas del lenguaje en donde los elementos que hemos mencionado se unen para convertirse en una expresión del inconsciente (Weissman, 1974). “Poesía sin verso” fue el modo en que algunos críticos leyeron *Los laureles cortados*, mientras que el exceso de lirismo de *Noviembre*, puede ser comprendido como la búsqueda del autor de denunciar el agotamiento de las formas románticas: “en su primera juventud se había nutrido de autores muy malos, como su estilo nos lo ha demostrado” (Flaubert, 2016, p. 124), juzga el segundo narrador de la obra, que encuentra el manuscrito con que inicia el relato.

El estilo que pretende construir Dujardin en esta obra es el de la transcripción del pensamiento no mediado por nada. De ese modo, el lector solo accede a un único punto de vista, el de Daniel, que desde una mirada limitada pero soberana crea al objeto y ordena la realidad circundante (Dujardin, 2001). Así, en la obra asistimos a una construcción idealizada de

---

<sup>5</sup> En sus obras maduras, Flaubert desarrolla el estilo indirecto libre, uno de sus grandes aportes a la literatura y técnica que augura el camino que recorrerá la literatura de vertiente realista del siglo XX. Vargas Llosa (1975) lo define del siguiente modo: “el estilo indirecto libre significó el primer gran paso de la novela para narrar directamente el proceso mental, para describir la intimidad, no por sus manifestaciones exteriores (actos o palabras), a través de la interpretación de un narrador o un monólogo oral, sino representándola mediante una escritura que parecía domiciliar al lector en el centro de la subjetividad del personaje” (p. 216).

Léa, cuya personalidad no coincide con la que Daniel le adjudica, pero que de algún modo no existe al margen de aquella idealización. Algo similar ocurre con las ideas tempranas de Flaubert respecto del hecho artístico: “y escribí una carta de amor, por escribir, no porque esté enamorado. No obstante, me gustaría mucho hacérmelo creer a mí mismo; yo amo, yo creo al escribir” (2018, p.76). Quizá nos sea lícito afirmar que en las teorías o doxas estéticas de estos autores, observamos la convicción de que pensar y escribir son —o deben ser— la misma cosa, y que el acto de escribir tiene la potencialidad de fundar o crear en la obra de arte. “El estilo es en sí mismo una manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert, 2017, p. 28), habíamos citado más arriba. De esta línea se desprende la idea de que el estilo no es una herramienta o adorno accesorio y opcional, sino el aspecto esencial de la escritura. En algún punto, estos procesos (pensamiento y escritura) se equiparan y se escribe el pensamiento sin intervenciones: “¡Qué distraído soy!, no llegaré nunca a fijar mi pensamiento en un punto; es desesperante. ¿Y si escribiera?” (1983, p. 45), declara el narrador de Dujardin, y “el estilo fluía de mi pluma como fluye la sangre por mis venas” (2016, p. 38), escribe el de Flaubert, a propósito de las ensoñaciones e impresiones que causa Marie en él. De modo tal, que observamos que en ambos autores, la técnica es el medio que acaba pensándose como el fin: aquel ejercicio de estilo que supone *Noviembre* y la ausencia de trama en la obra de Dujardin, que revela que lo central en la obra es el uso de la forma del monólogo interior que está proponiendo.

Para retomar la cuestión de la mente pensante del narrador de *Los laureles cortados*, que ocupa casi la totalidad de la obra —en detrimento de la figura de la mujer, que cada vez aparece menos en el relato a la par que ocupa mayor espacio en la mente de Daniel—, diremos que se caracteriza por la neurosis y la histeria. En un momento del relato, este personaje quiere enviarle una nota a una mujer que considera atractiva, aunque desiste y decide romper aquella invitación. La descripción sobre su estado mental en este momento se enraiza en un hilo de pensamientos sin fin que traspone el caos mental al texto:

