Madame Bovary y el proceso judicial contra Flaubert: implicaciones de la libertad en el arte, la filosofía y el derecho

Madame Bovary and the trial of Flaubert: implications of freedom for art, philosophy and law

Carlos Patiño Gutiérrez
Facultad de Derecho, Mazatlán
Universidad Autónoma de Sinaloa (México)
carlospagu@hotmail.com

Recibido el 20 de julio de 2013
Aprobado el 11 de septiembre de 2013

Resumen: Los abogados normalmente se limitan al estricto análisis jurídico de los textos legales, sin tomar en consideración los significados jurídicos de los hechos sociales o de las obras literarias. Este trabajo no consiste en determinar, por ejemplo, los delitos cometidos por los personajes de la novela o de su autor, sino en revisar las implicaciones del arte mismo en el mundo jurídico. A través de una reflexión sobre la libertad y la moral, nos invita a valorar el impacto de la Edad Moderna en el arte y el derecho.

Palabras clave: moral, subjetivismo, objetivismo, libertad, modernidad.

Abstract: Lawyers are usually limited to strict analysis of legal texts, without taking into consideration the legal meanings of social facts or literary works. This article do not search to determine, for example, the crimes committed by the characters of the novel or by its author, but to revise the implications of art itself in the legal field. Through a reflection on freedom and morality, the author invites us to assess the impact of the Modern Era in art and law.

Key words: moral, subjectivism, objectivism, freedom, modernity.

I.- Introducción

Después de publicarse en 1856, *Madame Bovary* de Gustave Flaubert fue reconocida como una de las obras maestras de la literatura universal, provocando tanto reacciones favorables como escándalos por la crudeza con que retrató las costumbres de la sociedad francesa. Luego de unos días, Flaubert fue llevado a tribunales por la comisión de los delitos de ultraje contra la moral pública y la religión.

Madame Bovary es la historia de una joven, Emma, que contrae matrimonio con un médico burgués, apagado y simple. Este hombre arruina todas las expectativas amorosas de su esposa. La ansiedad de Emma Bovary por vivir pasiones perpetuamente exaltadas –producto de la lectura de obras sentimentales– la hunde en el tedio y la decepción de su vida real, soñando con la llegada de un héroe romántico. Cuanto más contempla su vida, mayor es su dolor: la vida no era lo que ella pensaba que sería. Emocionada, se decide por el adulterio y toma a un amante y luego a otro. Pero le ocurre lo inesperado: la insulsa satisfacción.

A partir de la obra de Flaubert y del proceso seguido en su contra, buscaremos plantearnos las siguientes preguntas: ¿Qué es la libertad? ¿Qué es la moral? ¿Qué rol juega la moral en el arte? Y esas relaciones entre libertad, moral y arte, ¿qué pueden decirnos a propósito del derecho?

Será necesario revisar brevemente lo que es el realismo literario, sus antecedentes y consecuencias; la vida de Gustave Flaubert, sus recursos literarios en *Madame Bovary* y su proceso judicial. Si procediéramos de otro modo, nos quedaríamos en los umbrales de la obra, aislándola. No se tratará, pues, ni de un gusto ocioso por describir aspectos históricos o literarios, ni de una mera contextualización, sino de un intento por comprender cómo esos elementos forman parte de la obra.

II.- El movimiento literario: el realismo como respuesta al romanticismo

El autor de *Madame Bovary* es parte de una tradición que hoy conocemos como realismo. El surgimiento del realismo debe concebirse como una antítesis del romanticismo, el cual había dominado la literatura europea desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX. "Estas obras [románticas] –explican PORTER y GRAY (2002: 53) – ponían su énfasis en un argumento simplista, involucrando la lucha entre el

bien y el mal, en el cual el héroe y la víctima (normalmente una mujer) son moralmente puros, mientras que el villano no tiene virtudes redentoras. La virtud triunfa; el mal es eliminado conforme el Edén es recreado".

Tomemos como ejemplo romántico a *Los Miserables* de Víctor Hugo. Con esta novela podemos distinguir los aspectos que se contraponen a *Madame Bovary*: los personajes están polarizados, son representaciones exageradas de una virtud o de un vicio, y quizás hasta simples o chatos.

En *Los Miserables*, un hombre (bueno e ignorante) se ve forzado a la comisión de un delito menor por el que es detenido, y tras las injusticias de las leyes establecidas por la sociedad, va acumulando cada vez más años a su condena; escapa de la prisión y se convierte en un hombre de bien; se hace cargo de una niña indefensa (inocente); huyen constantemente de un inspector de policía (implacable) y de un villano delincuente (inmisericorde), mientras ella eventualmente se enamora de un joven (idealista), para finalmente triunfar en la aventura. En la representación de tales vicios y virtudes, el romanticismo llega a increíbles exaltaciones emocionales. Es, a su vez, una antítesis del racionalismo. Nos recuerda que no somos seres puramente intelectuales: también somos seres que sentimos y que conocemos e interactuamos con la realidad no solo a través de la razón. En el romanticismo, "cada uno de los caracteres y de los sentimientos –dice Javier PEÑALOSA (2000: XXIV) – quedan en la novela desbordados exhaustivamente".

Víctor Hugo hace constante referencia a las injusticias de las leyes y a las responsabilidades de la sociedad por todos sus pobres, débiles, ignorantes y marginados. Así, mientras en esta novela se denuncian los sufrimientos humanos, reclamando igualdad y progreso, en *Madame Bovary* lo que se percibe es misantropía.

Como reacción al velo de la idealización romántica nace el realismo: meticulosa observación objetiva de los detalles de la vida cotidiana, fiel representación de las cosas, interés por la descripción de lo ordinario y, por lo tanto, desarrollo de las complejidades psicológicas de los personajes. Aunque pueda decirse que se propagó principalmente desde la década de los cuarenta hasta la década de los noventa del siglo XIX (dándonos obras cumbres del arte como *Crimen y Castigo* de Dostoievski), su influencia se ha mantenido en la actualidad hasta el punto de considerarse a la novela realista como la novela por antonomasia.

Entre las influencias más contundentes del realismo, y específicamente de Flaubert, encontramos al escritor checo Franz Kafka. "De joven –dice Milan KUNDERA (2001: 30) –, con su amigo Brod, Kafka leyó a Flaubert, apasionadamente, en francés. Lo estudió. Su maestro fue Flaubert, el gran observador. Cuanto más atenta y obstinadamente se observa una realidad, más se advierte que no responde a la idea que la gente se forma de ella; ante la amplia mirada de Kafka, la realidad se revela cada vez más irrazonable, por ende irracional, por lo tanto inverosímil. Es esa ávida mirada

 ISSN: 1988-8430

largamente detenida sobre el mundo real la que conduce a Kafka, y a otros grandes novelistas tras él, allende la frontera de lo verosímil".

Es así como Kafka nos provee de escenarios, en apariencia irreales, que nos causan la sensación de encontrarnos en atmósferas asfixiantes.

> *Cuando Balzac o Flaubert o Proust quieren describir el comportamiento humano de un individuo en un ambiente social concreto, toda transgresión de lo verosímil queda fuera de lugar y estéticamente incoherente; pero cuando el novelista enfoca su objetivo sobre un problema existencial, ya no se impone como norma y necesidad la obligación de crear para el lector el mundo de lo verosímil. El autor puede permitirse ser mucho más negligente con respecto a ese mecanismo de informaciones, descripciones, motivaciones que deben dar a lo que narra una apariencia de realidad. Y, en casos límite, puede incluso hallar ventaja en situar a sus personajes en un mundo francamente inverosímil* (KUNDERA, 2001: 29-30).

III.- Vida y obra de Flaubert

Merde pour le droit!, dijo Gustave Flaubert cuando tenía apenas 22 años y abandonó la carrera de leyes. Sus estudios fueron interrumpidos por un padecimiento que le sobrevino en 1843; se duda si era epilepsia o simple hipocondría, y esto lo obligó a llevar una vida de retiro que mucho habría de influir en su actitud contemplativa. "A partir de entonces –dice Harry LEVIN (1974: 274-275)– se le prescribió un régimen de semiinválido, y pudo sustituir alegremente el Código Civil por ocupaciones más de su gusto".

