ADRIANA DOMÍNGUEZ
Universidad Intercontinental de México

¿Quién es *Madame Bovary*? La voz y la mirada de Flaubert

Perspectiva del realismo

El triunfo del realismo se da a partir de 1950 y hasta 1890. Algunas de sus características son que la intriga se subordina al estudio del medio, la psicología toma gustosa la forma de la observación clínica de los fenómenos, estos últimos determinados por la fisiología.

Después de Flaubert (1821-1880), los realistas dedicaron un culto a la documentación: las notas de Flaubert, el *Journal* de los Goncourt, las fichas de Zola consignan todas las cosas vistas, toda la información leída para preparar y nutrir la futura novela en pos de la exactitud: "La literatura, afirma Flaubert, estará cada vez más cerca de la ciencia, será sobre todo exponente." Los novelistas se proponen en particular adoptar el espíritu de la ciencia médica y de las disciplinas asociadas a ésta como la anatomía, la fisiología. Obedeciendo al dogma de la objetividad científica, los novelistas serán los observadores de los determinismos psicológicos y de las enfermedades psicosociales.

La fidelidad a lo real, que no puede ser reproducción, impone la necesidad de una estilización. La reflexión sobre el estilo tiene importancia capital en la obra de Flaubert: ¿cómo escribir libros bellos acerca de la mediocridad cotidiana, cómo expresar el aburrimiento sin aburrir? Para entrar en la novela, en la realidad, justo porque es mediocre, debe ser interiorizada, comprendida íntimamente, devuelta perfectamente, es decir, de perfecta conformidad con la impresión que produce; así es la "química" del estilo: ni embellecimiento ni ocultamiento sino restitución literaria de lo real por medio de la expresión precisa.

Los tan alabados y famosos detalles en la obra de Flaubert reciben de la observación su garantía de veracidad y deben integrarse de manera invisible en la estructura de la novela. La novela es una totalidad autónoma que produce su propia realidad, paralela a la verdadera, y que crea la ilusión de reflejarla.

Reseña de *Madame Bovary* (1857)

I- Charles Bovary, oficial de salud (no tiene el título de médico), desposa en segundas nupcias a Emma Rouault, hija de un rico granjero normando. La pareja se instala en Tostes. Mme. Bovary está insatisfecha de su vida aburrida, pues es muy diferente de la vida soñada a través de las lecturas

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

de novelas durante su adolescencia. Un baile en la Vaubyessard le entreabre las puertas de un mundo maravilloso.

II- Para cambiar las ideas y el marco de vida de Emma, Charles se muda a Yonville, un pueblo un poco más grande pero con "espíritu" tan estrecho como Tostes. Los Bovary frecuentan a M. Homais, el farmacéutico, que es la caricatura del pequeño burgués librepensador que opina sólo acerca de ideas recibidas previamente. Emma permite que la corteje Léon, joven pasante de notario, demasiado soso a pesar de sus rasgos románticos: se abandona al amor sin resultado. Entonces aparece Rodolphe, caballero y adonis acostumbrado a seducir y a abandonar prontamente a las mujeres. Madame Bovary sucumbe y va a vivir esa pasión con exaltación y frenesí. Rodolphe, aterrado y cansado ya de una relación tan embarazosa, rompe de manera cobarde. Emma, abatida, cae gravemente enferma. Una vez restablecida, Charles la lleva a Rouen a ver un espectáculo y ahí Emma vuelve a ver a Léon.

III- Emma se deja seducir por él y bajo el pretexto de tomar clases de piano se va cada vez más y más a menudo a Rouen para encontrarse con él. Ella comete imprudencias, sus gastos se vuelven exorbitantes, se endeuda con el usurero Lheureux. Sobre los Bovary cae la amenaza de embargo y de ruina. Después de recurrir en vano a la generosidad de Rodolphe, se suicida tomando arsénico robado de la botica de M. Homais. Enfermo de tristeza, Charles pierde el gusto por la vida cuando descubre las infidelidades de su esposa: se debilita y se apaga.