Mi tarjeta va a estar cubierta de tachaduras, asquerosa, ilegible; es absurdo... Y, en primer lugar, esta mujer no agarrará mi nota. La rompo en dos; otra vez, en dos: cuatro pedazos, luego en dos, luego en ocho; dos más, otra vez; “no va más”. Bueno ahora no puedo tirar esos papelitos al

suelo; los encontrarían, hay que masticarlos un poco. ¡Puah! Es asqueroso. Al suelo, allí, sin duda, nadie los leerá. (Dujardin, 1983, p. 21)

Y la escritura aparece, entonces, en esta obra, como el espacio que permite ordenar el caos mental: el narrador conoce o reconoce la verdadera naturaleza de su relación con Léa —quien sólo quiere su dinero— a partir de releer las cartas que le escribió y que recibió de ella.

Recuperamos las palabras con las que Dujardin introduce la obra: “*roman de quelques heures, d’une action banale, d’un personnage quelconque*” [novela de unas pocas horas, de acción banal, de un personaje corriente], que guardan una equivalencia casi exacta con la que décadas antes Flaubert le habla a Gourgaud-Dugazon, su profesor, sobre el proyecto estéril que fue *Noviembre*: “*l’action y est nulle. Je ne saurais vous en donner une analyse, puisque ce ne sont qu’analyses et dissections psychologique* [la acción allí es nula. No puedo darle un análisis de ello, ya que se trata sólo de análisis y disecciones psicológicas]” (Flaubert, 1991, p. 382). En *Noviembre* todo es un exceso: el relato rebosa de sentimientos, imaginación, descripciones, salvo la acción, que como hemos dicho, casi no existe. El narrador confiesa: “he vivido al margen de todo movimiento, de toda acción, sin mover un dedo, ni por la gloria, ni por el placer, ni por la ciencia, ni por el dinero” (Flaubert, 2016, p. 9), y más tarde agrega: “y en medio de todo estaba yo, quieto; entre tantas acciones que veía, que provocaba incluso, permanecía inactivo, tan inerte como una estatua” (Flaubert, 2016, p. 34). La obra transcurre casi completamente en la interioridad del personaje, que cuenta su vida y describe el hastío y la melancolía que experimentó desde su infancia, sólo interrumpida por sus anhelos de conocer a una amante, de experimentar el placer sexual, de ser amado por una mujer. Esta falta de movilidad o de dinamismo del personaje y de las acciones en la obra, se suspende por un breve momento cuando conoce a Marie —de quien nos ocuparemos más adelante—, una prostituta con la que el narrador concreta sus anhelos y pierde la virginidad. Seabrook (2010) propone leer esta obra como una *Bildungsroman* o novela de formación —aunque quizá en nuestro caso sería más apropiado pensar en una *Künstlerroman* o novela de artista—, género del que Flaubert se habría nutrido en su adolescencia. Pero la formación a la que se alude es en materia artística: el narrador —transposición literaria de Flaubert— narra su aprendizaje y experiencias vitales *para* ejercitar la escritura y el estilo, mientras va desarrollando una

teoría estética —obsesión del Flaubert de *Madame Bovary*, que, como hemos dicho, busca la perfección formal de la frase—. Su educación, a *priori*, es sentimental, pero la iniciación en la vida amorosa se equipara a su formación como escritor, de modo que es también, y por sobre todo, una educación artística. Sin embargo, esta formación queda trunca en ambos sentidos: no vuelve a ver a Marie, su musa, pese a sus intentos de encontrarla, y no puede terminar el texto que estaba redactando, que queda inconcluso, es juzgado negativamente y, finalmente, lo acaba el narrador que encuentra el manuscrito.