Nacido en Rouen (Normandía), al norte de Francia, el 12 de diciembre de 1821, Gustave Flaubert pasó la mayor parte de su vida en una finca de Croisset, cercana a su ciudad natal. Vivió constantemente acompañado tan solo de su madre, de su sobrina y de un par de amigos. Su padre y su hermana murieron en 1846, su mentor literario Alfred Le Poittevin murió en 1848, su mejor amigo –el poeta Bouilhet– en 1871 y su madre en 1872. Flaubert murió el 8 de mayo de 1880 de un ataque de apoplejía. Las dos mujeres en su vida fueron la escritora Louise Colet y la institutriz de su sobrina, Juliet Herbert.

Entre sus obras más importantes encontramos *Madame Bovary* (1856), *Salammbô* (1862), *La educación sentimental* (1869), *La tentación de San Antonio* (1874), *Tres cuentos* (1877), y la inacabada *Bouvard y Pécuchet* (1881, póstuma). Si bien *Madame Bovary* fue su primera obra publicada, a sus 35 años, su primer bosquejo fue *La educación sentimental* de 1843, y posteriormente su boceto de *La tentación de San Antonio* de 1849 que desechó tras las críticas de sus amigos. Ellos le sugirieron escribir una obra basada en un escándalo verídico sobre una mujer adúltera; Flaubert comenzó a escribirla en 1851 luego de viajar por Grecia y el Cercano Oriente. En 1856 publicó *Madame Bovary* y se convirtió en su primera obra que, como veremos, le costó un proceso judicial.

IV.- Recursos literarios de la obra

Hastiada por la desilusión y la vida cotidiana, Emma Bovary se decide con emoción por el adulterio. Pero "un amor ordinariamente consumado, dejó de ser amor", dice Javier PEÑALOSA (2000: XVI). En efecto:

> *Se conocían demasiado el uno al otro para entregarse a esos transportes que multiplican por cien la pasión. Y Emma estaba tan harta como él. Volvía a reconocer en el adulterio aquella misma insulsez del matrimonio* (FLAUBERT, 1983: 344).

Abrumada por deudas económicas y sus anhelos fracasados, Emma decide, como acto más desesperado, suicidarse. Pero, ¿de qué se trata realmente *Madame Bovary*?

Se suele decir que la obra es una crítica al hombre burgués. "Ese gris y aburrido animal –señala Allan RUSSELL (1974: 6)–, soso, mezquino, intrascendente, materialista, conducido por la idea trillada, por el lugar común, podía lograr que Flaubert se sintiera físicamente enfermo".

Sin embargo, podríamos decir que *Madame Bovary* aborda otra temática que comparte *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra. Emma Bovary, protagonista de la novela de Flaubert, es una mujer conducida a la irrealidad por la excesiva lectura de obras románticas, habitando un mundo de idealismo y sentimentalismo, a la manera de Alonso Quijano, quien se vuelve loco por las lecturas de libros de caballería. Cervantes plantea el problema sobre qué es la realidad. Emma y Alonso se lanzan a revivir respectivamente el romanticismo y la caballería andante, para culminar en desilusión y tragedia.

Madame Bovary es la reanudación del argumento cervantino. Es decir, al igual que el "gran tema de *Don Quijote de la Mancha* es la ficción, su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando" (VARGAS LLOSA, 2005: XV), en *Madame Bovary*, encontramos un retrato del dominio de los ideales de una mujer sobre su concepción de la realidad, provocando en ella que a cada desilusión le siga otra igualmente insípida.

Nuestra actualidad no tan solo es muy similar, sino quizás más enraizada en la cultura de las modas pasajeras. "La manera como las estrellas de cine usurpan la vida de dependientas, la euforia ficticia que prometen los slogans y promueven los anuncios, los rasgos imaginativos que complementan y adornan nuestra existencia diaria, son igualmente bovaristas", dice Harry LEVIN (1974: 308-309). Así es:

> *Antes de casarse, Emma había creído estar enamorada; pero como la felicidad que esperaba de*

 ISSN: 1988-8430

> *aquel amor no había hecho su aparición, pensó que se habría equivocado. Y se preguntaba intrigada qué es lo que había que entender concretamente en la vida por las palabras como dicha, pasión y ebriedad que le habían parecido tan maravillosas en los libros* (Flaubert, 1983: 43).

Madame Bovary es también una obra sobre la cotidianidad. Y con el retrato de la realidad, logra un tremendo desarrollo psicológico de los personajes. Emma es impulsiva, egoísta, imprudente, caprichosa y, ante todo, sumamente sensual. Incluso cuando muere su madre, Emma sufre tanto que llega a sentirse orgullosa de sí misma, pues considera que esos umbrales de dolor solo los pueden alcanzar aquéllos que conocen "las delicadezas del espíritu" y no cualquier "alma mediocre". Ella saborea –como todos– las "voluptuosidades de las penas". No podría decirse que sea una persona despreciable: ahí está su complejidad psicológica porque, a pesar de todo, es el personaje principal, es muy real y es como todos nosotros.

Después de una primera lectura de *Madame Bovary*, uno capta que el narrador pasa inadvertido. El carácter contemplativo de Flaubert habría de desembocar en: 1) la observación meticulosa, 2) la elección de las palabras precisas, y 3) la autoeliminación del narrador[1]. Si nos preguntáramos quién cuenta la novela, podríamos responder: alguien en tercera persona que no forma parte de la historia como personaje.

Pero cuando regresamos al inicio de la obra, sucede algo admirable. La primera línea empieza con: "Estábamos en la hora de estudio…", es decir, al comienzo el narrador es un personaje más que forma parte de la historia, para luego desaparecer por completo.

Madame Bovary se caracteriza por sus recursos literarios. En este caso, la función del narrador no es gratuita, pues como dice VARGAS LLOSA (1975: 214), se desempeña como un elemento realista: "Este punto de vista espacial –el narrador instalado dentro del mundo narrado–, tan antiguo como la novela, parece elegido por un prurito de realismo, para apuntalar la verosimilitud de lo contado".

Posteriormente viene, en cambio, un narrador que conoce tanto la serie de hechos que conforman la historia como el fuero interior de los personajes; nos cuenta lo que ocurre pero prácticamente sin reflexión o calificación moral alguna: he aquí la objetividad del narrador. VARGAS LLOSA dice: "El lector piensa que no existe, tiene la sensación de que la materia narrativa se autogenera ante sus ojos […] Flaubert llegó a

[1] A Flaubert bien le podía tomar una semana entera redactar solamente un par de cuartillas; duró alrededor de cuatro años escribiendo *Madame Bovary*, de otoño de 1851 a primavera 1856 (como con el resto de sus obras); y el primer borrador era de miles de páginas. Todo esto se vuelca sobre una prosa eufónica, y como dice Allan RUSSELL (1974: 8): "el estilo no es mera decoración […] La cuidadosa redacción está armonizada por el discernimiento de la realidad ordinaria y la exacta elección del detalle". "La revisión le ocupaba más tiempo de lo que en un principio pensó, pues encontraba sin cesar palabras que cambiar y asonancias que suprimir" (LOTTMAN, 1991: 159).

la convicción de que la obra de arte debía dar la impresión de autosuficiencia y de que para conseguirlo era indispensable que el narrador se esfumara: *'L'artiste doit s'arranger de façon à faire croire à la postérité qu'il n'a pas vécu'* (Carta a Louise Colet, del 27 de marzo de 1852)" (VARGAS LLOSA, 1975: 218)[2].

Los Miserables se diferencia de *Madame Bovary*, además, por la voz narrativa, pues en la obra de Víctor Hugo tenemos un narrador, en tercera persona, que no interviene como personaje pero que sencillamente lo sabe absolutamente todo, conoce de antemano hasta el más ínfimo detalle, por lo que resulta muchas veces inverosímil. En *Madame Bovary* el narrador no alcanza ese grado de omnisciencia y, más importante, pasa inadvertido. "Vargas Llosa aclara esta consideración comparando el narrador que emplea Víctor Hugo en *Los Miserables* –cumbre de la omnisciencia romántica– y el concebido por Flaubert en *Madame Bovary*: el que prefiere esconderse y permanecer invisible, procedimiento que, desde entonces, distingue a los narradores de las novelas modernas" (CÁRDENAS, 2005: 11).