Origen y recepción de la novela

A partir de los consejos de sus amigos, Louis Bouilhet y Maxime de Camp, Flaubert renuncia a publicar *La tentación de San Antonio* y decide dar la espalda al lirismo creciente que hasta ese momento fue su "tentación" de escritor. Admite que se impone un tratamiento de "desinflamación" sentimental y verbal.

Falta encontrar un tema. Entonces Louis Brouilhet propone a su amigo inspirarse en un suceso de la época: Delphine Delamare, esposa de un oficial de salud de Ry, en Normandía, se acababa de suicidar luego de perder sus ilusiones novelescas y la fortuna de su familia en una relación apasionada con un castellano, luego con un pasante de notario. De regreso de su viaje de Oriente, Flaubert se pone a trabajar en "la *Bovary*" (como él la llama) lo cual le llevó cinco años alternando en él las crisis de desaliento con los momentos de entusiasmo. En enero de 1857 aparece la novela en revista y le vale a su autor un proceso por atentado contra la moral y contra la religión. Gracias a la notable defensa de su abogado, Flaubert queda absuelto y la obra obtiene un éxito inmediato. Un éxito debido al escándalo que molesta a Flaubert pero que despierta la admiración de los más lúcidos (Saint-Beuve, Baudelaire). La escuela naturalista va a reconocer su deuda a esta obra fundadora: "Cuando apareció *Madame Bovary* hubo toda una revolución literaria" escribirá Zola (*Les romanciers réalistes*, 1881). Sin embargo, Flaubert no dejará de lamentar esta anexión de su obra a la única ideología "realista".

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

Como lo indica su subtítulo, *Moeurs de province*, la novela se inscribe en la tradición balzaciana del estudio social: el excesivo sentido común y la rudeza del campesino rico (el papá Rouault), la vanidad ociosa de la aristocracia del campo (Rodolphe) y sobre todo la mezquindad y la tontería de toda la pequeña burguesía (M. Homais) se observan y se revelan a través de mil detalles o rasgos del lenguaje. A diferencia de Balzac, el novelista no comenta, no teoriza: muestra el gesto o el objeto significativo, deja parlotear al lenguaje de la tontería. Tal es el fundamento de la objetividad flaubertiana.

Madame Bovary es también un estudio de la mujer y, a través del personaje, se realiza el estudio de una enfermedad psicológica a la cual se le dará desde entonces el nombre de "bovarismo": "bovariza" toda persona con inclinación enfermiza a nutrirse de ilusiones sobre sí mismo, sobre sus talentos y capacidades que se imagina apagadas por la simpleza de la vida. Esta forma degradada de "mal del siglo" preexistía a la creación de Emma Bovary; sin embargo, la heroína la encarnó de tal modo que tomó la fuerza de modelo.

La ironía del novelista en cuanto a los sueños y a los clisés sentimentales de los que se alimenta la heroína no puede dejar de impactar al lector. La relación entre el creador y su personaje es complejo puesto que Emma lleva consigo una tendencia del propio Flaubert, llevada hasta la caricatura (en este sentido no estrictamente autobiográfico es como hay que entender la famosa expresión de Flaubert: "*Madame Bovary, c'est moi*!"). Emma encarna el ideal de juventud del escritor, prisionero de los sueños románticos, pero degradado en lo banal, y privado de toda distancia reflexiva. Así, ella es a la vez ridícula y patética como todos los seres que se dejan cegar por la tontería. Incluso se puede hablar, como lo hace Charles al final de la novela, de fatalidad en la obra en esta decadencia: fatalidad irrisoria que por ejemplo impulsa a Charles a favorecer sin desearlo los adulterios de Emma, pero que permite medir la dimensión trágica de la novela.

Madame Bovary es pues rica de una ambigüedad continua que procura un placer de lectura muy particular: lo patético se desplaza por la ironía, el lirismo por la denuncia de sus excesos, lo trágico por la mediocridad de los seres que la tragedia toma por víctimas y lo cómico involuntario de los agentes que ésta utiliza.

