

# INVITADA DE HONOR

## Madame Bovary, un Quijote con faldas

*Mercedes López-Baralt, Ph. D.  
Profesora Emeritus  
Universidad de Puerto Rico  
Profesora Honoraria  
Universidad de San Marcos*

### RESUMEN

Este ensayo aborda la celebrada novela de Flaubert desde los entevoros del hispanismo, pues *Madame Bovary*, inspirada en el *Quijote*, a su vez se convierte en lección magistral para nuestro Nobel peruano, Mario Vargas Llosa. Y se propone rescatar, de su aportación imprescindible al realismo decimonónico, la tímida huella de la poesía que su autor quiso reprimir en ella, desde su voluntad de abolir el romanticismo en imitación del gesto quijotesco de borrar de la tierra la novela de caballerías.

**Palabras clave:** *Madame Bovary*, *Don Quijote*, Mario Vargas Llosa, realismo, romanticismo, novela y poesía.

### ABSTRACT

This essay inserts Flaubert's laureated novel in the context of hispanism, for *Madame Bovary*, inspired by Cervantes' *Don Quijote*, became a masterly lesson for our Peruvian Nobel, Mario Vargas Llosa. It also pursues to recover, from its paradigmatic realism, the traces of poetry which its author endeavored to suppress, in his effort to abolish romanticism, echoing Cervantes' desire to erase from the earth the medieval novels of chivalry.

**Keywords:** *Madame Bovary*, *Don Quijote*, Mario Vargas Llosa, realism, romanticism, novel and poetry.

*Mio sidi Ibraim, / ¡ya, nomne dolje! / Vente mib de nocte. / In non, in non querís, / iréme tib. / Garme ob legarte. (Mi señor Efraín, / ¡ah, nombre dulce! / Ven a mí de noche. / Si no, si no quieres, / iré a ti. / Dime dónde encontrarte) (jarcha mozárabe del siglo once)*

¡Oh género femenino, encogido y frágil! ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descubrir su congajoso y ardiente amor, como a los varones? Que ni Calisto viviría quejoso ni yo penada. (Soliloquio de Melibea en *La Celestina*)

*El único modo de soportar la existencia es embriagarse de literatura como en una orgía perpetua.* (Flaubert, carta a Mlle. Leroyer de Chantepie, 4 de septiembre de 1858)<sup>1</sup>

**E**ste ensayo aborda la celebrada novela de Flaubert desde los entretreversos del hispanismo, pues *Madame Bovary*, inspirada en el *Quijote*, a su vez se convierte en lección magistral para nuestro Nobel peruano, Mario Vargas Llosa. La frase "Quijote con faldas", tan irónica como atinada, se la debo al filósofo español Ortega y Gasset (*Meditaciones del Quijote*, 1914). Nos sorprende inicialmente, pues a una mujer que vivió para el placer, se le compara con el héroe cervantino, que vivió para la justicia. Pero luego nos damos cuenta de que algo muy importante une a don Quijote con Emma Bovary: ambos se atragantaron de libros y quisieron vivir en la imaginación. Ambos se estrellan contra la realidad y al final despiertan. Vale, además, recordar la famosa declaración de Flaubert, en la que reconoce los orígenes de su escritura en la obra que su tío Mignot le leía antes de saber leer: el *Quijote*, al que llama *el libro de los libros*, y que relee en 1847, según consta en carta a su amante y amiga Louise Colet<sup>2</sup>. En cuanto a los epígrafes, dos de ellos (la jarcha mozárabe y la cita de *La Celestina*)

---

<sup>1</sup> *Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle.* La traducción al español es de Germán Palacios (1993:55)

<sup>2</sup> Ver Germán Palacios en su prólogo a la edición de *Madame Bovary* de Cátedra (1993: 19, 34, 59). Sobre la frase «el libro de los libros», ver Joan Sales, «Introducción» a *Madame Bovary* (1987: xxv).

anticipan el arquetipo de la mujer que toma las riendas en la lid amorosa, como lo es el caso de Emma Bovary. Y el tercero celebra, con la metáfora hiperbólica de la orgía, a la literatura como cumbre del placer.

Contextualicemos ahora la novela que nos ocupa. Bien sabido es que los movimientos literarios se suceden unos a otros con un afán de parricidio, pues cuando uno de ellos alcanza la fama, los escritores jóvenes que vienen detrás se afanan en derrotarlo. Este es el caso de la novela realista decimonónica, que con Balzac, Stendhal y Flaubert se rebela contra el romanticismo, cuyo emblema es la figura de Victor Hugo. El romanticismo –que ocupa la primera mitad del siglo diecinueve– se caracteriza por la pasión, el lirismo, el idealismo y la imaginación, un narrador editorialista, la preponderancia del yo, la naturaleza violenta (tempestades, mar revuelto, bosques y selvas), la polarización entre personajes heroicos o diabólicos, la lucha entre el bien y el mal, la ética, y en el caso de Victor Hugo, la compasión y el amor del autor por sus personajes. Hugo piensa que la literatura puede cambiar el mundo y con *Les miserables* aspira a transformar su sociedad en una mejor. La fe cristiana y el optimismo se dan la mano en su obra. Por su parte, el realismo, que prolifera en la segunda mitad del siglo diecinueve, propone otra cosa: un contexto urbano e industrial, la fe en la ciencia, personajes comunes, la descripción detallada y precisa del ambiente, la objetividad, la historicidad, la ironía, la verosimilitud, la prosa, la sociedad como enferma y el novelista como médico que la somete a cirugía denunciado sus males. Si bien el realismo intenta ser un espejo que refleja la vida (lo dijo Stendhal), hay que advertir que es mucho más complejo que lo que parece, y no solo indaga en la realidad palpable, sino también en la psique humana, con sus sueños y sus mitos. A todos los grandes escritores realistas, aun con su afán historicista, les importa más el alma que la historia. Este es el caso de Flaubert en *Madame Bovary*. Un dato curioso: el alma es también el gran tema de la poesía del simbolismo francés de fin de siglo. Como lo sería para Freud, quien la llamó «la psique».