Asimismo, tenemos la aportación más importante –de acuerdo con Harry LEVIN– de Flaubert, el estilo indirecto libre, una equívoca mezcla entre la descripción del narrador y el monólogo interior del personaje en una misma línea. "Este término –dice Harry LEVIN (1974: 313-314)– denota la clase de figuración gramatical, la modulación de tiempos, el abandono de antecedentes pronominales, y la resultante internación de la narrativa que, principalmente gracias a Flaubert, se emplea ahora en la mayor parte de nuestras novelas y relatos".

También son remarcables las escenas múltiples del capítulo 8, segunda parte (FLAUBERT, 1983: 175-176), en las que la descripción monopolizada del narrador cede ante los ágiles diálogos superpuestos de personajes situados en lugares diferentes, tomando en sus manos por voz propia la narración, y que Flaubert construyó a partir de la redacción de hasta diez páginas a la vez, saltando de una a otra frase (LOTTMAN, 1991: 180). En suma, como dice VARGAS LLOSA (1975, cap. 1 & 2), son muchos los que cuentan *Madame Bovary*, haciendo uso de detalles mínimos, manipulando los tiempos gramaticales y jugando con los tiempos de la historia.

V.- El proceso judicial

El 2 de julio de 1853, Gustave Flaubert escribió a Louise Colet: "Si el emperador suprimiera mañana la imprenta, haría un viaje a París de rodillas e iría a besarle el culo en signo de reconocimiento, tan harto estoy de la tipografía y del abuso que hacen de ella" (en SARTRE, 1972: 460). Después, Flaubert se vio sujeto a un proceso judicial por su *Madame Bovary* y, el 23 de enero de 1857, escribió angustiado a su hermano Achille: "Me espero una condena, porque no la merezco" (FLAUBERT, 1962: 77).

[2] "El artista debe arreglárselas de tal manera que haga creer a la posteridad que jamás vivió".

 ISSN: 1988-8430

Aproximadamente en abril de 1856 Flaubert acordó la publicación de *Madame Bovary* en la revista que dirigía Maxime Du Camp, un conocido suyo con quien viajó al Cercano Oriente, titulada *La Revue de Paris*. La obra se publicaría en seis partes, del 1 de octubre al 15 de diciembre.

Primero vino la autocensura de la revista, que sugería modificaciones y supresiones de la obra. "El problema –dice LOTTMAN (1991: 180)–, naturalmente, residía en el crudo realismo, en las situaciones francas que presentaba el relato de Flaubert". De inmediato el autor exigió el respeto de su novela, inútilmente, pues en la última entrega se realizaron más enmiendas, y en cuyo texto Flaubert escribió una nota de inconformidad[3].

La Revue de Paris ya había recibido dos advertencias previas, y con la publicación de *Madame Bovary*, el gobierno decidió intervenir. Después de la última entrega, en diciembre de 1856, Gustave Flaubert fue notificado de un proceso que se llevaría en su contra por la comisión de los delitos de ultrajes a las buenas costumbres y a la religión. Comparecería el 29 de enero de 1857 en la 6ª Cámara Correccional del Palacio de Justicia de París. Según LOTTMAN (1991: 188), "le metieron en la 'jaula' el 29 de enero, en compañía de Laurent-Pichat, gerente de *La Revue de Paris*, y de su impresor Auguste Pillet".

De acuerdo con la explicación del procurador imperial, Ernest Pinard, el censor responsable del examen de libros y revistas había llamado la atención sobre el capítulo "más perverso" y había sugerido ciertas diligencias; el procurador imperial había aprobado este aviso y envió el asunto al tribunal. Se trataba de la escena en que Emma recibe la extremaunción (*Idem:* 186).

El proceso se llevó ante un tribunal colegiado, compuesto de tres jueces, y cuyo presidente era un hombre llamado Dubarle, historiador de derecho romano (SUFFEL, 1972: 66). El abogado de Flaubert, Jules Sénard, era una persona con gran reconocimiento que llegó a ser presidente de la Asamblea Nacional y ministro del interior (LOTTMAN, 1973: 189). Y el procurador imperial, Pinard, además de llevar muchos otros casos como el de Flaubert, llegó a ser consejero de Estado, diputado y ministro (SUFFEL, 1972: 66). La defensa de Pichat y Pillet estuvo a cargo de los abogados Desmarest y Faverie, respectivamente. Las comparecencias de acusación y defensa se llevaron a cabo el 29 de enero de 1857 y la sentencia se dictó el 7 de febrero del mismo año.

[3] Esta protesta decía: "Consideraciones que no me corresponde apreciar, obligaron a la *Revue de Paris* a hacer una supresión en el número del 1º de diciembre. Al haberse renovado sus escrúpulos con ocasión del presente número, ha juzgado conveniente quitar todavía varios pasajes. En consecuencia, rechazo públicamente la responsabilidad de las líneas que siguen; se ruega pues al lector que no vea en ellas más que fragmentos y no un conjunto" (CANO, 1984: 32).

El propio Pinard actuó también como procurador contra Charles Baudelaire a mediados de 1857 por *Las flores del mal*; contra el editor de Eugenio Sue, en ese mismo año, por *Los misterios de París*; y contra los hermanos Goncourt cuando en 1852 empezaron a realizar trabajos periodísticos.

La acusación contra Flaubert se fundamentó en la Ley sobre la represión de los crímenes y delitos cometidos por vía de la prensa o cualquier otro medio de publicación del 17 de mayo de 1819, particularmente en los artículos 1 y 8, y en el código penal, artículos 59 y 60. El dicho artículo 1, capítulo I "De la provocación pública de los crímenes y delitos", señalaba:

> *Artículo 1. Cualquiera, sea por discursos o amenazas proferidas en lugares o reuniones públicas, sea por escritos, impresiones, dibujos, grabados, pinturas o emblemas vendidos o expuestos en lugares o reuniones públicas, sea por carteles expuestos a la vista del público, provocado por el autor o los autores de toda acción calificada de crimen o delito para cometerlos, será reputado cómplice y castigado como tal.*

Por su parte, el artículo 8, capítulo II "De los ultrajes a la moral pública y religiosa o a las buenas costumbres", indicaba:

> *Artículo 8. Todo ultraje a la moral pública y religiosa o a las buenas costumbres, realizado por uno de los medios enunciados en el artículo primero, será castigado con pena de prisión de un mes a un año, y de una multa de dieciséis francos a quinientos francos.*

Los artículos 59 y 60 del código penal francés, decretado el 12 de febrero de 1810 y promulgado el 22 del mismo mes, libro segundo "De las personas punibles, excusables o responsables por crímenes o por delitos", establecían:

> *Artículo 59. Los cómplices de un crimen o de un delito serán castigados con la misma pena que los autores del crimen o delito, salvo los casos en que la ley disponga de otro modo.*
> *Artículo 60. Serán castigados como cómplices de una acción calificada como crimen o delito, aquéllos que, por donaciones, promesas, amenazas, abusos de autoridad o de poder, maquinaciones o artificios culpables, provoquen esta conducta, o den instrucciones para cometerla. Aquéllos que faciliten armas, instrumentos, o cualquier otro medio que sea útil para la conducta*; […] *Aquéllos que, con conocimiento, ayuden o asistan al autor o autores de la conducta, en los hechos que preparen o faciliten, o en los que se hayan consumado; sin perjuicio de las penas que sean especialmente previstas por el presente Código contra los autores de complots o de provocaciones atentatorias a la seguridad interior o exterior del Estado, inclusive en el caso o en el crimen de que fuera objeto de los conspiradores no se haya cometido.*

El abogado imperial pasó, en su acusación, a probar los ultrajes relatando primero la historia completa de la novela. Y luego, destacó las escenas que a su consideración eran lascivas.

 ISSN: 1988-8430

La primera de ellas se refiere a cuando Emma era una niña y en el convento, al confesarse, inventaba pecadillos para quedarse más tiempo allí, pues "las comparaciones de prometido, de esposo, de amante celestial y de matrimonio eterno, tan frecuentes en los sermones, despertaban en el fondo de su alma inesperadas dulzuras". Para Pinard era antinatural que una niña inventara pequeños pecados y que experimentara estremecimientos voluptuosos al hacer esas comparaciones del amante celestial. Emma se sumerge en el amor místico y se guarecerá en él varias veces.

