

Hacia una crítica del historicismo: Gustave Flaubert y las tesis *Sobre el concepto de Historia* de Walter Benjamin

Jorge Luis Caputo
Universidad de Buenos Aires
jorgeluiscaputo@gmail.com

Resumen

En la séptima tesis del ensayo *Sobre el concepto de Historia*, Walter Benjamin presenta a Gustave Flaubert como la encarnación de la sensibilidad empática y pesimista que se encuentra en la base de la concepción historicista de la historia. El propósito de este trabajo es, en primer lugar, analizar esa mención contrastándola con el resto de los materiales benjaminianos en los que se hace mención de Flaubert: se verá que, así considerada, la fórmula apodíctica de la tesis (que erige al novelista como el emblema de la melancolía inactiva característica del historicismo) admite ser matizada. En segundo lugar, se demostrará que la literatura de Flaubert (particularmente en su variante histórica encarnada por *Salammô*) cumple con dos de las tareas fundamentales que Benjamin asigna al historiador dialéctico-materialista: por un lado, disponerse a la escucha de los vencidos de la historia; por el otro, restituir la potencia del pasado.

Palabras clave: Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammô*. Novela histórica. Historicismo. Simpatía.

Abstract

In the seventh thesis of his essay *On the concept of History*, Walter Benjamin presents Gustave Flaubert as a representative figure of the empathic sensibility that underlies the historicist current of historiography. The first aim of this article is to analyze this mention and to confront it with other texts where Benjamin reflects on Flaubert: in this regard, it can be said that the concise judgment of the seventh thesis, in which Flaubert becomes the symbol of the inactive melancholy of historicism, can be challenged. Secondly, the article intends to prove that Flaubert's literature (specially through the genre of historic novel as it is exemplified by *Salammô*) achieves two of the tasks that Benjamin assigns to the dialectical-materialistic historian: on one side, to be capable of hearing the grieving complaints of the defeated dead; on the other, to reconstitute potentiality in the past.

Key words: Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammô*. Historical novel. Historicism. Sympathy.

Résumé

Dans la septième thèse incluse dans son essai *Sur le concept d'histoire* (1940), Walter Benjamin présente Gustave Flaubert comme l'incarnation de la sensibilité empathique et pessimiste qui serait à la base d'une conception historiciste de l'histoire. Le but de cet article est, premièrement, d'analyser cette mention en la contrastant au reste des matériaux benjaminien où il est question de Flaubert: on verra que, considérée ainsi, la formulation apodictique de la thèse, qui fait de Flaubert l'emblème de la mélancolie inactive caractéristique de l'historicisme, peut être nuancée. En second lieu, il sera question de prouver que la littérature de Flaubert (particulièrement dans la variante historique qu'incarne *Salammbô*) achève deux des tâches fondamentales assignées par Benjamin à l'historien dialectique-matérialiste: d'un côté, se mettre à l'écoute des vaincus de l'histoire et, de l'autre, restituer la puissance du passé.

Mots clé : Gustave Flaubert. Walter Benjamin. *Salammbô*. Roman historique. Historicisme. Sympathie.

0. Introducción

La presencia de Gustave Flaubert en la obra de Walter Benjamin no ha sido, hasta el momento, asunto de una investigación atenta y sistemática. Excepción hecha de los trabajos de Christine Schmitter (entre los que cabe contar dos artículos y una tesis doctoral consistente en un estudio comparativo de *L'Éducation sentimentale* y el así denominado *Passagen-Werk* o *Libro* u *Obra de los Pasajes*¹), la figura del novelista francés no es considerada nunca por la crítica como relevante para el proyecto intelectual benjaminiano. Comparado con Baudelaire, a quien Benjamin erige como epítome de una época y un espacio (siglo XIX, París) en los que se cifra el enigma de la modernidad, Flaubert parece gravitar débilmente en su pensamiento. Sin embargo, se puede rastrear una cincuentena de menciones de Flaubert y su obra en los escritos del filósofo, de las cuales las más importantes se encuentran en los ensayos “Krisis des Romans. Zu Döblins *Berlin Alexanderplatz*” (1930), “Am Kamin. Zum 25jährigen Jubiläum eines Romans” (1933), “El narrador” (1936), “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” (1938), la séptima tesis de *Sobre el concepto de Historia* (1940), una docena de notas y fragmentos incluidos en el *Passagen-Werk* y seis ocurrencias en la correspondencia². Dejando de lado algunas menciones cuyo sentido es ambiguo o

¹ E incluso esta investigación es menos un rastreo del lugar de Flaubert en el pensamiento de Benjamin que un estudio comparativo de ambas obras en relación con el problema de la modernidad y la vida urbana.