Flaubert reacciona, pues, contra todo lo que significa Hugo y contra sí mismo, ya que tuvo una etapa lírica y romántica en su novela

temprana *La tentación de San Antonio*, nunca publicada en vida. En una carta del 29 al 30 de enero de 1853 a Louise Colet, dice: «Entonces yo escribía con todo mi ser» (1987: 419)<sup>3</sup>. Pero sus amigos le dijeron que dicha novela era un desastre y que mejor escribiera una realista. Esta frustración –lo dice Mario Vargas Llosa– fue el punto de partida de *Madame Bovary*. Entonces escribió su obra magna, en la que critica amargamente el romanticismo. Curiosamente, la gran novela romántica de Hugo se publica tras la de Flaubert. *Les misérables* aparece en 1862, y *Madame Bovary* en 1857, cinco años antes. Pero ya el novelista francés conocía la poesía de Hugo y de otros románticos, que tanto lo inspiraron en sus inicios. Con *Madame Bovary* logra esencializar su prosa, librándola de la fronda de metáforas y la grandilocuencia del romanticismo. En carta a Louise Colet del 27 de diciembre de 1852, afirma: «Creo que mi *Bovary* saldrá adelante, pero me perturba el sentido metafórico que decididamente me domina demasiado; estoy comido de comparaciones como quien está comido de piojos y me paso todo el tiempo aplastándolas, mis frases están infestadas de ella» (MB 1987: 417). Su búsqueda de la perfección formal la declara en otra carta a su amiga, del 16 de enero de 1852: «Lo que me parece hermoso, lo que quisiera hacer, es un libro sobre nada, un libro sin atadura externa, que se sostuviera por sí mismo, por la fuerza interna de su estilo» (1987: 405). Y cifra su meta en una famosa frase: *le seul mot juste* (solo la palabra precisa). Que anticipa aquellos versos de Juan Ramón Jiménez, también en busca de la perfección, que dicen: «¡Inteligencia, dame / el nombre exacto de las cosas!» (1919: 19).

*And yet...* Pese a la voluntad de sobriedad del autor de *Madame Bovary*, la fría distancia que lo separa de su heroína y la terrible declaración de que «el tiempo de la Belleza ya pasó»<sup>4</sup>, la pasión que quiere ahogar en su prosa emerge intensa en su epistolario. En una de sus cartas a Louise Colet (23 de diciembre de 1853), y refiriéndose a la

---

<sup>3</sup> Una pequeña porción del epistolario de Flaubert aparece traducido en español en el Apéndice de la edición de la novela en Cátedra. Lo que de él utilice lo señalaré con el año 1987 y el número de la página.

<sup>4</sup> A esta frase Flaubert, fruto de una familia de médicos, le añade: «Cuanto más avance el arte, más científico será» (Carta a Louise Colet, 24 de abril de 1852, *Madame Bovary*, 1987: 419).

escena en que Rodolfo y Emma pasean por el bosque (MB 157-160)<sup>5</sup>, confiesa Flaubert:

De todos modos, bien o mal, es delicioso escribir, dejar de ser uno mismo, circular en toda la creación de que hablamos. Hoy, por ejemplo, hombre y mujer en una pieza, amante y querida a la vez, he paseado a caballo por un bosque, y en una tarde de otoño, bajo hojas amarillas, yo era los caballos, las hojas, el viento, las palabras que se decían y el sol rojo que hacía entornar los párpados ahogados de amor. (MB 1987: 442)

De ahí la famosa frase adjudicada al escritor: «Madame Bovary, c'est moi».

El título de la novela mayor de Flaubert está preñado de significados. Bovary viene de bovino, adjetivo alusivo a las reses ruminantes como vacas, toros y bueyes, lo que caricaturiza de inmediato al marido de Emma, el doctor Charles Bovary, con su bondadosa estupidez. El subtítulo lee: *Moeurs de province* (Costumbres de provincia). Y como *Madame Bovary* trata de adulterio, las autoridades francesas, al leer la primera edición por entregas de la novela en *La Revue de Paris*, en 1856, pensaron que su intención era denunciar a Francia como país inmoral, por lo que en 1857 le formulan a Flaubert un juicio por la alegada obscenidad de la novela, que fue declarada como una afrenta a la decencia y la moralidad. No fue el único escritor perseguido: ese mismo año también fue censurado Baudelaire por *Les Fleurs du mal*, y Dumas, hijo, por *La dama de las camelias*. Finalmente el tribunal declara inocente a Flaubert. Irónicamente, y sin quererlo, el juicio sirvió de lanzamiento publicitario a *Madame Bovary*, que se publicó ese mismo año y no tardó en inspirar otras novelas de tema adulterino: *El eterno marido* de Dostoievski (1870), *Anna Karenina* de Tolstoi (1877) y *La Regenta* de Clarín (1885).

Celebrada por escritores como Baudelaire, Zola, Emilia Pardo Bazán, Ortega y Gasset y Marcel Proust, *Madame Bovary* ha provocado

---

<sup>5</sup> A partir de aquí, citaré la novela por la edición de 1982 de Planeta, cuya traducción (de Joan Salés) me parece excelente. Usaré solo las siglas MB y la página.

en Mario Vargas Llosa uno de sus estudios más apasionantes, que lleva como título la frase de Flaubert que ya citamos: *La orgía perpetua*, de 1978. Cuatro factores de la novela seducen al Nóbél: la rebeldía, la violencia, el melodrama y el sexo. Rebeldía en tanto Emma se enfrenta a su medio: género, clase, familia, sociedad. Violencia, sobre todo en la escena de su suicidio. Melodrama o cursilería en los signos premonitorios a lo largo del texto, como el del ciego en tanto símbolo agorero del destino, o en clichés como el del niño enamorado de la mujer inalcanzable: es el caso de Justin. En lo concerniente al sexo, dice Flaubert en carta del 19 de septiembre de 1852 a Colet, que «el bravo órgano genital es la fuente de las ternuras humanas»<sup>6</sup>. Para Vargas Llosa –y desde luego, para la que escribe estas líneas– el clímax erótico de la novela está en el interminable recorrido de la calesa por las calles de Rouen mientras Emma se entrega a León en su interior. El Nóbél también confiesa que comparte con Emma el materialismo, la predilección por los placeres del cuerpo sobre los del alma, el respeto por los instintos y la preferencia de esta vida terrenal a cualquier otra. Y sobre todo, comparte con ella un secreto, pues tuvo la tentación de quitarse la vida en su juventud, y releendo la escena del suicidio de Madame Bovary, sintió tal repugnancia por la muerte, que se aferró a la vida. Confiesa Vargas Llosa: «Emma se mataba para que yo viviera» (1978: 21).