Más adelante, cuando asiste con su esposo Charles a un baile al castillo de la Vaubyessard, Emma queda impresionada por el duque de Laverdière. Este tipo de eventos no era algo regular en la vida de los Bovary. Comenzaron a bailar Laverdière y Emma, y:

> […] *el vestido de Emma se adhería por la parte de abajo al pantalón de él y las piernas de ambos se entrelazaban. Bajaba él los ojos para mirar a Emma y ella levantaba los suyos hacia él. Empezaba a apoderarse de ella una especie de languidez y tuvo que detenerse. Pero luego siguieron y el vizconde, arrastrándola con un ritmo aún más acelerado, desapareció con ella hacia uno de los extremos de la galería, donde al fin Emma, sin aliento y sintiéndose desfallecer, apoyó por unos instantes la cabeza en el pecho de él. Luego, girando aún, pero ya más despacio, él la volvió a acompañar a su sitio. Emma se recostó contra la pared y se tapó los ojos con la mano* (FLAUBERT, 1983: 63).

Esta era una escena inmoral de acuerdo con el abogado imperial: "El autor ha puesto el más grande cuidado, ha empleado todos los atributos de su estilo en pintar a esta mujer. ¿Pero ha intentado mostrarla desde el ángulo de la inteligencia? Nunca ¿Desde el ángulo del corazón? Tampoco. ¿Desde el ángulo del espíritu? No, […] la pintura es ante todo lasciva, las poses son voluptuosas y la belleza de Madame Bovary una provocación" (CANO, 1984: 22-23). Emma es una persona profundamente sentimental. Su existencia está hecha de la evocación del cúmulo de recuerdos (y de la tristeza que es el olvido):

> *Y el recuerdo de aquel baile vino a convertirse para Emma en una especie de quehacer. Siempre que llegaba un miércoles, se decía, al despertar: "Hace ocho días…, hace quince…, hace tres semanas estaba yo allí, ¡Ay!".*
> *Hasta que poco a poco las fisonomías se le fueron confundiendo en el recuerdo; olvidó el aire de las contradanzas, dejó de ver con nitidez las libreas y las estancias y muchos detalles se le fueron esfumando. Pero la añoranza persistía* (FLAUBERT, 1983: 67).

Pinard cita otro pasaje en el que Emma engaña por primera vez a Charles. Si bien ella ya había conocido al joven Léon, es inicialmente con Rodolphe con quien comete el adulterio (luego, cuando se reencuentra con Léon, engaña de nuevo a su esposo). El pasaje dice así:

Al día siguiente, a mediodía, Rodolphe llegó ante la puerta de los Bovary con dos caballos estupendos. Uno de ellos llevaba borlas de color rosa en las orejas y una montura de mujer en ante.
Rodolphe se había puesto unas botas altas de piel muy suave, pensando que seguramente Emma no habría visto nada igual en su vida. Estaba ya preparada esperándolo y, desde luego, se quedó impresionada de su buena facha, cuando lo vio aparecer con aquellas botas, una casaca de terciopelo y el pantalón de punto blanco.
[…] *El caballo de Emma, en cuanto sintió la tierra bajo sus cascos, emprendió el galope. El de Rodolphe galopaba a su lado.*
[…] *La llevó un poco más allá, junto a una charca cubierta de plantas acuáticas que verdeaban sobre el agua.*
[…] *–No está bien, no está bien lo que hago –decía ella–. Es una locura de mi parte escucharle.*
–Pero ¿por qué…? ¡Emma! ¡Emma!
Ella dejó caer la cabeza sobre su hombro.
–¡Oh, Rodolphe! –pronunció desmayadamente.
La tela de su vestido se apretaba contra el terciopelo de la casaca de él. Echó hacia atrás el cuello pálido que un suspiro henchía y así, desfallecida y llorosa, sacudido su cuerpo por un profundo estremecimiento, se tapó la cara con las manos y se entregó a él (*Idem*: 186-190).

De acuerdo con el procurador imperial, no solo estamos frente a la rendición de Emma ante Rodolphe, sino que además ella la enaltece al encontrarse a sí misma más bella que nunca después del encuentro. Pues dice el narrador: "Algo sutil derramado sobre su persona la transfiguraba". Y Emma se emociona por tener, finalmente, una aventura, algo de vida, un amante: ¡Un amante! Y Pinard expresa: "De tal modo, desde esa primera falta, esa primera caída, ella glorifica el adulterio, entona el cántico del adulterio, de su poesía y sus voluptuosidades. ¡Lo cual es para mí, señores, mucho más peligroso, mucho más inmoral que la caída misma!" (CANO, 1984: 25).

Después, como parte de la acusación, se hace mención de la escena en que Emma cae gravemente enferma y, en un fervor religioso, por creer que agonizaba, pidió la comunión. En ese momento, Emma vive una experiencia muy intensa que la libera de su dolor y alivia su carne, al sentir que se fundía con Dios en un éxtasis celestial.

Otro de los pasajes incriminados fue el de la segunda vez que comete adulterio (ahora con Léon). En sus encuentros en una habitación que pagaban y asistían a escondidas, cree vivir una nueva exaltación sentimental. Pero aquí vuelve tropezar con la disminución de la emoción, con la aventura menguada por la cotidianidad, con la normalidad de la realidad y con la insulsa satisfacción. El narrador nos cuenta:

Pero no era feliz, no lo había sido nunca. ¿De dónde venía aquella inconsistencia de la vida, aquella podredumbre fulminante de todas las cosas en que trataba de apoyarse? Si acaso existía en algún rincón del mundo un ser fuerte y hermoso, una naturaleza intrépida,

 ISSN: 1988-8430

> *desbordante de exaltación y de refinamiento, un corazón de poeta bajo apariencia angelical, una lira de cuerdas de acero capaz de entonar al cielo epitalamios elegíacos, ¿por qué no había de tener ella la suerte de encontrarlo? ¡Qué sensación de impotencia! Nada valía la pena de ser buscado, todo era mentira. Cada sonrisa ocultaba un bostezo de hastío, cada alegría una maldición, cada placer un fastidio, y los mejores besos apenas si alcanzaban a dejar en los labios el anhelo insaciado de voluptuosidades más sublimes* (FLAUBERT, 1983: 335).

Pinard califica al adulterio de Emma como: "¡Insipideces del matrimonio, poesía del adulterio! ¡Tan pronto se trata de las mancillas del matrimonio como de sus insulseces! En cambio, siempre es asunto de la poesía del adulterio. Tales son, señores, las situaciones que a Flaubert le gusta pintar, y desdichadamente lo hace muy bien" (CANO, 1984: 31).

Finalmente, viene la muerte de Emma Bovary y su extremaunción. El abogado imperial expone lo siguiente sobre este sacramento:

> *Para nosotros, se trata de palabras santas y sagradas; con ellas hemos dormido a nuestros abuelos, a nuestros padres o nuestros parientes, y con ellas un día nuestros hijos nos dormirán a nosotros. Cuando se las quiere reproducir, no hay que acompañarlas de imágenes voluptuosas de la vida pasada* (*Idem*: 32).

En la novela, mientras un sacerdote la untaba con los óleos sagrados, Emma, que se encuentra al borde de la muerte, se estiró hacia el crucifijo "como si tuviera sed y, con los labios pegados al cuerpo del Dios Hombre, depositó en él, con toda su fuerza agonizante, el beso de amor más largo que nunca hubiera dado" (FLAUBERT, 1983: 383). Y después de pronunciar sus palabras, el sacerdote comenzó las unciones sobre los ojos que habían apetecido todos los lujos terrenales; sobre la nariz ávida de perfumes de amor; en la boca mentirosa que había gemido de orgullo y aullado de lujuria; en las manos que se habían deleitado al contacto de las cosas suaves; y en los pies que corrían a saciar sus deseos (*Ibidem*). Esta descripción es, para Pinard, inmoral en tanto que mezcla lo sagrado y lo profano.

Es así como, a través de las escenas de las dos caídas amorosas de Emma (Rodolphe y Léon), intentó probar los ultrajes a la moral pública, que a su criterio glorifican el adulterio; por otra parte, los ultrajes a la religión con los pasajes de la transición religiosa que Emma sufrió durante su enfermedad y su muerte, en los que se hace patente su sensualidad incluso en esos momentos.