Como ya hemos señalado, en *Los laureles cortados* también asistimos al relato de un joven que camina por la ciudad distraído por sus pensamientos, sin más preocupación que el encuentro que se producirá con Léa, la mujer que Daniel cree estar cortejando aunque en realidad es un engaño, según nos sugieren las cartas que revelan las intenciones esta pretendida amante. Al igual que *Noviembre* se trata de un ejercicio de estilo o la construcción de una técnica disfrazada de una educación sentimental (el personaje abandona pronto la vida burguesa para centrar su atención en perseguir a Léa). Paralelo a la escritura de *Los laureles*, en la trilogía *La Légende d'Antonia* (1891-1893), Dujardin compone relatos casi sin materia, propone *tramas sin tramas*, y en la primera parte de esta trilogía, se refiere a los personajes únicamente como el amante y la amada, desubjetivando a los personajes y quitándoles la sustancia que los dotaría de cualidades para reducirlos a meros tipos, lo que ensaya una escritura vacía. Sin embargo en *Los laureles*, el personaje de Daniel no se ha desintegrado del todo: aparece como sujeto es creador del mundo, intérprete de él, y en tal sentido se constituye una conciencia reflexiva (Dujardin, 2001).

## La figura de la amada como objeto de contemplación estética

Para finalizar, nos gustaría recuperar la figura de la amada para pensar los modos en que estas obras están desarticulando la concepción tradicional de la heroína femenina. En *Noviembre*, el objeto del afecto del narrador es Marie, una prostituta, que se puede leer como un doble simétrico del personaje principal masculino. Ambos “arden en deseos” por experimentar las mismas pasiones: el amor, el sexo, y la psiquis melancólica del romántico está presente también en la persona de Marie, que se va construyendo de

forma antagonica al estilo clásico: no es una doncella pura, sino que se presenta de modo desacralizado, y la descripción de su persona y sus anhelos se corresponde con una construcción identitaria tradicionalmente más masculina que femenina. A su vez, y como punto de unión con *Los laureles cortados*, la relación con la mujer está mediada por el dinero: aunque Léa se resista a los avances sexuales de Daniel, si mantiene un vínculo con él —a quien por momentos advertirnos, parece despreciar— es porque él paga sus lujos y la mantiene económicamente. Dada su precaria posición como actriz lateral, Daniel se convierte en su proveedor, y Léa debe pasar tiempo con él para garantizarse una vida cómoda. Asimismo, en la obra de Dujardin, la idealización de Daniel respecto de la mujer y su amor por ella opera como forma de idealizarse a sí mismo. Aunque el narrador se deja creer un hombre honrado, que ama y corteja a Léa de forma apropiada según las convenciones sociales vigentes en la época, en el fondo, reconoce que ella no lo ama y sólo se aprovecha de su dinero. Pero seguir empecinado en amarla comporta para él el seguir siendo aquel que en su mente imagina que es: un joven de la alta sociedad, caballero, que sabe amar a una mujer.

Destacamos también, la desaparición paulatina de la amada como ruptura del estilo clásico: en ambas obras está y no está, sus apariciones son más virtuales que presenciales en el espacio narrativo, mientras que el pensamiento sobre ellas ocupa casi toda la novela. En *Noviembre*, aparece por un breve momento y luego solo queda la evocación de su recuerdo. En *Los laureles cortados*, siempre está prolongándose su aparición en la obra y en su lugar abundan las descripciones y ensoñaciones sobre ella. Lo central, pareciera ser, es la construcción de estas mujeres como objetos de adoración y complacencia estética para los personajes masculinos: abundan las descripciones sobre sus cuerpos, la belleza, la imaginería en torno a lo que se producirá en el encuentro carnal, y deja de ser importante su función literaria como personaje que es motor de intriga de la trama. El tratamiento de la figura de la amada en el pasaje entre ambas obras revela el proceso gradual de desintegración del Gran estilo en la representación de esta tipología de personajes. En consonancia con estas ideas, nos interesa pensar el encuentro carnal, que en la primera obra se produce y en la segunda se posterga infinitamente —y que, finalmente, no ocurre— como una metáfora que alude a aquello que los autores están advirtiendo con

lucidez acerca del arte: la imposibilidad de seguir pensando la literatura desde una dimensión pragmática, utilitaria, para empezar a considerarla como un objeto autónomo, desligado de una finalidad que no sea la de producir el goce en la contemplación estética.