El Nóbél percibe a la protagonista como «feminista trágica» (1978: 129), y dice que «Bajo la exquisita femineidad de esta muchacha, se embosca un decidido varón» (1978: 128). Añade que el empeño épico de la Bovary es la defensa de su derecho al placer: «Emma quiere gozar» (1978: 18), dice, con mucha razón, Vargas Llosa. También afirma que cuando terminó de leer la novela, «tenía dos cosas muy seguras: ya sabía qué escritor me hubiera gustado ser y que desde entonces hasta la muerte viviría enamorado de Emma Bovary» (1978: 15). Y aunque se trata de una pasión no correspondida, confiesa que nunca desistirá de asediarla y ella renacerá para él cuantas veces relea la novela. Lo que nos evoca de inmediato el bolero que dice: «Es la histo-

---

<sup>6</sup> *Ce brave organe genital est le fond des tendresses humaines* (mi traducción).

ria de un amor, como no hay otro igual». Como lectora, debo confesar que leer y releer *La orgía perpetua* de Vargas Llosa siempre es un banquete, pues el breve libro nos ofrece servida su pasión volcánica por la literatura, que en este caso revive a la heroína de Flaubert como si fuera de carne y hueso y estuviera con nosotros vivita y coleando.

Paradigma de la novela moderna, *Madame Bovary* exhibe las características del género, explicadas por Georg Lukács en su ya canónico libro de 1920, *Teoría de la novela*: la ironía, el tiempo presente, la historicidad, el final abierto, la búsqueda de sentido en un mundo que no lo tiene y la heroína problemática, con defectos y virtudes. Este es el caso de la Bovary. Es adúltera, mentirosa, cruel con su hija y despilfarra el dinero de su marido; pero a la vez es fuerte, decidida, enérgica, coherente al perseguir su ideal del amor romántico, y de una voluntad firme, pues toma en sus manos su vida y su muerte. Por otra parte, la novela moderna se caracteriza también, como lo ha visto Michael Foucault en *Les Mots et les choses* (1966), por la autorreferencialidad o conciencia del oficio: la novela, además de contar una historia, habla de sí misma. Flaubert, al criticar acerbamente en *Madame Bovary* las novelas románticas, exhibe su adhesión al realismo literario de la novela que estamos leyendo.

Cuyas aportaciones al realismo decimonónico son varias y a veces contradictorias: 1. El narrador monológico, que parece controlar el relato desde su visión de mundo y que varias veces editorializa; es decir, afianza sus ideas y sus juicios sobre lo que cuenta. 2. La polifonía, o la coexistencia simultánea de más de una visión de mundo. Esta se asoma al final de la novela, como ya veremos. 3. La impasibilidad del narrador, que es frío y distante. Flaubert fue nieto, hijo y hermano de médicos, y hereda de ellos su objetividad y su fe en la ciencia. «El autor parece estar ausente de su obra», dice Germán Palacios (1993: 42). Y Flaubert sentencia en una de sus cartas: «La impersonalidad es la señal de la fuerza» (1987: 441), lo que equivale a comprender sin juzgar. 4. El discurso indirecto libre, quizá la aportación más famosa de Flaubert. Se observa cuando un personaje invade el discurso del narrador. Dicho discurso se salpica entonces de frases típicas del personaje sobre el que habla el narrador, sin citarlo. 5. La primera antiheroína de la novela moderna. Para los que conocemos una no-

vela tan poderosa como *Les Misérables* de Victor Hugo, venerada por el público, con un protagonista heroico y carismático, amado por el narrador y adorado por los lectores, esta aportación de Flaubert nos resulta sorprendente. Porque su heroína es eminentemente antipática, por más que Vargas Llosa la adore. Se trata de una mujer que más allá de traicionar con dos adulterios a un marido bondadoso que la quiere, es fría con su hija, le hace poco caso, la entrega a una nodriza que vive en otra casa, y en una ocasión es físicamente cruel con ella. Está claro que Flaubert no quiere a Emma Bovary. En una carta a Mlle. Leroyer (30 de marzo de 1857), la describe como «una naturaleza un poco perversa, una mujer de falsa poesía y de falsos sentimientos» (1987: 473). En otra (a Colet, 6 de abril de 1853), dice por qué no siente placer en escribir esta novela: «Piensa que tengo que entrar a cada minuto en *pellejos* que me son antipáticos» (1987: 422). Y en otra más (12 de octubre de 1855) le promete a un amigo «llevarle a la Bovary envenenada» (1987: 453); es decir, enviarle unas páginas sobre la muerte de Emma.

Es evidente la profunda conciencia del oficio que tiene Flaubert, al que podríamos llamar «el primer escritor profesional». En su Introducción a la edición de Planeta (1982: ix-xxxii), Joan Sales advierte que comúnmente se percibe la genialidad como una «locura sagrada» [recordemos la asociación sempiterna entre poesía y locura, presente en el refrán «De poetas y de locos todos tenemos un poco»]. Genios son, dice, Dante, Shakespeare, Cervantes y Dostoievski. La literatura francesa no tiene una figura comparable. Pero sí la inteligencia mesurada, el trabajo constante, la capacidad de autocrítica, de corrección y perfeccionamiento de un Flaubert. *Madame Bovary*, sentencia Sales, es «la menos genial de las grandes novelas», pero es fruto de un trabajo ingente. «Flaubert corregía sus cuartillas hasta la tortura», «el examen de sus borradores causa pavor»: parecen «campos de batalla». Por otra parte vale recordar que Flaubert leía en voz alta, casi gritando, lo que escribía, porque al oírlo podía corregirlo mejor. Vargas Llosa toma como inspiración para su propia vocación de escritor la rutina implacable de trabajo diario de Flaubert, muy lejana a la noción de la inspiración fugaz e imprevista del escritor romántico. Dice Flaubert en carta a Maxime

de Camp (26 de junio de 1852): «Como trabajo *todos los días* desde la una de la tarde hasta la una de la madrugada, excepto de seis a ocho, no veo apenas en qué emplear el tiempo que me queda» (1987: 413; énfasis de Flaubert). Y en carta a Mlle. Leroyer, del 22 de junio de 1863, afirma: «La vida solo es tolerable con una manía, un trabajo cualquiera. En cuanto uno abandona su quimera, se muere de tristeza». Y esta manía, esta quimera, no es otra que la escritura. Por lo que compartirá con Louise Colet en otra carta su voluntad de olvidarse del Imperio, cerrar la puerta y subir a lo más alto de su torre de marfil.