Efectivamente hay una desbordante voluptuosidad en Emma Bovary. El contenido y efecto de la obra están fuertemente relacionados con los objetivos que persigue Flaubert, pues el mismo Pinard reconoce: "¡En él no hay ninguna atenuación, ningún velo; la naturaleza aparece en toda su desnudez, en toda su crudeza!", y en otra parte también dice: "el género que Monsieur Flaubert cultiva, el que practica sin los miramientos, pero con todos los recursos del arte, es el género descriptivo, la pintura

realista" (CANO, 1984: 31 & 43). Pinard estima –y en eso estamos de acuerdo– que no puede decirse que la novela tenga fines morales solo por el hecho de que el adulterio sea posteriormente castigado con la muerte.

La defensa de Flaubert habló durante cuatro largas horas insistiendo precisamente en el contenido moral del libro, el cual supuestamente incitaba a la virtud mediante el terror al vicio. Aunque Flaubert no estuviera de acuerdo con este argumento, fue sin duda muy efectivo para su absolución. Para escapar de la acusación de inmoralidad –dice Harry Levin–, se vio colocado en la embarazosa posición de moralista (LEVIN, 1974: 323).

Pinard estimó que las descripciones de Flaubert no pueden tolerarse a cambio de una conclusión moral, y afirmó, de hecho, que la obra no es moral:

> *Madame Bovary muere envenenada; y sufre mucho, quién lo duda; pero muere en su día y hora no porque sea adúltera, sino porque así lo quiso; muere en todo el esplendor de su juventud y su belleza; muere tras haber tenido dos amantes, dejando un marido que la ama, que la adora, que encontrará el retrato de Rodolphe, que encontrará sus cartas y las de Léon, que leerá las cartas de esa mujer dos veces adúltera, y que, después de eso, la amará con mayor intensidad más allá de la tumba* (CANO, 1984: 37).

En una carta de Flaubert a su hermano Achille del 31 de enero de 1857, le hace notar uno de los aspectos de su defensa en relación con la escena de la extremaunción, diciéndole: "El abogado general se cubrió de confusión cuando el señor Sénard sacó debajo de su banco un Ritual que leyó en voz alta; el pasaje de mi novela no es más que la reproducción suavizada de lo que está escrito en el Ritual, les dimos una orgullosa literatura" (FLAUBERT, 1962: 79).

En la sentencia, después de identificar a los acusados y los delitos imputados, es decir, a Léon Laurent-Pichat como gerente de la revista, a Auguste-Alexis Pillet como impresor de la misma, y a Gustave Flaubert como escritor, por los delitos de ultraje a la moral pública y religiosa y a las buenas costumbres, con fundamento en los artículos 1 y 8 de la ley del 17 de mayo de 1819, y 59 y 60 del código penal, se plasmaron los considerandos y el resolutivo que entre tantas cosas expresaban lo siguiente:

> *Considerando que los pasajes incriminados, apreciados en abstracto y aisladamente, presentan en efecto expresiones, imágenes o cuadros que el buen gusto reprueba y cuya naturaleza es capaz de herir legítimas y honorables susceptibilidades;*
> […] *Considerando que por todos estos motivos la obra llevada ante el tribunal merece una severa represión, pues la misión de la literatura debe ser la de enriquecer y recrear el espíritu elevando la inteligencia y depurando las costumbres mucho más que la de inspirar horror al vicio presentando el cuadro de los extravíos que pueden existir en la sociedad;*
> *Considerando que los acusados, y en especial Gustave Flaubert, rechazan enérgicamente la inculpación dirigida contra ellos, alegando que la novela sometida al juicio del tribunal tiene un*

 ISSN: 1988-8430

objetivo eminentemente moral;
[…] *Considerando que no está permitido, so pretexto de pintura de caracteres o de color local, reproducir en sus extravíos, los hechos, dichos y gestos de los personajes que un autor se ha propuesto describir; que un sistema como ése, aplicado a las obras de la inteligencia lo mismo que a la reproducción de las bellas artes, conduciría a un realismo que sería la negación de lo bello y de lo bueno, y que, engendrando obras que ofenden igualmente la mirada y la inteligencia, cometería continuos ultrajes a la moral pública y a las buenas costumbres;*
Pero considerando que la obra de la que Flaubert es autor es una obra que parece haber sido intensa y seriamente trabajada desde el punto de vista literario y del estudio de los caracteres; que los pasajes subrayados por el mandato de remisión, aunque reprensibles, son poco numerosos si se los compara con la extensión de la obra; que estos pasajes, lo mismo por las ideas que exponen como por las situaciones que representan, integran el conjunto de los caracteres que el autor ha querido pintar, exagerándolos e impregnándolos de un realismo vulgar y a menudo chocante.
Considerando que Gustave Flaubert protesta de su respeto por las buenas costumbres;
[…] *Que sólo cometió el error de perder a veces de vista las normas que todo escritor que se respete no debe nunca violar, y de olvidar que la literatura, lo mismo que el arte, para llevar a cabo el bien que está llamada a producir, no solamente debe ser pura y casta en su forma sino también en su expresión;*
En estas circunstancias, considerando que no está suficientemente probado que Pichat, Gustave Flaubert y Pillet se hayan hecho culpables de los delitos que se les imputan;
El tribunal los absuelve de la acusación lanzada contra ellos y declara los costes de oficio (CANO, 1984: 100-103)

VI. Libertad, filosofía, arte y derecho

La moral –argumento utilizado en contra de *Madame Bovary*– ha sido constantemente, como dice FAÚNDEZ LEDESMA (2004: 598), la justificación más utilizada para restringir la libertad de expresión, implicando siempre muestras de intolerancia e hipocresía.

Pero *Madame Bovary* nos muestra aristas todavía más complejas sobre la relación entre moral y libertad. Nos permite aproximarnos a otros significados de estas dos palabras. En un sentido más profundo, la moral no es una limitación de la libertad; la moral –en términos filosóficos– encuentra su fundamento en la libertad.

Si es así, entonces, ¿qué es la libertad? ¿Qué es la moral? ¿Qué rol juega la moral en el arte? Y esas relaciones entre libertad, moral y arte, ¿qué pueden decirnos a propósito del derecho?

Para ser mejor comprendida, la libertad puede concebirse, como señala Giovanni SARTORI (2008: 183), en un sentido político y en un sentido filosófico. Esta distinción puede ahorrarnos confusiones. La libertad política se entiende como la no opresión por parte de algún poder (librarse de la esclavitud, del autoritarismo, de la

arbitrariedad, de las limitaciones que no permiten votar a la gente de color, que no permiten elecciones libres, que no permiten el aborto, que no permiten el matrimonio gay).

La libertad filosófica, en cambio, no se refiere al sometimiento de una voluntad a otra, sino al problema de si el espíritu humano goza del libre albedrío o no. Ambas son de interés para el derecho, pues la libertad política se traduce en libertades jurídicas; y la libertad filosófica se convierte en el fundamento mismo del derecho: el derecho presupone que gozamos de libre albedrío para decidir entre varias opciones (por ejemplo, cometer o no el delito homicidio), reduciéndonos las opciones de comportamiento a través de una sanción. Aquí nos interesaremos únicamente por la libertad filosófica y no por la libertad política.

Un hombre, atrapado en el drama de su vida personal, se siente cercado por la angustia de su circunstancia. Las causas pueden ser muchas: la amante, la muerte, la violencia, la adicción o la derrota. ¿Acaso los hechos consumados –propios de esa pasión, muerte o violencia– no pudieron encadenarse de otro modo? ¿Acaso no pudo existir otra versión de lo mismo? ¿Fue inevitable?

En *Edipo rey*, obra maestra de Sófocles, el rey de Tebas cumple todos los presagios: matará a su padre y será amante de su propia madre. Edipo es mucho más que un hombre preso de los caprichos de los dioses; es más que una persona derrotada por la cadena de causas-efecto; es en realidad el hombre privado de libertad.

Entre aquéllos que niegan la libertad, encontramos a los fatalistas y a los deterministas. Jean WAHL (1993: 145) afirma que:

> […] *según los poetas trágicos griegos, las acciones que parecen ser el producto de la voluntad humana están realmente determinadas por un poder divino. Esto es fatalismo más bien que determinismo. Para el fatalista hay una causa universal que cumple su propia voluntad independientemente del hombre. Para el determinista, en cambio, está toda acción humana determinada por hechos particulares.*

Fatalismo y determinismo niegan, pues, la libertad. Y debemos rechazar ambas posturas por dos razones. En primer lugar porque aunque estamos relativamente determinados por las series causales (físicas o psicológicas), no estamos determinados de modo absoluto. Es verdad que la lesión pudo evitarse si hubiera modificado ese día el itinerario de tareas cotidianas o si, caminando, hubiera girado en la esquina a la derecha y no a la izquierda; pudo evitarse la muerte si hubiera vivido en otro contexto familiar o social. Sin embargo, dentro de ese ya reducido repertorio de posibilidades, somos capaces de escoger entre varias opciones. Es verdad que las dudas germinan fácilmente: ¿cómo saber si este impulso aparentemente genuino y personal de quedarme sentado o ponerme de pie, escoger esta palabra o aquella otra, tomar el lápiz o no, no es sino parte de las series causales que desconozco?