² Todas las citas de las obras de Benjamin se hacen en español cuando se dispone de una traducción fiable. En cuanto a las tesis *Sobre el concepto de Historia* (SH, en adelante), se sigue la traducción de Alfredo Brotons Muñoz incluida en el Libro I/Vol. 2 (2008) de las *Obras* de Benjamin editadas por Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, especificando el número de tesis en cuestión. Para los escritos y fragmentos preparatorios, se utiliza la traducción de Reyes Mate (2009) incluida en su edición y comentario de las tesis. Las citas de la *Obra de los Pasajes* se toman también de la edición de las

indiscernible, deben agregarse a esa lista tres hojas manuscritas redactadas en los años treinta y que llevan por título “Zu Flaubert”, a partir de las cuales los editores de las *Gesammelte Schriften* concluyen que, verosímilmente, Benjamin pensó por momentos en escribir un trabajo específico sobre el autor de *Madame Bovary* (GS, VII: 875-876). Fuera de este último caso, que sugiere que Benjamin había considerado la relevancia del novelista con mayor detalle, la enumeración precedente deja ver una colección de materiales cualitativamente diversos en los que el nombre de Flaubert viene a reforzar o ejemplificar una afirmación orientada casi siempre hacia otro objeto.

Por otra parte, al hacer un repaso de esas diversas referencias se vuelve evidente que el conocimiento de Benjamin de algunos textos importantes es de segunda mano. Así, por ejemplo, todas las citas de la correspondencia de Flaubert incluidas en la *Obra de los Pasajes* o en el *dossier* “Zu Flaubert” remiten siempre, como lo indica el propio Benjamin, al artículo de Henri Grappin “Le mysticisme poétique et l’imagination de Gustave Flaubert”, publicado en la *Revue de Paris* en 1912 (números de noviembre y diciembre). Como se sabe, las cartas constituyen, a falta de ensayos u otros textos de índole teórica, el lugar del *corpus* flaubertiano en donde puede encontrarse lo más cercano a una enunciación conceptual de su poética. El hecho de que Benjamin, que podía contar con una edición más o menos completa de ese epistolario³, satisficiera su curiosidad apelando solo al artículo de Grappin, es quizás otro síntoma de la relevancia secundaria del escritor para su proyecto histórico-filosófico.

Sin embargo, esta presencia rapsódica y asistemática no implica que Benjamin fuera indiferente a la prosa de Flaubert que, por lo demás, ocupa un rol destacado en los debates estéticos y literarios de la época: desde los párrafos dedicados por Lukács a *L’Éducation sentimentale* en su *Teoría de la novela* (1916) hasta la polémica en torno al estilo flaubertiano que motivó la intervención de Proust en la *Nouvelle Revue Française* (número del 1º de enero de 1920), las primeras décadas del siglo XX habrán visto revelarse en toda su profundidad las transformaciones operadas por Flaubert en el género novelístico⁴. En una carta del 31 de julio de 1918 dirigida a Ernst Schoen, Benjamin asegura poseer en su biblioteca todas las novelas de Flaubert, incluyendo

Obras al cuidado de Barja, Duque y Guerrero (Libro V / Vols. 1 y 2; *OP*, en adelante), indicando el fragmento correspondiente. Cuando se vuelve necesario recurrir a las obras en su lengua original, así como para la versión en francés de las tesis (que fue realizada por el propio Benjamin, incorporando relevantes matices y modificaciones), se utiliza la edición de las *Gesammelte Schriften* realizada por Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser *et al.* (1974-1991, 7 vol.; *GS*, en adelante), señalando número de volumen y página.

³ La edición Conard de la *Correspondance* (compuesta de cinco volúmenes incluidos dentro de las obras completas publicadas por ese editor de 1909 a 1912) salió a la luz en 1910.