Antes de entrar en el comentario textual de *Madame Bovary*, procede emplear una noción narratológica que me ha resultado sumamente útil. Se trata de la imagen emblemática como puerta de acceso a una novela, noción que propuse en mi libro *Una Visita a Macondo: Manual para leer un mito* (2013). Me refiero a aquella imagen de la obra que conservamos en nuestra memoria por mucho tiempo después de leerla. Si la recordamos es por su intensidad, que suele encerrar alguna clave importante de lectura, y que engendra en nuestra imaginación una suerte de haikū visual. Puede ser una escena, el gesto de un personaje, algo que se nos graba en el alma para siempre. Cada lector tiene la suya. En el caso del *Quijote* puede ser la de su alucinado combate con los molinos de viento a los que ve como gigantes maléficos. En el de *Cien años de soledad* la de las mariposas amarillas de Mauricio Babilonia o la del huracán bíblico que acaba con Macondo. En la novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*, la escena en que el protagonista moja la *madeleine* en la taza de té y afloran los recuerdos de su infancia. En *Hamlet*, la del protagonista con la calavera del bufón Yorick en sus manos, diciendo *To be or not to be*. Y así sucesivamente. En el caso de *Madame Bovary*, me quedo con dos imágenes:

Primero, la calesa dando vueltas sin parar por las calles de Rouen. Se trata de la imagen emblemática más recordada por los lectores, entre ellos Vargas Llosa. La calesa contiene a dos pasajeros haciendo el amor ferozmente por primera vez: León y Emma. El círculo de las vueltas evoca por una parte al infinito, el absoluto logrado en el fugaz instante del orgasmo, pero también nos da la sensación de inutilidad,

porque la calesa no va a ninguna parte. Lo que sugiere que ese amor tan apasionado no tiene futuro. A la vez, las vueltas incesantes de la calesa evocan a la rueda de la fortuna, que según sube, baja, trayendo el infortunio del desamor. Bien lo dice una canción de la zarzuela *Luisa Fernanda*: «Subir, subir, y luego caer. La fortuna alcanzar, y volverla a perder». Por cierto, vale advertir que el mejor erotismo literario nada tiene que ver con lo explícito, pornográfico o chabacano, sino con la seducción de la sugerencia, que despierta la imaginación sin bridas del lector. El de Flaubert es tan exquisito como intenso: un erotismo basado en el silencio.

Pero quiero proponer otra posible imagen emblemática, la de las uñas rotas de Emma. A primera vista parece un detalle poco importante, pero si leemos bien el pasaje nos daremos cuenta de su elocuencia. En quiebra económica y amorosa, la Bovary va a pedirle dinero a su ex amante, Rodolfo. Este se niega. Entonces, el narrador cuenta cómo huye desolada del castillo de su antiguo galán:

«Emma salió. Las paredes temblaban, el techo la aplastaba; pasó de nuevo por la larga avenida, tropezando con el montón de hojas secas que el viento dispersaba. En fin, llegó a la zanja, ante la reja; se rompió las uñas en el cerrojo con las prisas que tenía de abrirlo. Después, cien pasos más allá, sin aliento, a punto de caerse, se detuvo" (MB 308).

No se cayó físicamente, pero sí moralmente, como sucede con las caídas en *La Celestina*. ¿Por qué escojo esta imagen? Porque el parco de Flaubert, cuando describe a Emma al inicio, que nos dice muy poco de ella, se detiene en este detalle: «Charles se sintió sorprendido por la blancura de sus uñas. Eran brillantes, muy finas en su extremo, más limpias que los marfiles de Dieppe, y cortadas en forma de almendra» (MB 16). Obviamente, la vanidad femenina de Emma ponía su atención en este detalle de su físico, que no pasó desapercibido por su futuro marido. Ya en la escena que nos ocupa, con la agitación y el mareo que sintió tras el rechazo de Rodolfo, Emma misma se automutila, rompiéndose sus preciadas uñas. Evidentemente se trata de una metonimia de su alma rota y el símbolo de su degradación. El

detalle parece nimio. Pero para ella no lo era. Y es que las uñas son un *issue* en la novela. Se habla de ellas cinco veces, y el mismo León se las cuida femeninamente, para asombro de Emma.

Recordemos la trama de la novela: En un mundo campesino de Normandía, la joven Emma, por decisión paterna, se casa con un médico viudo, bueno, pero mediocre y feo: Charles Bovary, al que no ama. Tiene con él una hija, Berta, a la que no parece querer. Su consuelo son las novelas románticas que lee desde los quince años. Ya casada, tras un baile en un castillo cercano, descubre que puede haber otro mundo de lujo, valsos, gente fina y caballeros guapos. Entonces se aburre cada vez más de su vida y termina cometiendo adulterio, primero con el aristócrata Rodolfo y luego con un abogado, León. En su afán de lujos llega a la quiebra tras despilfarrar la modesta fortuna de su marido y empeñar sus bienes. Ambos romances terminan pronto: ella se cansa de León, y Rodolfo se cansa de ella. Al final, Emma entiende que el amor se acaba y que la vida no tiene sentido. Entonces se suicida tomando arsénico.

Es curioso notar cómo en la novela realista decimonónica abundan las protagonistas femeninas. Es el caso de Flaubert con Emma Bovary, y desde luego, del español Galdós, famoso novelista de mujeres, con *Rosalía*, *Doña Perfecta*, *La desheredada*, *Fortunata y Jacinta*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Tristana*, *Marianela*, *Electra* y la Benina de *Misericordia*. Sin olvidar a *La Regenta* de Leopoldo Alas (Clarín). También vale nombrar a la Eugenie Grandet de Balzac, la Anna Karenina de Tolstoi y la Nana de Zola... Y si nos remontamos al origen de la novela moderna, nos topamos con *La Celestina* de Fernando de Rojas, con dos poderosas protagonistas: Melibea y Celestina. En muchas de las novelas mencionadas, el varón lleva la peor parte. Desde el Calisto débil y ridículo de *La Celestina*, hasta los personajes masculinos de *Madame Bovary*, poco interesantes.