 ISSN: 1988-8430

Efectivamente, como seres humanos, estamos insertos en una cascada de fenómenos que desencadenan, a su vez, otros. Algunos son tan poderosos que son inevitables. Pero hay otros que podemos sortear y que al hacerlo pueden tener consecuencias igualmente poderosas y magníficas. La cuestión consiste en conocer las causas de los fenómenos. Es por ello que, como dice Platón (*Menón*, 87c), la virtud es el conocimiento. Si la ignorancia es un vicio que no nos permite ver lo que debemos hacer, por lo tanto la búsqueda y, sobre todo, el descubrimiento de la verdad es la belleza máxima. Y la verdad es libertad. Conocer nos permite ver qué es lo que debemos hacer.

En segundo lugar, debemos rechazar el determinismo y el fatalismo porque la libertad es el fundamento último de la moral. Y la negación de la libertad significa la cancelación de la moral, pues sin libertad seríamos incapaces de optar entre varias posibilidades (unas con implicaciones morales positivas y otras negativas, unas buenas y otras malas). De otro modo, sin libertad y, por lo tanto, sin moralidad, nuestra conducta sería tan amoral como el movimiento de los astros.

La moral es aquello que se considera aceptable o conveniente en una sociedad determinada. En este sentido, la moral es en realidad un amplio repertorio de morales (tantas como sociedades existan). Al lado de estas morales, encontramos la gran moral, que es aquello que tiende, en todos los hombres de todas las sociedades, hacia la universalidad de nuestro comportamiento.

La ética, en cambio, no dicta los contenidos sobre cómo debemos comportarnos –como lo hace la moral– sino que estudia cómo funciona la moral. La ética es la rama de la filosofía que explica, por lo tanto, la forma o estructura de la moral. Es una ciencia que tiene por objeto de estudio a la moral. Encontramos estas explicaciones, por ejemplo, en los imperativos categóricos de Kant o en la estructura moral del acto humano que nos brinda Santo Tomás de Aquino.

Lo inmoral es, por su parte, lo que contradice a una moral particular o a la gran moral. Y la amoralidad es lo que no tiene ninguna relación con la moral. Por lo tanto, amoral es por ejemplo la naturaleza. No es ni buena ni mala. Los movimientos de los planetas tampoco lo son. Como diría Santo Tomás, el movimiento que produce el viento al soplar sobre la espiga de trigo es moralmente irrelevante. En cambio, la esfera humana es entonces eminentemente moral.

Ahora bien, si estamos hablando de literatura, la pregunta es: ¿qué rol debe jugar la moral en el arte? Hemos visto ya que una de las cualidades de *Madame Bovary* es que su narrador (realista) omite toda calificación moral, a diferencia del narrador (romántico) de *Los Miserables* de Víctor Hugo que, en su afán moralizador, hace reducciones simplistas de las virtudes y de los vicios.

Para Milan KUNDERA (1986: 20), el objetivo la novela es captar el mundo; descubrir lo que solamente una novela puede descubrir es su razón de ser. Una novela que no descubre una parte desconocida de la vida, es una novela inmoral. Para Octavio PAZ (2005: 13), la poesía es revelación, conocimiento, iluminación; y puede tomar formas múltiples, desde un poema hasta incluso una novela.

De acuerdo con KUNDERA (1993: 18), si el conocimiento es el fin de la novela, la ambigüedad es su medio. Para servirse del equívoco, suspende el juicio moral. "Suspender el juicio moral no es la inmoralidad de la novela, es [también] su moral".

La novela, tal y como la conocemos hoy en día, está vinculado al espíritu de la Edad Moderna. Su búsqueda de la revelación de la verdad la coloca frente a los mismos problemas que preocupan a la Edad Moderna. La concepción moderna de la novela ha comenzado con Cervantes. Y Harry LEVIN (1974: 308-309) señala que *Madame Bovary* es la actualización de *Don Quijote*.

Emma Bovary es una mujer conducida a la "irrealidad" por lectura excesiva de las obras románticas, viviendo en un mundo ilusorio lleno de sentimentalismo, a la manera de Alonso Quijano, que se vuelve loco por la lectura de libros caballería. Carlos FUENTES (2005: 28-29) ha dicho que es una realidad paralela, un espejo crítico de la verdad en un mundo de convenciones, de suerte que hay "un segundo universo del ser, en el que Don Quijote y Emma Bovary tienen una realidad mayor".

Milan KUNDERA (1986: 18-19) ha dicho: "De hecho, para mí, el fundador de la modernidad no es solo Descartes sino también Cervantes". *Don Quijote* es un ejemplo de la presencia literaria e intelectual de la Edad Moderna en la novela.

El tema de Cervantes, en *Don Quijote*, es la ficción frente a la realidad, así como el cuestionamiento del concepto de verdad. La escena clásica en donde Don Quijote se lanza contra los molinos de viento es el encuentro de dos posiciones irreconciliables –a menudo malinterpretadas como el idealismo contra el realismo–. Por un lado, Don Quijote cree ver gigantes contra los que debe luchar. Por otra parte, Sancho, su escudero, cree que su jefe arriesga su vida atacando inútilmente molinos de viento. Cervantes nos ofrece, más bien, la posibilidad de la ambigüedad; nos invita a dudar y a preguntarnos, a través de la ficción, qué es la realidad.

El descubrimiento de América, en 1492, marca el fin de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna. Esa fecha solo es una referencia de un proceso muy lento de transformación en el espíritu humano. La Edad Media estuvo marcada por estructuras sociales y económicas propias, pero sobre todo por el rol preponderante que jugaba Dios en la mente de las personas, así como por la "verdad" impuesta por la Iglesia. El año de 1492 es referencial pero también representativo: el descubrimiento de un nuevo continente vino a resquebrajar el concepto de verdad y a cuestionar la realidad.

 ISSN: 1988-8430

Mucho tiempo se dijo que el conocimiento estaba allí y solo bastaba con identificarlo. En Cervantes, el conocimiento se construye, la realidad se invierte y el criterio de verdad –como la concordancia del pensamiento consigo mismo– se vuelve incierto. Milan KUNDERA dice:

> *Cuando Dios dejaba lentamente el lugar desde el cual había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien y el mal y dado un sentido a cada cosa, Don Quijote salió de su casa y ya no fue capaz de reconocer el mundo. Este último, en ausencia del Juez Supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad, la única Verdad Divina se descompuso en cientos de verdades que los hombres se repartieron. Así, el mundo de la Edad Moderna nació y la novela, su imagen y modelo, con él* (1986: 20.21).

En efecto, no sabemos cómo se llama realmente *Don Quijote* y dudamos de la identidad del autor del texto que tenemos en nuestras manos. En el capítulo IX de la primera parte de la novela, el narrador interrumpe su relato porque desconoce los sucesos posteriores de la historia; así, el resto de la novela no es sino la traducción de un autor árabe que felizmente la completa. En la segunda parte de la novela, Don Quijote se enfrenta a sí mismo cuando se topa con la existencia de la primera parte del libro.

A partir de Don Quijote, la novela europea es –como dice Carlos Fuentes– el espacio privilegiado de la incertidumbre[4]. Si la Edad Moderna se caracteriza por el cuestionamiento de las ideas preconcebidas, del concepto de verdad y por lo tanto de la propia realidad, la novela moderna realiza una tarea similar. Desde entonces, la novela es ambigua o, mejor dicho, debe ser moralmente ambigua: como *Madame Bovary*.