El estilo costó al novelista esfuerzos y sufrimientos: ¡a veces hasta una hora para escribir una frase! Flaubert evitó las repeticiones, los epítetos demasiado comunes, las metáforas que por el uso se volvieron banales; buscó el efecto rítmico en el interior de la frase o del párrafo, la armonía fónica. Todo crítico tiene el deber de señalar y examinar cada uno de esos elementos: ¡ni una sola palabra se dejó al azar y todo efecto es intencional!

El cuidado de la forma también se manifiesta en el equilibrio entre la parte de la descripción y el de la narración, en el paso "insensible" de una a otra que crea un efecto de entramado muy hábil. Señalemos también el empleo frecuente de estilo indirecto libre, gracias al cual el punto de vista de Emma y el del narrador se confunden: así los sueños de la heroína se prolongan, se amplifican y simultáneamente se "reducen" a través de una ironía sorda en el movimiento mismo de su expansión.

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

Perspectiva narratológica

Es importante identificar la voz y la mirada del narrador, pues de ambos depende en gran medida el efecto evocativo que lo narrado despierta en el narratario. Detengámonos un momento en las primeras líneas: "*il y avait* ***au couvent*** *une vieille fille qui* ***venait*** *tous les mois, pendant huit jours, travailler à la lingerie.*" En la selección del *article contracté* (*au*), el narrador deja ver de manera implícita su familiaridad con el escenario en el que se mueven sus personajes. Esta familiaridad no es ajena al narratario quien, inconscientemente, se sitúa en el lugar de los hechos. La realidad del narratario pasa a segundo plano, se olvida de lo inmediato para viajar a una realidad diferente de la suya en la cual lo espera el narrador. De la mano, uno del otro, observan a los personajes en sus aventuras y desventuras.

Del mismo modo, el verbo *venait* refuerza el efecto causado por el *article contracté*.

Veamos ahora si cuanto hemos dicho hasta aquí se reproduce en las traducciones. El recurso al artículo determinado en ambas traducciones es coherente con la intención del texto original. En cambio, la traducción del verbo *venait* (frecuentaba e iba) no refuerzan esta primera intención. En el primer caso, no resulta claro en dónde se ubica el narrador; en el segundo, el traductor contradice la posición del narrador. El efecto evocativo del que hablábamos en el texto original se atenúa.

Veamos ahora el siguiente fragmento: "*Elle contait des histories,* ***vous*** *apprenait des nouvelles, faisait en ville* ***vos*** *commissions...*" Con el recurso de la segunda persona: **vous** y **vos**, el narrador pretende establecer una complicidad con el lector, como si este último fuera partícipe de la historia que está descubriendo, como si lo único que tuviera que hacer fuera sólo recordar una historia vivida mucho tiempo atrás. Con este recurso, el de la segunda persona, el narrador se asegura de mantener abierta la comunicación con su interlocutor imaginario: el narratario (Jakobson lo ha explicado mejor en la definición de la función fática).

Veamos cómo tratan los traductores esta función: en la primera traducción, simplemente desaparece el pronombre de complemento indirecto; lo mismo ocurre en la segunda traducción con lo cual no se da esa complicidad que, en cambio, se establece entre el narrador y el narratario del texto original.

Si avanzamos en la lectura, encontramos: "*elle prêtait* ***aux grandes****, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier...*" Nótese aquí el contraste entre ***vous*** y ***aux grandes***, complementos indirectos, ambos de verbos cuyo sujeto es la ***vieille fille***.

Flaubert llamando *les grandes* a algunos de los personajes secundarios, los distingue de esos otros personajes (*vous*=lectores). Esta distinción la establece mediante el recurso de la edad; en otras palabras, los narratarios no son *les grandes*, sino *les petits*, es decir, los niños. Se asigna un papel a sí mismo y asigna un papel al narratario: el anciano que cuenta a los niños una historia, en una época lejana en que la tradición oral se imponía a la escritura. Aun cuando en ambas traducciones aparece bien traducido *aux grandes* (a las mayores) se pierde el contraste porque no se tradujo el *vous* ni el *vos* y no quedan caracterizados el narrador ni el narratario y no se asignan los papeles de ninguno de ellos.