Veamos. En la novela que nos ocupa, Charles es simple y pedestre, calificado desde el inicio por el narrador como «chico de pueblo», «ridículo» y «mediano», aunque al final veamos cuán bondadoso es. Sobre todo cuando enfrenta cara a cara, tras la muerte de Emma, a su rival, Rodolfo, y lo perdona (MB 342). Ya Rodolfo había sido caracterizado por el narrador como un don Juan guapo, mentiroso y seductor, y

sobre todo, «brutal», cruel. En lo que concierne a León, el narrador lo llama «pusilánime», y lo presenta como femenino. Es amante de la poesía y de las flores, se riza el pelo, se acicala las uñas, y le tiene miedo a Emma. Y sentencia el narrador: «León se iba volviendo la querida de Emma más de lo que esta lo era de él» (MB 273).

La Bovary, por su parte, es un personaje fuerte, volátil, contradictorio, interesante literariamente. En sus primeras descripciones el narrador describe su físico parcamente, y solo se detiene en sus uñas. Pero emite, sobre su alma, un juicio tan lacónico como elocuente: dice que Emma tenía un «atrevimiento cándido» (MB 16). La contradicción entre atrevida e ingenua ya apunta a la dualidad conflictiva de la heroína problemática. Como nunca estuvo enamorada de Charles, muy pronto se aburrió y «quiso sentir amor» (MB 44). Nutrida de novelas de Chateaubriand, Scott, Lamartine, George Sand y Eugene Sue, estrena la sed de absoluto. Pero el amor fracasa y la lleva al suicidio. Y aquí entra la gran ironía de Flaubert, quien establece una equivalencia entre literatura y veneno, gracias a una palabra clave: *polvo*. Al inicio, dice el narrador: «cuando tenía quince años, Emma se atiborró, pues, de semejantes lecturas, *polvo* de las viejas bibliotecas» (MB 37, mi énfasis). Y al final, cuando Emma entra en la botica y divisa el frasco de veneno, cuenta: «arrancó el tapón, metió la mano, y retirándola llena de un *polvo* blanco, se puso a comer sin más» (MB 309, mi énfasis). Entonces, el lector se da cuenta de que Emma se mata a sí misma dos veces: primero por un atracón de literatura romántica, y al final por un atracón de arsénico.

Interesantemente, y en un momento en que la siquiatria estaba en pañales, Flaubert describe a su protagonista como una mujer perturbada (recordemos que los grandes novelistas del realismo son siquiátras sin diploma). Sin emplear las palabras diagnósticas que hoy conocemos, Emma padece de depresión (siempre está aburrída), de déficit de atención y de anorexia. Como antídoto para la angustia cae en el consumismo exagerado y en el adulterio, y roza la locura. Charles piensa que ella «había perdido algo de sus facultades», dice el narrador (MB 256). Y oigamos este breve diálogo, en que Emma le pide dinero a su amante León. Él le responde: «Estás loca!», y ella admite: «¡Todavía no!» (MB 292).

Como vimos, la Bovary despierta de su visión romántica del mundo. Entiende que el amor se acaba y que nada tiene sentido. Algo parecido sucede en la primera novela moderna, *La Celestina*. En ella, su autor, Fernando de Rojas –converso judío en la España de la Inquisición– invade con su agnosticismo la voz de Pleberio, el padre de Melibea.<sup>7</sup> Tras el suicidio de su hija, culpa a Dios diciendo: «Cata que Dios mata los que crió». Con esta noción de un Dios asesino, que la censura de la época pasó por alto, el mundo no puede ser más absurdo. Bien lo ha dicho Georg Lukács: en la novela moderna el mundo no tiene sentido.

Un dato interesante de Emma es el de su introspección fallida: en su egoísmo, siempre se queja de lo mal que le va, y le echa la culpa al mundo, a sus amantes, o a su esposo. Nunca se mira a sí misma con autocrítica. Por eso al lector se le hace difícil quererla. Es obvio que Vargas Llosa la idealiza.

Acerquémonos ahora al final de la novela, para examinar la propuesta de Flaubert. Vayamos al momento de la muerte de Emma Bovary. Ya sabemos que le sirvió de lección de vida a Vargas Llosa. El momento es de tal intensidad, que Flaubert lo vivió como suyo. Cuenta Joan Sales que el novelista se identificó con Emma a tal extremo que mientras escribía las páginas del suicidio sintió los efectos del arsénico. Y traduce un pasaje de una carta del novelista a Taine: «Sentía tan verdaderamente el gusto del arsénico en la boca, estaba tan envenenado yo mismo, que sufrí dos indigestiones una tras otra, dos indigestiones reales, con vómitos» (MB xxv). Otra vez, «Madame Bovary, c'est moi».

La escena se singulariza por su rica complejidad. En ella se bate un dramático duelo que muchos lectores dejan pasar por alto. Se trata de la pugna entre el narrador monológico y creyente y el autor implícito, escéptico. La noción de autor implícito es de Wayne Booth, y Gerard Génette la explica: se trata de la imagen textual que nos hacemos de un autor al leer su obra, y que no tiene por qué coincidir con el narrador ni con un personaje (1988: 140). El sacerdote le otorga a

---

<sup>7</sup> Sobre la condición de judío converso de Rojas y sus implicaciones en *La Celestina*, ver Stephen Gilman: *La España de Fernando de Rojas* (1978).

Emma el sacramento de la extremaunción. Ella besa el crucifijo y el narrador editorializa una moraleja de salvación por la fe, haciéndonos creer que dicho sacramento la salvará. Entonces, el autor implícito siembra la duda en la salvación cristiana cuando dos veces inserta la palabra «como» –vale la pena subrayarla– en el parlamento del narrador: «como si el sacramento la hubiera curado» (MB 319), «como si el alma, saltando, tratara de escaparse» (MB 320). Observemos que la palabra como es conjetural: habla de posibilidades y no de hechos. Pero, más allá de conseguir que el discurso del narrador suene falso, el autor implícito logra mucho más. Desde la escena de la muerte hasta el final de la novela, el autor implícito, con hechos rotundos, nos propone, sin explicitarla, su visión pesimista de la vida. He aquí el gran menú de la ironía de Flaubert, constituido por hechos cercanos o simultáneos a la muerte de Emma:

Emma se prostituye al pedir dinero a sus amantes; lo afirma el narrador (MB 303-309).

El médico come en grande mientras agoniza Emma (MB 316). El bueno de Charles maldice a Dios (MB 323) y «lloraba en voz alta mientras paseaba solo» (MB 341).

Ciencia y religión son impotentes ante la muerte (el boticario Homais y el cura se duermen) mientras Emma muere (MB 327).