Desde el nacimiento de la Edad Moderna nos hemos sumergido en un subjetivismo desmesurado que inunda nuestras vidas[5]. En algunos casos resulta necesario, pero en la mayoría de las veces es dañino. Ante cualquier debate, ante cualquier dilema, en boca de la gente suele escucharse que no hay soluciones objetivas a

---

[4] FUENTES nos señala (2005: 28-29): *Un lugar incierto:* En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme. Un *autor incierto: ¿quién escribió este libro? ¿Cervantes? ¿De Saavedra? ¿Cide Hamete Benengeli ? ¿Un copista anónimo moro? ¿Ginés de Pasamonte disfrazado de Maestro Pedro, el de las marionetas? La ausencia de autor viene apenas a disimular el rechazo de la autoridad. Nombres inciertos: ¿Don Quijote es verdaderamente un hidalgo arruinado cuyo nombre es Alonso Quijano o es Quijada o Quezada? ¿O bien, es necesario proceder de otro modo: un hombre empobrecido es realmente el valiente caballero errante, un Cid denigrado, un Cortés caído?* […] *Cervantes mezcla pasado y futuro, transformando la novela en un proceso crítico que propone sobre todo que leamos un libro sobre un hombre que lee libros, libro que luego se transforma en un libro sobre un hombre que sabe que será leído. Cuando Don Quijote entra en la imprenta de Barcelona y descubre que lo que está impreso es su propio libro, El ingenioso hidalgo Quijote de la Mancha, somos de repente hundidos en un mundo nuevo de lectores, de lecturas accesibles a todos y no solo a un pequeño círculo en el seno del poder, ya sea religioso, político o social.*

[5] En este texto utilizaremos indistintamente las palabras subjetivismo y relativismo. El subjetivismo restringe la validez de la verdad al sujeto que conoce y juzga, mientras que el relativismo –negando igualmente toda verdad universalmente válida– limita el criterio de verdad a factores externos al ser humano. Pero ambos afirman que no existen verdades universalmente válidas (HESSEN, 2006: 46-47).

los problemas. Nosotros, por el contrario, afirmamos un objetivismo.

La ciencia no puede ser abandonada al subjetivismo como lo suele hacer cierta gente. Tampoco los valores, la moral ni el arte. El subjetivismo se convierte en un lugar común que sirve para posponer –al evadir respuestas terminantes– la solución a los problemas.

Afirmamos que el relativismo y el subjetivismo son en este caso un error. No negamos la existencia y la necesidad del relativismo y del subjetivismo. Está claro que nuestro gusto por las manzanas, en lugar de las peras, es subjetivo, y que el tamaño de la Tierra es relativo en relación con otros planetas. Los juicios sobre el arte pueden ser subjetivos, pero el valor del arte es objetivo. Existen ciertos campos –que la gente suele precisamente condenar al subjetivismo– tales como la ciencia, los valores y el arte en los que justamente no cabe el subjetivismo ni el relativismo.

Hessen indica que el subjetivismo y el relativismo son contradictorios cuando sostienen que no existe una verdad universalmente válida; afirman que las verdades solo son parciales. Esto, según Hessen, no es posible. HESSEN (2006: 48) dice: "La verdad significa la concordancia del juicio del sujeto con la realidad objetiva. Si esta correlación existe, no hay necesidad de limitarla a un número determinado de individuos. Si existe, existe para todos. El dilema es: o bien el juicio es falso y, por lo tanto, no es válido para nadie; o bien, es verdadero y, por tanto, válido para todos, universalmente válido". Una frase como "toda verdad es subjetiva" es contradictoria. Esta frase está pensada para ser válida más allá del sujeto que la pronuncia. Y si fuese verdadera, entonces dejaría de ser subjetiva.

Debemos, en consecuencia, rechazar el subjetivismo y proclamar el objetivismo. Podemos, asimismo, extrapolar el objetivismo al terreno moral. La gente piensa, igualmente, que los problemas morales son subjetivos y pretende resolverlos diciendo que "cada cabeza es un mundo: lo que puede ser justo para ti, puede ser injusto para mí y, por lo tanto, todo es válido". No podemos tolerar esta concepción subjetivista de los valores, pues como ya lo hemos dicho antes, al lado de las morales variables de cada sociedad, existe una gran moral. Zanjar una polémica diciendo que todo es admisible (que "cada cabeza es un mundo") puede conducirnos –si somos rigurosos y llevamos esa afirmación hasta sus últimas consecuencias– a justificar todo en nombre del subjetivismo; pues si los valores son subjetivos y todos ellos igualmente válidos, sería moralmente válida también la ablación femenina que se practica en un país o el abuso sexual de niños en otro.

El estudio de *Madame Bovary* nos brinda la idea sugerente de realizar también esta extrapolación al terreno de los valores artísticos. El arte tampoco es subjetivo. Quizás nos resulte difícil comprender el arte, en general, o una pintura abstracta en lo particular. Pero no debemos confundirnos: los juicios que emitimos sobre el arte son, efectivamente, subjetivos ("no me gustan las pinturas de Picasso" o "prefiero las obras

 ISSN: 1988-8430

de los prerrafaelitas a las de los impresionistas"); pero el valor del arte, en sí mismo, es objetivo. Una obra de arte, ya lo hemos dicho, es arte cuando aprehende la realidad y descubre algo nuevo: esa es la moral del arte. Y sin embargo, ya lo dijimos también, desde la Edad Moderna el arte ha dejado de ser, como en *Madame Bovary*, moralista. Podríamos calificar el arte de la Edad Moderna como un arte con valores subjetivistas o, sencillamente, amoral. Pero, insistimos, eso no implica que el arte no sea valioso de manera objetiva. El arte no depende del "ojo que lo mira", como vulgarmente se suele decir. No basta que una obra de arte nos guste o no para que sea arte o no. Y a la inversa, los juicios morales que, por ejemplo, Diego Rivera emite en sus pinturas a propósito de la historia de México –por ciertos que sean– no implican que sus obras sean realmente valiosas.

Debemos plantearnos una pregunta importante: estas reflexiones a las que el arte nos lleva a propósito de la libertad, la moral y el objetivismo, ¿qué pueden decirnos a propósito del derecho? Y más importante: ¿cómo podemos conciliar el subjetivismo de la Edad Moderna con el objetivismo que nosotros planteamos aquí?

Imaginemos a los indígenas conquistados por los españoles luego del descubrimiento de América. Aunque en un principio los españoles los reconocieron como sus semejantes, es decir, como seres humanos, en un momento dado llegaron a plantearse –con el afán de explotarlos– si los indígenas eran bestias salvajes. Un grupo de españoles decía que, como los indígenas carecían de racionalidad, no eran seres humanos y, por lo tanto, no eran libres. Someterlos como animales salvajes era la consecuencia natural.

De acuerdo con una tradición jurídica que llamamos iuspositivismo, el derecho es válido cuando es creado por una autoridad cumpliendo con un procedimiento formal previamente establecido[6]. Imaginemos que entonces esos indígenas hubiesen dejado de ser seres humanos –y con ello personas– porque así lo hubiese dispuesto una autoridad. El derecho es derecho, afirma el iuspositivismo, aunque sea injusto si es dictado por una autoridad: no existe pues una relación entre derecho y moral.

La cuestión finalmente se resolvió a favor de los indígenas y se reconoció su naturaleza humana. "Siempre sí" eran seres humanos. Imaginemos que hubiese venido una tercera autoridad que afirmase, una vez más, que no eran seres humanos. La pregunta es: ¿los indígenas serán y dejarán de ser seres humanos porque así lo dicta una autoridad?

El iuspositivismo es subjetivista porque afirma que toda disposición es válida siempre que así lo dicte la autoridad independientemente de los contenidos falsos o verdaderos de esa disposición.

[6] Para una descripción más detallada al respecto, véase: PATIÑO (2012: 22-31).

Nuestra respuesta es no: los indígenas no modifican su naturaleza humana por disposición de la autoridad. Es una cuestión de objetividad científica. El iuspositivismo es subjetivista, además, en el sentido de que exige una teoría subjetivista de los valores. Para Kelsen, iuspositivista por excelencia, la razón no puede concebir valores objetivos ya que, por ejemplo, lo que se pueda considerar justo para una persona, puede ser injusto para otra persona.

No nos equivoquemos, no es el subjetivismo lo que define al derecho nacido de la Edad Moderna. Su esencia es otra. Nosotros rechazamos el iuspositivismo. Sin embargo, debemos reconocer la contribución de Kelsen a la ciencia jurídica. El relativismo y el subjetivismo en realidad son formas matizadas de escepticismo. La postura de Kelsen fue en realidad un escepticismo moral que buscó liberar al derecho de factores que pudieran entorpecer su comprensión. Pero esa no es la esencia del derecho surgido de la Edad Moderna. Es aberrante que en nuestras aulas de derecho, en México, se siga enseñando esta postura iuspositivista que, por cierto, en las universidades extranjeras ha sido abandonada. Dworkin encabeza un iusnaturalismo que contradice exitosamente ese subjetivismo.