Observemos ahora de qué manera Flaubert va caracterizando al personaje que en un primer momento llama *une vieille fille* de quien conocemos su estado civil. Seis líneas

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

después, la mirada se transforma para ser juzgada por sus gestos y sus acciones: ahora la llama *bonne demoiselle*. Le ha bastado el recurso de la anáfora infiel.

En la primera traducción se mantiene la anáfora en forma de pronombre que no da cuenta del proceso de caracterización del personaje. En la segunda traducción, ni siquiera figura de manera explícita: aparece sólo como un sujeto morfológico implícito en el verbo *llevaba*. Es superfluo insistir en la inconsecuencia de los textos traducidos.

Es interesante notar cómo el narrador sigue con atención a su narratario y a sus personajes y, al mismo tiempo, está pendiente de la historia, *Leitmotiv* del acto mismo de narrar, objeto por excelencia de la literatura.

Para ilustrar cuanto decimos, analicemos ahora el siguiente fragmento: "*Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans ces pavillons solitaires, postillons qu'**on** tue à tous les relais, chevaux qu'**on** crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets,* messieurs *braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme **on** ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.*" Con el pronombre mayestático **on**, el narrador aparece por primera vez de manera explícita compartiendo la participación en la historia con el narratario, a quien también involucra y acompaña. La complicidad de la que hemos hablado vuelve a reforzarse con este simple recurso.

Desde una perspectiva semántica, es interesante notar que, lejos de censurar acciones (on tue, on crève, vertueux comme on ne l'est pas) que por sí mismas serían condenables, el narrador se vuelve partícipe de ellas como si con esto reconociera las torpezas de la condición humana.

¿Qué decir de todos estos elementos en las traducciones? En la primera de ellas, el traductor, más preocupado por el estilo, uniforma la enumeración sustantivo/adjetivo. Por lo demás, en el tercer ejemplo (vertueux comme on ne l'est pas) "virtuosos como ya no se tiene idea", el narrador figura más bien como alguien que se lamenta de las cosas ya idas, pero sin reconocerse partícipe de ello.

En la segunda traducción, el pronombre mayestático **on** aparece diluido en la tercera persona del plural. El narrador censura las acciones y se desvincula de los hechos, o bien, deja verlos como meros caprichos del destino.

Perspectiva estilística

En cuanto al estilo, varias son las observaciones que pueden hacerse a ambas traducciones. En la primera de ellas, aparecen algunas omisiones que truncan el texto original.

original: *"il y avait au couvent une vieille fille qui venait **tous les mois, pendant huit jours**, travailler à la lingerie."*

Traducción: "Frecuentaba el convento una solterona, que cosía la ropa blanca."

Como puede verse, se han omitido los marcadores temporales que dan cuenta de matices con que se ejecutan las acciones. La oración relativa que introduce la coma

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

aparece en el original como una relativa especificativa y no explicativa como pretende el traductor.

Original: "*et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman* ***qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier****, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait des longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne.*"

Traducción: "y solía prestar a las mayores, en secreto, alguna novela de las que ella devoraba también largos capítulos en los ratos en que descansaba de la costura."

Resultan evidentes las omisiones del traductor quien con ello trastoca el estilo coordinado del original e incurre en imprecisiones que no dan cuenta cabal del personaje objeto de la narración: la frase *quelque roman* tiene forma singular pero un claro valor de plural y cuyo correspondiente en español "alguna novela" figura más bien como partitivo.

Original: "*Ce n'était qu'amours, amants,* ***amantes****, dames persécutes s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons* ***qu'on tue à tous les relais****, chevaux* ***qu'on crève à toutes les pages****, fôrets sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets,* messieurs *braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes.*"

Traducción: "Casi todas eran novelas amorosas donde había amantes y damas perseguidas que se perdían en pabellones solitarios, postillones muertos, caballos reventados, bosques sombríos, corazones torturados, juramentos, suspiros, lágrimas y besos, góndolas a la luz de la luna, ruiseñores en la selva, caballeros valientes como leones, dulces como corderos, virtuosos como ya no se tiene idea, siempre elegantes y que lloraban como fuentes."