## Comentarios finales

Culminamos estas páginas. Quizá debamos retrotraernos al punto de partida, del que nos habíamos alejado como por digresión. En este trabajo hemos planteado que estas escrituras, al concentrarse en ejercicios estilísticos, relegan la acción narrativa a un segundo plano. También hemos señalado que la *nouvelle* de Flaubert, aunque narrada en primera persona y sin incorporar aún el estilo indirecto libre, ya establece un puente hacia el monólogo interior que Dujardin desarrollará, reflejando los cambios literarios de finales del siglo XIX. Asimismo, hemos desarrollado cómo a partir de la representación de la figura de la amada que sufre una progresiva desmaterialización hasta casi desaparecer —y como consecuencia de esto, cede el protagonismo a la interioridad del narrador—, se puede observar una ruptura y alejamiento respecto del Gran estilo.

En definitiva, queríamos exponer, de manera incipiente, cómo algunos elementos literarios mutan o desaparecen, señalando el carácter paulatino de toda evolución. Ambas obras funcionan como textos artísticos: la trama sin trama está cuestionando la estructura narrativa tradicional, y esto da cuenta de una nueva conciencia artística formada en la Francia decimonónica. Quizá se podría pensar en esto como una alegoría del artista y el futuro de la novela, ya que en un siglo en que la discusión entre autonomía o heteronomía del arte se sitúa en el centro de la escena, abandonar, contravenir o fracturar ciertas convenciones demuestra un intento de proyecto estético que cuestiona la idea de la función social y política de los poetas. En tal sentido, que la relación de ambos personajes masculinos con la amada quede trunca y resulte improductiva señala esta situación: el primero pierde a su amante y nunca la vuelve a ver, y el segundo no puede concretar el encuentro sexual y abandona sus aspiraciones. De ese modo, podemos ver cómo Flaubert y Dujardin despojan a la novela de su sustancia básica para practicar no sólo un estilo, que cada uno propondrá y desarrollará con sus diferentes matices, sino que

también están proponiendo una teoría sobre el arte: “escribir es vivir [...] la escritura, no su publicación, es el fin mismo de la obra”, dirá Barthes a este respecto (2011, p. 148).

## Referencias

- Barthes, R. (2011). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI.
- Dujardin, É. (2001). *Les lauriers sont coupés* (J-P. Bertrand, Ed.). Flammarion.
- Dujardin, É. (1983). *Los laureles cortados*. Centro Editor América Latina.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Louise Colet*. Siruela.
- Flaubert, G. (2017). *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*. Mardulce.
- Flaubert, G. (2016). *Noviembre. Fragmentos de un estilo cualquiera*. InterZona.
- Flaubert, G. (1991). *Mémoires d'un fou, Novembre et autres textes de jeunesse* (Y. Leclerc, Ed.). Flammarion.
- Flaubert, G. (2018). *Recuerdos, apuntes, y pensamientos íntimos*. interZona.
- Magris, C. (2012). “Gran estilo y totalidad” en *El anillo de Clarisse*. Ediciones Universidad de Navarra.
- Nietzsche, F. (2003). “El caso Wagner” en *Escritos sobre Wagner*. Editorial Biblioteca Nueva.
- Nowak, F. (1928). Gustave Flaubert als Romantiker. *Romanische Forschungen*, 41/42, 99–146. <http://www.jstor.org/stable/27935887>
- Pagán López, A. (1985). Flaubert, autor romántico. *Anales de la Universidad de Murcia*. Universidad, Secretariado de Publicaciones.
- Seabrook, M. I. (2010). Germanic forms: influential genres in Flaubert's *Novembre*. *The Modern Language Review*, 105(3), 660–678. <http://www.jstor.org/stable/25698801>
- Vargas Llosa, M. (1975). *La orgía perpetua. Flaubert y «Madame Bovary»*. Taurus.
- Videla Martínez, J. (2024). «Prospecto» de *L'Artiste*, por Théophile Gautier. Nota preliminar y texto traducido. *El Hilo De La Fábula*, (27).
- Weissman, F. (1974). Édouard Dujardin, le monologue intérieur et Racine. *Revue d'Histoire Littéraire de La France*, 74(3), 489–494. <http://www.jstor.org/stable/40524872>