La naturaleza sigue bella e impasible, no se apiada de la muerte como lo hubiera hecho una naturaleza romántica (MB 332). Rodolfo y León duermen felices mientras la mujer que fingieron o creyeron amar muere (MB 344).

Descripción clínica y precisa de los horrores de la muerte (MB 320).

Mientras el sacerdote reza tras darle la extremaunción a Emma, surge como réplica irónica la canción del ciego. El autor implícito invade la voz del narrador para poner en duda su salvación, cuando cuenta que la agonizante «se echó a reír, con una risa atroz, frenética, desesperada, creyendo ver la faz horrible del miserable que surgía entre las tinieblas eternas como un espanto» (MB 321).

Tras su muerte, Emma se asoma en un sueño de Charles, él la abraza, pero ella está «deshecha en podredumbre entre sus brazos» (MB 339). Es decir, prostituida y fracasada incluso en el recuerdo.

El castigo de Emma es desproporcionado, y como en *La Celestina*, en que queda sufriendo solo el bondadoso padre de Melibea, Pleberio, los inocentes de *Madame Bovary* (Charles y su hija Berta, también Justin) son castigados. Charles se deprime a tal punto que muere poco después, y como dice Sales, «la desdicha viene a caer en último término sobre la cabecita inocentísima de una huérfana, una hijita única» (MB xxix). Que queda a la merced del cuidado de una tía, que por ser pobre, la manda para que se gane la vida a trabajar en un taller de hilado de algodón. El lector, comenta Sales, si toma en cuenta lo que eran aquellos talleres a mediados del siglo diecinueve, con jornal misérrimo, condiciones nada higiénicas y jornal mínimo, se podrá imaginar que el destino de la niña no es otro que el de «un infierno en vida» (MB *ibíd.*).

Ya sabemos cuán importante fue el *Quijote* para Flaubert. Pero es hora de subrayar uno de sus legados más preciados: la lección magistral de la libertad del lector. Que consta explícita en el pasaje de la aventura de la cueva de Montesinos, en el capítulo XXIV de la segunda parte. Dice el narrador, Cide Hamete Benengeli: «Pero pensar yo que don Quijote mintiese, siendo el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible; que no dijera él una mentira si le asaetearan. [...] y si esta aventura parece apócrifa, yo no tengo la culpa; y así, sin afirmarla por falsa o verdadera, la escribo. Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más...» Esta libertad del lector se hace posible en *Madame Bovary* por la pugna entre el narrador monológico y el autor implícito al final de la novela, que al abrir las puertas a la polifonía, nos permite leerla como *opera aperta*, noción de Umberto Eco en su libro del mismo título publicado en 1962. Hay, entonces, dos maneras de leerla: como novela cristiana, didáctica, que ve la historia como una lección moral de pecado y castigo, y como novela nihilista *avant la lettre* (antes de Nietzsche), que anticipa el existen-

cialismo al descartar la fe y ver el mundo como cruel, injusto y absurdo. Esta visión angustiada se remonta al mundo desastrado – sin astros: sin providencia, sin techo, sin Dios– por el que llora Pleberio al final de *La Celestina* de Fernando de Rojas. La palabra nihilismo viene de *nihil*, que quiere decir *nada*. Se trata de una visión de mundo agnóstica y escéptica.

Joan Sales, como católico, lee *Madame Bovary* como «una novela moderna de inspiración cristiana» (MB xxvii). Justifica su final desolador como uno de los «misterios de iniquidad más incomprensibles de la vida en este mundo» (MB xxix). Con «iniquidades» se refiere a los terribles sufrimientos y las injusticias que sufre el ser humano, que al no poderlos ni explicar ni justificar, la fe católica los designa como *misterios*<sup>8</sup>. Sales ve la novela como didáctica y moralizante, pues castiga el adulterio con la muerte. Pero si en algo peca la obra, dice Sales, es «por el exceso mismo de su severa moralidad» (MB xxx), ya que el castigo de Emma es muy fuerte).

Por mi parte, confieso que prefiero, decididamente, la lectura nihilista que propone el autor implícito con muchísima razón, evocando hechos concretos. Recordemos que aquí se trata no de la visión de mundo del lector, sino de la que propone de mil maneras y con una intención muy clara el novelista, sirviéndose de lo que he dado en llamar *el menú de la ironía* de Flaubert. Al final, el bueno de Charles queda tan solo como el Pleberio de *La Celestina*, tras la muerte de su única hija, Melibea, en un mundo desastrado: absurdo e injusto. Y su hija, abandonada en la orfandad absoluta. La última frase de la novela le pone la guinda al pesimismo de Flaubert, cuando el narrador nos informa que el farmacéutico ignorante y petulante, Homais, a quien el autor implícito censura por «la perfidia de su vanidad» (MB 337), es el único que termina feliz, con una gran clientela y mimado por el Estado: «Acaba de recibir la cruz de honor».

---

<sup>8</sup> Estas «iniquidades» llevan a uno de los personajes de *Los hermanos Karamasov* a perder la fe. Enmascarado tras el autor implícito, Dostoievski plasmó sus dudas en la voz de Iván, quien se vuelve ateo precisamente por su fidelidad al valor que le sirve de eje a la obra del gran ruso: la compasión. Pues esta le impide aceptar el sufrimiento de los niños y los indefensos en un mundo regido por Dios.

Pero terminemos en clave poética, con dos codas. Siguiendo como premisa unas declaraciones de Flaubert que emocionan por la sinceridad de su tristeza. En carta del 25 de octubre de 1853, el autor de *Madame Bovary* desnuda su alma a su musa Louise Colet, diciéndole:

Hay algo falso en mi persona y en mi vocación. Nací lírico y no escribo versos. Quisiera hacer felices a los que amo y les hago llorar [...].