Las omisiones de las frases relativas especificativas uniforman la adjetivación y son causa de la monotonía de la enumeración. Por otra parte, el sustantivo *amantes* que en francés aparece claramente diferenciado del masculino, no existiendo en español pasó desapercibido en la traducción, pues hubiera exigido una cierta dosis de ingenio al que, evidentemente, el traductor no quiso recurrir.

Otro aspecto cuestionable en la primera traducción es el que atañe a la adjetivación. Por una parte, como ya se dijo en el punto anterior, el traductor omite ciertas frases adjetivas con las consecuencias que ya sabemos. Por la otra, atribuye adjetivos a sustantivos que en el original no existen. Con este recurso, el estilo de Flaubert resulta abigarrado, pues como se verá en los ejemplos que citaremos a continuación, en torno al mismo sustantivo ya hay otro adjetivo. Ilustremos cuanto decimos con dos ejemplos:

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

Original: *"à regarder venir du fond de la champagne un* ***cavalier*** *à plume blanche qui galope sur un* ***cheval noir****."*

Traducción: "esperando ver surgir del fondo del panorama un **gallardo** caballero de **blanca** pluma galopando sobre un **brioso** corcel negro.

Nótese el número de adjetivos en el original y contrástese con el texto traducido. Nótese asimismo la inversión sintáctica del adjetivo *blanca*. Si a todo esto agregamos los niveles de lengua (*cheval*-corcel), entonces la manipulación resulta evidente.

Un tercer aspecto que incide en el estilo es el relativo a las inversiones sintácticas deliberadas que el traductor pone en acto. El orden sintáctico, como se sabe, determina el foco de la atención por parte de quien escribe. Veamos el siguiente ejemplo:

Original: *"Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture."*

Traducción: "Tenía Emma entonces quince años, y durante seis meses manchó sus manos el polvo de estos libros de los viejos gabinetes de lectura."

Además de cuanto hemos anotado, es interesante observar cómo las manipulaciones sintácticas obligan al traductor a recurrir a la coordinación: una sola frase del original aparece como un periodo coordinado en la traducción. Este mismo recurso puede encontrarse en otras partes del texto. Citemos un solo ejemplo:

Original: *"rêva bahuts, salle des gardes et ménesirels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux manoir..."*

Traducción: "soñó con cofrecillos misteriosos, cuerpos de guardia, **y** hubiera querido vivir en algún viejo castillo..."

Como puede verse, también en este caso, se trastoca el estilo de Flaubert: nótese por ejemplo la puntuación y la división en párrafos, en claro contraste con el original.

Pasemos ahora a la segunda traducción. Lo primero que salta a la vista es la reiteración inútil de la preposición *de* que entorpece la enumeración y vuelve monótono el estilo de Flaubert a los ojos del lector de la traducción:

Original: *"Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans ces pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, fôrets sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets,* messieurs *braves comme des lions, [...]."*

Traducción: "Eran novelas **de** amores, **de** amantes, **de** damas perseguidas que se esfumaban en pabellones solitarios, **de** postillones a quienes matan en todas las paradas, **de** caballos que revientan a cada paso, **de** umbrías

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

> selvas, **de** congojas, **de** juramentos, **de** sollozos, **de** lágrimas y besos, **de** barquillas que se deslizan a la luz de la luna, **de** ruiseñores en los bosques, **de** caballeros bravos como leones, [...]."

Un segundo aspecto que podemos juzgar es la presencia de marcadores temporales inexistentes en el original y que cambian la perspectiva del narrador y agrega matices estilísticos al texto traducido. Detengámonos en el siguiente ejemplo:

Original: *"Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc ..."*

Traducción: "Durante seis meses, con quince años **ya**, Emma devoró..."