Si la Edad Moderna ha sido liberadora, su derecho también. Abandera el liberalismo (es decir, la limitación del poder para evitar los abusos) y el constitucionalismo. En este sentido, liberalismo, constitucionalismo y Estado de derecho son una misma cosa. Este derecho además está profundamente marcado por la democracia moderna, la cual al ser también limitadora del poder la convierte de hecho en una democracia liberal. Por último, este derecho abandera los dos principios que rigen a la democracia moderna: la igualdad y la libertad. Esto puede darnos una pista sobre cómo resolver los grandes dilemas morales que marca la actualidad, tales como el aborto y la eutanasia. El rigor de la congruencia con nuestra Edad Moderna, con nosotros mismos y con la razón, nos obliga a adoptar una solución liberal, del mismo modo que lo hemos hecho antes con otros dilemas.

Nuestra igualdad moderna ha partido de una igualdad entendida como uniformidad: igualdad jurídica, todos iguales (incluso entre los comunistas con vestimentas iguales, títulos iguales, salarios iguales) con iguales accesos (a un puesto de trabajo, al voto afroamericano, a cargos públicos para las mujeres). Y ha evolucionado hacia una igualdad de oportunidades que procuran puntos de partida para que todos tengan la posibilidad de llegar a la meta. Esta nueva concepción de la igualdad está, afortunadamente, basada en políticas discriminatorias, ya que es necesario tratar diferente a los diferentes para que todos lleguemos a la meta a través de acciones afirmativas (SARTORI, 2008: 207-226).

La libertad presupone la igualdad: solo las leyes iguales son libertades iguales (verdaderas libertades); si no son iguales, tenemos un sistema de privilegios. Por ejemplo, los cubanos son "igualísimos" pero no libres. Y a la inversa, la igualdad presupone libertad. La diferencia es que aunque la libertad no produce necesariamente

 ISSN: 1988-8430

igualdad (pensemos en los regímenes políticos mexicanos de corte liberal, pero no democráticos del siglo XIX), la libertad es condición necesaria de la igualdad. Por ejemplo, en Cuba, ante la ausencia de libertad, unos están oprimidos y otros tienen privilegios, por lo que todos ellos en realidad no son –aunque a algunos les resulte difícil admitirlo– iguales. Seremos más libres en la medida en que el Estado y los ciudadanos nos sometamos a las leyes (SARTORI, 2008: 183-206).

La característica del derecho de la Edad Moderna no es el subjetivismo proclamado por Kelsen. Ni es subjetivo ni es amoral. Es un contrasentido sustraer al orden jurídico –en tanto que sistema normativo del comportamiento– de la esfera de la moral que trata precisamente de la regulación del comportamiento. Lo que define al derecho de la Edad Moderna es ser un derecho igualitario y liberal.

Sartori afirma que "el derecho nos defenderá menos de la opresión cuanto más toleremos una interpretación puramente formal y positivista de él" (SARTORI, 2008: 202). Podríamos agregar que cuanto más abandonemos al derecho al subjetivismo, igualmente, nos protegerá menos del abuso del poder, de la ignorancia y de las interpretaciones erróneas.

Es curioso que Flaubert haya sufrido un proceso en su contra por la publicación de *Madame Bovary*; que se hubiese valorado como una obra inmoral; que se le haya violado su libertad (particularmente su libertad de expresión) en nombre de la moral; que Flaubert se haya justificado afirmando embarazosamente que la intención de su obra era eminentemente moral (cosa que es falsa); que en realidad su novela –obra maestra de la literatura– cumpliera los designios del arte de la Edad Moderna al suspender todo juicio moral; y que el propio Estado haya absuelto a Flaubert haciendo valer la ley y salvaguardando sus derechos.

¿Cómo podemos, pues, conciliar el subjetivismo de la Edad Moderna con el objetivismo que nosotros planteamos aquí? Aclaremos antes que no pretendemos negar la Edad Moderna con el objetivismo del iusnaturalismo liberal que nosotros defendemos. Sería ridículo rechazar la cualidad crítica de la Edad Moderna.

Quizás se trata de un falso dilema. Quizás la esencia de la Edad Moderna ha sido malinterpretada. Su esencia no es escéptica ni relativista ni subjetivista.

La confianza en nuestro conocimiento científico nos sitúa, afortunadamente, en un mundo que lo cuestiona todo. Pero eso no significa que nos invite a la subjetividad y a la relatividad. El espíritu cervantino que mueve a *Madame Bovary* es el escepticismo. El espíritu que mueve al *Don Quijote* es la dura crítica al dogmatismo. Su posición literaria o epistemológica sugiere el escepticismo. Pero no nos confundamos: se trata de un escepticismo cartesiano; un escepticismo metódico. La duda es el camino, no su fin. No busca negar el conocimiento. Al contrario, afirma que sí es posible conocer este mundo pero es necesario cuestionar ese conocimiento previamente. Pues el conocimiento nos

hace libres. La Edad Moderna, por lo tanto, no es subjetivista, sino crítica y liberal. Esto es lo que la libertad y la moral, a través de la literatura, pueden decirnos del derecho.

Baste recordar, por último, que podemos conocer la realidad gracias a la ciencia y a la filosofía, a través de la razón; pero también gracias al arte a través de la experiencia estética. Flaubert, al suspender el juicio moral, nos invita a conocer la vida cotidiana, del mismo modo que Proust nos invita a descubrir el pasado y Joyce el presente.

 ISSN: 1988-8430

Bibliografía

Cano Gaviria, Ricardo. *Acusados: Flaubert y Baudelaire*, Ed. Muchnik, España, 1984.

Cárdenas, Noé. "Lecciones de Vargas Llosa" en *Confabulario*, del periódico *El Universal*, México, 25 de junio de 2005.

Faúndez Ledesma, Héctor. *Los límites de la libertad de expresión*, Ed. UNAM, México, 2004.

Flaubert, Gustave. *Les plus belleslettres de Flaubert*, Ed. Calman-Lévy, París, 1962 (Correspondencia selecta).

_____. *Madame Bovary*, Ed. Origen-OMGSA, México, 1983.

Fuentes, Carlos. "À la louange du roman" en *Le Monde diplomatique*, París, 2005.

Hessen, Johannes. *Teoría del conocimiento,* Ed. Losada, Buenos Aires, 2006.

Kundera, Milan. *L'art du roman*, Éditions Gallimard, París, 1986.

_____. *Les testamentstrahis*, Éditions Gallimard, París, 1993.

_____. "La modernidad antimoderna" en *Letras Libres*, México, 2001.

Levin, Harry. *El realismo francés*, Ed. Laia, España, 1974.

Lottman, Herbert. *Gustave Flaubert*, Ed. Tusquets, España, 1991.

Patiño Gutiérrez, Carlos. "Una tradición jurídica para una facultad", en *Libertades*, Ed. UAS, México, 2012.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, Ed. FCE, México, 2005.

Peñalosa, Javier. "Nota preliminar" en Víctor Hugo, *Los miserables*, Ed. Porrúa (Sepan Cuántos, 77), México, 2000.

Porter, Laurence M.; Eugene F., Gray. *Gustave Flaubert's Madame Bovary (A reference guide)*, Ed. Greenwoodpress, Londres, 2002.

Russell, Alan. "*Introduction*", en Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Ed. Penguin Books, Inglaterra, 1974.

Sartori, Giovanni. *¿Qué es la democracia?,* Ed. Taurus, México, 2008.

Sartre, Jean-Paul. *L'idiot de la famille (Gustave Flaubert de 1821 à 1857)*, Vol. III, Éditions Gallimard, Francia, 1972.

Suffel, Jacques. *Gustave Flaubert*, FCE (Brevarios, 129-a), México, 1972.

Vargas Llosa, Mario. "Una novela para el siglo XXI", en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Ed. Alfaguara, México, 2005.

_____. *La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary"*, Ed. Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, 1975.

Wahl, Jean. *Introducción a la filosofía*, Ed. FCE, México, 1993.