La *Bovary* vuelve a caminar. [...] ¡Y si al menos me divirtiera! Pero este libro, por muy logrado que pueda estar, no me gustará nunca; ahora que lo veo bien en conjunto me repugna. Qué le vamos a hacer, habrá sido una buena escuela. Habré aprendido a hacer diálogo y retrato. ¡Ya escribiré otros! (1987: 440)

Primera coda. El broche de oro de la ironía de Flaubert asoma durante la agonía de Emma. Se trata de un golpe cruel a partir de un poema oral, la canción del ciego. Vargas Llosa cuenta que la madre de Flaubert lo arrullaba de niño con esta canción. La canta un ciego mendigo y lleno de llagas, retrasado mental, y que, omnipresente en Yonville, siempre espera a la entrada del pueblo el coche de transporte. En la novela, el ciego encarna un augurio de mala suerte, o dicho en palabras de Vargas Llosa en *La orgía perpetua*, un símbolo del destino trágico. La canción resulta tan irónica, que mueve a la agonizante que la escucha a reírse con una carcajada cruel. No solo porque reconoce al ciego, al que muerta de asco, pocos días antes, le había tirado de limosna lo único que le quedaba de su fortuna, cinco francos, sino por el contraste patético entre ella, moribunda, y la joven protagonista de la canción, en la plenitud de su vida y en espera del amor. Porque la canción habla de amor, de juventud, de una joven de falda corta que el viento atrevido levanta para mostrar sus encantos, de un día luminoso y de la cosecha como premio al trabajo honesto de la siembra. Dice así la canción:

A menudo el calor de un bello día  
hace soñar a una niña con el amor.

Para recoger diligentemente  
las espigas que la guadaña siega  
mi Nanette se inclina  
hacia el surco que nos la da.

¡Sopla fuerte [el viento] ese día  
y la falda corta se vuela!<sup>9</sup>

Evidentemente, se trata de un cantar de siega, de cosecha. Una de tantas canciones alegres y anónimas de la tradición oral, que celebran el verano, la cosecha y el amor, como el jubiloso cantar de vendimia de la serie televisiva española *Cuéntame cómo pasó*, o como el romance del prisionero de la España medieval en su primera parte, luminosa:

Que por mayo era por mayo,  
cuando hace la calor,  
cuando los trigos encañan  
y están los campos en flor;  
cuando canta la calandria  
y responde el rui señor;  
cuando los enamorados  
van a servir al amor....

Pero en la alegre canción del ciego se cuelan las sombras. El lector sospecha que Emma, en su atormentada agonía, percibe la canción como una siniestra alucinación, en la que la muerte, en su descarnado horror, parece desmentir la esperanza de un trasmundo consolador. En primer lugar, la canta un ciego desfigurado por llagas abiertas y purulentas, que está perdiendo su piel en jirones sanguinolentos, y que casi

---

<sup>9</sup> Mi traducción. El original lee así: «*Souvent la chaleur d'un beau jour / fait rêver fillette à l'amour. / Pour amasser diligemment / les épis que la faux moissonne, / ma Nanette va s'inclinant / vers le sillon qui nous les donne. / Il souffla bien fort ce jour-là, / et le jupon court s'envola!* (MB 320-321).

parece un cadáver exhumado. En segundo lugar, en la canción el amor y la muerte se dan la mano. La niña –Nanette– que sueña con el amor evoca a Emma, con su visión infantil de la realidad y su búsqueda constante del ideal amoroso. Al buscar las espigas, no se da cuenta de que las cortó la guadaña, emblema medieval de la muerte. Entonces se agacha para recogerlas, tiradas en los surcos de la siembra. Pero ahora los surcos evocan la fosa que la espera. Sin embargo, el viento coquetea con ella y en un gesto erótico le levanta la falda. La niña está lista para el amor, parece decirnos la canción. Ello me evoca aquel viento sátiro de Lorca en el *Romancero gitano* casi un siglo después, que le dice a la joven gitana Preciosa: «Niña, deja que levante / tu vestido para verte. / Abre en mis dedos antiguos / la rosa azul de tu vientre» (2012: 295). Tras huir del viento, y mientras Preciosa cuenta su aventura en la casa del cónsul de los ingleses, «en las tejas de pizarra / el viento, furioso, muerde» (2012: 296). Claro que en el caso del poema de Lorca, Preciosa logra huir del viento, mientras que Emma será víctima de la guadaña que la acecha y la fosa que la espera, como lo augura la canción del ciego.

Tras tanta tragedia, una nota de humor. Porque el motivo del viento que levanta faldas ha llegado al cine, y en particular a una película de Billy Wilder, *The Seven Year Itch*, de 1955, con una imagen que contribuyó sin duda a convertir a Marilyn Monroe en mito erótico: me refiero a la famosa escena en que muestra piernas y ropa interior con su falda elevada cual paracaídas por el chorro de aire que sale de la escotilla de la acera, justo encima del tren urbano que pasa por debajo de la calle.

Por cierto, aquí acabo de emplear la tercera forma de intertextualidad propuesta por Stephen Gilman en *Galdós and the Art of the European Novel* (1981). Más allá del diálogo del autor con su propia obra y con obras ajenas, el lector pone el texto a dialogar con otros textos que el autor bien pudo no haber leído, pero que forman parte del bagaje cultural del lector, y que a la vez pueden iluminar el texto leído. Aquí los intertextos son varios: la mitología clásica, con el mito de eros y tánatos (dioses griegos del amor y de la muerte), el romance medieval del prisionero, la canción de vendimia de una serie televisiva, un poema de Lorca y un film de Billy Wilder.

Segunda coda. Flaubert le hace un guiño al simbolismo francés. Volvamos a la poesía que el novelista lleva en el alma y trata de ahogar. Y es que el autor de *Madame Bovary* anticipa uno de sus tópicos más famosos

en unas palabras que pone en la mente de León, quien ve como arquetipo romántico a su adorada Emma: «Era la enamorada de todas las novelas, la heroína de todos los dramas, aquella indefinida “ella” de todos los libros de versos» (MB 261). Pero resulta que este tema romántico de la amada incorpórea proliferará en el simbolismo francés, a partir de Verlaine, en su «Mon rêve familier» (*Poèmes saturniens*, 1866). Traduzco a continuación un fragmento: «Tengo a menudo este sueño extraño y penetrante / de una mujer desconocida [...] // ¿Es morena, rubia o pelirroja? – No lo sé. // [...] Su voz [...] tiene / la inflexión de las voces amadas que se han callado»<sup>10</sup>. El tema lo hereda Bécquer, quien tuvo que beber de la fuente de Verlaine. Me refiero a la rima XI (*Rimas*, 1871):

– Yo soy ardiente, yo soy morena,  
yo soy el símbolo de la pasión,  
de ansias de goce mi alma está llena.  
¿A mí me buscas?

– No es a ti, no.

– Mi frente es pálida, mis trenzas de oro;  
puedo brindarte dichas sin fin.  
Yo de ternura guardo un tesoro.  
¿A mí me llamas?