La presencia del adverbio de tiempo hace presuponer que, desde la perspectiva del narrador, se emite un juicio crítico acerca de la edad del personaje no puramente circunstancial como resulta en el original.

Un tercer caso en el análisis lo constituye la posición sintáctica de ciertos adjetivos con respecto a los sustantivos a los que modifican.

Original: *"... forets sombres... sous le trèfle des ogives... plume blanche..."*

Traducción: "... umbrías selvas... ojival arcada... blanca pluma..."

Un último punto que queremos resaltar es la posición sintáctica del pronombre enclítico con respecto al verbo al que acompaña. El efecto que se consigue es que hace aparecer mucho más antiguo el texto de lo que es. Este recurso estilístico sumado a la alteración del uso del adjetivo respecto del sustantivo del que hablamos en el punto anterior enfatizan un efecto que el original no crea.

Llegados a este punto, cabe observar que si a este análisis se agregaran otras observaciones de orden semántico como imprecisiones, sinsentidos, contrasentidos; niveles de lengua y recursos estilísticos como la metáfora, entonces la distancia del original se haría mucho más visible. No es osado arriesgar la hipótesis de que es este tipo de traducciones el que influye en gran medida para banalizar la función que tiene la literatura en los últimos años y que la hace tan poco deseable entre las nuevas generaciones. Por lo menos esto es lo que ocurre en México.

Nótese particularmente el descuido, por parte del traductor, hacia el personaje secundario en cuyo tratamiento y caracterización denuncia su preferencia por Emma Bovary, protagonista del relato; actitud que no se justifica a juzgar por la perspectiva del original.

Nos preguntamos ¿las traducciones de la obra de Flaubert responden a las expectativas que la crítica literaria despierta en sus lectores? ¿Es el mismo Flaubert a quien se lee en el original y al de las traducciones? ¿Cuál de las dos traducciones es realmente *Madame Bovary*?

Son sin duda este tipo de traductores quienes demeritan la profesión y justifican esa frase italiana según la cual decir traductor es decir traidor: *traduttore, traditore*.

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

Il y avait au couvent une vieille fille qui venait tous les mois, pendant huit jours, travailler à la lingerie. [...] Elle contait des histoires, vous apprenait des nouvelles, faisait en ville vos commissions, et prêtait aux grandes, en cachette, quelque roman qu'elle avait toujours dans les poches de son tablier, et dont la bonne demoiselle elle-même avalait de longs chapitres, dans les intervalles de sa besogne. Ce n'était qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. Pendant six mois, à quinze ans, Emma se graissa donc les mains à cette poussière des vieux cabinets de lecture. Avec Walter Scott, plus tard, elle s'éprit de choses historiques, rêva bahuts, salle des gardes et ménestrels. Elle aurait voulu vivre dans quelque vieux ma-noir, comme ces châtelaines au long corsage, qui, sous le trèfle des ogives, passaient leurs jours, le coude sur la pierre et le menton dans la main, à regarder venir du fond de la campagne un cavalier à plume blanche qui galope sur un cheval noir. Elle eut dans ce temps-là le culte de Marie Stuart et des vénérations enthousiastes à l'endroit des femmes illustres ou infortunées. Jeanne d'Arc, Héloïse, Agnes Sorel, la belle Ferronnière et Clémence Isaure, pour elle, se détachaient comme des comètes sur l'immensité ténébreuse de l'histoire, où saillissaient encore çà et là, mais plus perdus dans l'ombre et sans aucun rapport entre eux, saint Louis avec son chêne, Bayard mourant, quelques férocités de Louis XI, un peu de Saint-Barthélemy, le panache du Béarnais, et toujours le souvenir des assiettes peintes où Louis XIV était vanté.