---

<sup>10</sup> Mi traducción. Reproduzco el original aquí:

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant  
D'une femme inconnue, et que j'aime, et qui m'aime,  
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même  
Ni tout à fait une autre, et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend, et mon cœur transparent  
Pour elle seule, hélas! cesse d'être un problème  
Pour elle seule, et les moiteurs de mon front blême,  
Elle seule les sait rafraîchir, en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse? Je l'ignore.  
Son nom? Je me souviens qu'il est doux et sonore,  
Comme ceux des aimés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,  
Et, pour sa voix, lointaine, et calme, et grave, elle a  
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

(Internet: Mon rêve familier, poème de Paul Verlaine - poetica.fr)

– No; no es a ti.  
– Yo soy un sueño, un imposible,  
vano fantasma de niebla y luz,  
Soy incorpórea, soy intangible;  
no puedo amarte.  
– ¡Oh ven; ven tú!<sup>11</sup>

Rubén Darío lleva el tema verleniano al modernismo en su poema «Heraldos», de *Prosas profanas* (1896), en el que tras nombrar a varias heroínas y musas literarias, termina diciendo: «¿Ella? / (No la anuncian. No llega aún)» (1961:638).

Por su parte, en *Soledades* (1907), Antonio Machado apostrofará así a la musa soñada: «Amada, el aura dice / tu pura veste blanca... / No te verán mis ojos / ¡mi corazón te aguarda!» (2009: 90), «Conmigo irás mientras proyecte sombra / mi cuerpo y quede a mi sandalia arena. / – ¿Eres la sed o el agua en el camino? / Dime, virgen esquiva y compañera» (2009: 101), «Detén el paso, belleza / esquiva, detén el paso.» (2009: 93), «Desde el umbral de un sueño me llamaron... / Era la buena voz, la voz querida. / – Dime: ¿vendrás conmigo a ver el alma?» (2009: 128). Esta mujer etérea e inominada, que los poetas asedian con el nombre abstracto de ELLA, es el amor, la musa y a la vez la muerte. Oigamos otra vez a Machado: «Al borde del sendero un día nos sentamos. / Ya nuestra vida es tiempo, y nuestra sola cuita / son las desesperantes posturas que tomamos / para aguardar... mas Ella no faltará a la cita.» (2009: 203). Y en unos versos escalofriantemente hermosos, del Cancionero apócrifo de Abel Martín, Machado vuelve a evocarla: «La vi un momento asomar / en las torres del olvido. / Quise y no pude gritar.» (2009: 365).

Gran conocedor y admirador de la poesía, Flaubert evoca este arquetipo romántico que heredarían el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano: la amada incorpórea, perfecta, soñada, fugitiva. Pero al entrar en una nueva etapa, la del realismo que

---

<sup>11</sup> Ver: *Rimas*-Gustavo Adolfo Bécquer. Pdf (Internet).

elige la prosa en vez del verso, y que cuaja en *Madame Bovary*, lo hace suyo para degradarlo en una mujer corpórea, frívola, egoísta e ingenua, cuya vida es un fracaso. Su único momento de lucidez llega al final, cuando se da cuenta de que se ha equivocado rotundamente, y que el absoluto es inalcanzable. Parece asomarse en el amor, en un brevísimo instante. Pero es un espejismo como el *fleeting moment* del mítico Camelot del Rey Arturo, que llega para enseguida desaparecer.

Flaubert lanza un dardo envenenado a la poesía romántica y simbolista, pero no deja de homenajear el fenómeno poético, que en el fondo habita su alma. El homenaje es furtivo, pero cabal, y emerge cuando el autor implícito invade la voz del narrador para hablar de la inefabilidad de la poesía, de lo imposible que es convertir el sueño del poeta en verso. El narrador está hablando de «la eterna monotonía de la pasión», cuando ya los amantes se han alabado con múltiples metáforas e hipérbolos y se les agota el lenguaje. Rodolfo ya está harto de los piropos que le dirige Emma, y piensa que esos «discursos exagerados» «ocultan los afectos mediocres». Entonces el narrador lo refuta, al decir: «como si la plenitud del alma no desbordara muchas veces por medio de metáforas huecas, ya que nadie, nunca, pudo dar la medida exacta de sus deseos ni de sus conceptos ni de sus dolores, pues la palabra humana es como una caldera rajada con la que tañemos melodías buenas para hacer bailar un oso cuando quisiéramos mover las estrellas» (MB 189-190).

Creo haber constatado, y confieso que con gran alegría, que el afán de Flaubert de no rendirse al lirismo no impidió que la poesía se colara furtivamente en la prosa de *Madame Bovary*. En los momentos más inesperados.

Tras todo lo dicho hasta aquí, no me queda otra que cederle la palabra a Italo Calvino: «Un clásico es un libro que nunca termina de decir lo que tiene que decir» (1994: 15).

## OBRAS CITADAS

- Calvino, Italo. *Por qué leer los clásicos*. Traducción de Aurora Bernárdez. Barcelona: Tusquets, 1994.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Cuarto Centenario. Madrid: Academia Real de la Lengua Española y las Academias de la Lengua. 2004.
- Darío, Rubén. *Poesías completas*. Edición, introducción y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Madrid: Aguilar, 1961.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Ariel, 1979.
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*. Introducción y traducción de Joan Sales. Barcelona: Planeta, 1982.
- . *Madame Bovary*. Traducción y edición de Consuelo Berges. Prólogo de Mario Vargas Llosa: «Una pasión no correspondida». Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno, 1974.
- García Lorca, Federico. *Poesías completas*. Edición y prólogos de Miguel García-Posada. Nueva York: Vintage Español, Random House, 2012.
- Génette, Gerard. *Narrative Discourse Revisited*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1988.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas*. Madrid: Taurus, 1978.
- Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 1981.
- Jiménez, Juan Ramón. *Eternidades*. Madrid: Tipografía y Litografía de A. de Ángel Alcoy, 1919.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: EDHASA, 1971.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Edición de Manuel Alvar. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 2009.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Palacios, Germán. Prólogo. *Madame Bovary*. Madrid: Cátedra, 1993:9-75.

Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Introducción de Stephen Gilman.  
Edición y notas de Dorothy Severin. Madrid: Alianza Editorial,  
1979.

Vargas Llosa, Mario. *La orgía perpetua*. Barcelona: Bruguera, 1978.