Trad. de Arturo Acevedo. Editores Mexicanos Unidos. México, 1985

Frecuentaba el convento una solterona, que cosía la ropa blanca. [...] Refería historias pasadas, traía noticias y encargos de la ciudad y solía prestar a las mayores, en secreto, alguna novela de las que ella devoraba también largos capítulos en los ratos que descansaba de la costura. Casi todas eran novelas amorosas donde había amantes y damas perseguidas que se perdían en pabellones solitarios, postillones muertos, caballos reventados, bosques sombríos, corazones torturados, juramentos, suspiros, lágrimas y besos, góndolas a la luz de la luna, ruiseñores en la selva, caballeros valientes como leones, dulces como corderos, virtuosos como ya no se tiene idea, siempre elegantes y que lloraban como fuentes.

Tenía Emma entonces quince años, y durante seis meses manchó sus manos el polvo de estos libros de los viejos gabinetes de lectura. Con Walter Scott aprendió cosas históricas, soñó con cofrecillos misteriosos, cuerpos de guardia, y hubiera querido vivir en algún viejo castillo feudal como aquellas castellanas de esbelto talle que, bajo el trébol de las ojivas, pasaban sus días con el codo en la piedra de la ventana y el mentón en la mano, esperando ver surgir del fondo del panorama un gallardo caballero de blanca pluma galopando sobre brioso corcel negro. Por entonces tuvo culto por María Estuardo y veneraciones llenas de entusiasmo por mujeres ilustres o infortunadas: Juana de Arco, Inés Sorel, la bella Ferronnière y Clemencia Isaura, que, para ella, se destacaban como fúlgidos cometas en la inmensidad tenebrosa de la Historia donde, además, se distinguían, pero perdidos entre sombras y sin relación entre sí, san Luis con su roble, Bayardo moribundo, las crueldades de Luis XI, algo de la Saint-Barthélemy, la pluma de Bearnés, y el recuerdo constante de aquellos platos que tenían pintados en su fondo dibujos exaltando a Luis XIV.

Trad. de Juan Paredes. Editorial Cumbre. Barcelona, 1985

Todos los meses iba al convento una solterona que se dedicaba durante ocho días al repaso de la ropa blanca. [...] Contaba cuentos, traía noticias, hacía encargos y prestaba a las mayores, a hurtadillas, alguna novela que llevaba siempre en los bolsillos de su delantal y de la cual devoraba largos capítulos durante los descansos. Eran novelas de amores, de amantes, de damas perseguidas que se esfumaban en pabellones solitarios, de postillones a quienes matan en todas las paradas, de caballos que revientan a cada paso, de umbrías selvas, de congojas, de juramentos, de sollozos, de lágrimas y besos, de barquillas que se deslizan a la luz de la luna, de ruiseñores en los bosques, de caballeros bravos como leones, dulces como ovejas, virtuosos como ninguno, siempre bien vestidos y que lloran a torrentes. Durante seis meses, con quince años ya, Emma devoró una tras otra, novelas de esa laya. Posteriormente, leyendo a Walter Scott, se apasionó por los asuntos históricos, y soñó con lores, cuerpos de guardia y trovadores. Hubiera querido vivir en un castillo feudal, como aquellas castellanas de largo corpiño que se pasaban los días bajo la ojival arcada, el codo en el alféizar y la barbilla en la mano, por si aparecía en lo profundo del campo un caballero de blanca pluma galopando en un caballo negro. Por aquel tiempo rindió culto a María Estuardo y tuvo entusiastas veneraciones para las mujeres ilustres o infortunadas. Juana de Arco, Eloísa, Inés Sorel, la *bella Ferronnière* y Clemencia Isaura fueron para ella como astros que destacábanse en la tenebrosa inmensidad de la historia, donde resplandecían también, pero más hundidos en la sombra y sin relación alguna entre ellos, San Luis con su Roble, Bayardo moribundo, algunas ferocidades de Luis XI, algo de la Saint-Barthélemy, el penacho de Bearnés, y constantemente el recuerdo de los platos pintados en los que se glorificaba a Luis XIV.

Una mirada al taller de San Jerónimo. DOMÍNGUEZ, Adriana. ¿Quién es Madame Bovar...
Centro Virtual Cervantes

Centro Virtual Cervantes