⁴ La influencia que la *Teoría de la novela* de Lukács tuvo sobre Benjamin es bien conocida. En cuanto al debate sobre el estilo de Flaubert (que involucró también a Albert Thibaudet), Benjamin lo refiere en una carta del 28 de diciembre de 1925 a Hugo von Hofmannsthal (Benjamin, 1978: 149).

algunos textos de juventud como *Novembre* o *Mémoires d'un fou*⁵. Además, Gershom Scholem da testimonio del valor que Benjamin asignaba a *Bouvard et Pécuchet*, obra publicada póstumamente en 1881⁶. Y, como queda dicho, en la séptima tesis de *Sobre el concepto de Historia* (momento destacado de un ensayo que es considerado su testamento filosófico), Benjamin recurre a Flaubert y su novela histórico-arqueológica *Salammô* para ajustar cuentas con el historicismo, corriente que, desde mediados del siglo XIX, domina la investigación y la escritura académicas de la historia.

El propósito de este trabajo es, en primer lugar, analizar esa última mención ofreciendo una mirada contrastiva con el resto de los materiales en los que Benjamin dedica algún espacio a Flaubert: se verá que, así considerada, la formulación apodíctica de la tesis (que hace del novelista un emblema de la melancolía inactiva característica del historicismo) admite ser matizada al examinar *in toto* los escritos que, bajo forma de notas y apuntes, acompañan la gestación del último texto del filósofo.

En segundo lugar, se desplegarán algunas nociones flaubertianas sobre la relación entre historia y literatura a efectos de comprobar en qué medida el diagnóstico de Benjamin resulta o no ajustado. En este sentido, proponemos que la narrativa de Flaubert (particularmente en su variante histórica encarnada por *Salammô*) cumple con dos de las tareas fundamentales asignadas en las tesis al historiador dialéctico-materialista: por un lado, disponerse a la escucha de los vencidos de la historia; por el otro, producir una forma específica de restitución de la potencia en el pasado.

1. De la *Einfühlung* a la *sympathie*: variaciones léxicas de un concepto

En la séptima de las tesis *Sobre el concepto de Historia*, Flaubert es presentado como ejemplo de la sensibilidad propia de la historiografía historicista contra la cual ha de combatir el intelectual auténticamente materialista y dialéctico:

Al historiador que quiera revivir una época, Fustel le recomienda quitarse de la cabeza enteramente todo cuanto sabe del decurso posterior de la historia. No cabe definir mejor el procedimiento con que ha roto el materialismo histórico: un procedimiento de empatía [*Einfühlung*]. Su origen es la pereza del

⁵ Que Benjamin escribe como *Carnet d'un fou* (1978: 198).

⁶ “[Benjamin] no dejaba de sentir admiración [...] hacia las raras expresiones auténticas donde el cinismo aparecía enlazado a una espiritualidad seria y profunda. Este hecho lo he podido observar a partir de tres casos principales; por un lado, en su admiración por el *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, en el que esta, con todo, se vinculaba más bien con su actitud común de desprecio por la hipocresía burguesa [...]” (Scholem, 2008: 101); “En su habitación había también una bella edición francesa del *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, cuyo *Catalogue des opinions chics* ensalzó Benjamin, al tiempo que afirmaba que Flaubert era absolutamente intraducible” (Scholem, 2008: 71). Ya en una carta a Ernst Schoen del 27 de febrero de 1917, Benjamin asegura estar leyendo *Bouvard [sic] et Pécuchet*; sin embargo, en una esquila a Scholem redactada en Ibiza el 10 de mayo de 1932, dice tener “esperando” en su lista de lecturas el mismo libro: ¿se trata acaso de una relectura?

corazón, la *acedia* que desespera apoderarse de la que es la auténtica imagen histórica que relampaguea fugazmente. Entre los teólogos de la Edad Media, la *acedia* pasaba por fundamento originario de la tristeza. Así, Flaubert, que la había conocido, escribe lo siguiente: «Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage» [*en francés en el original*]. La naturaleza de dicha tristeza se nos hace más clara si se plantea la pregunta de con quién empatiza, propiamente hablando, el historiógrafo del historicismo. La respuesta suena, indefectible: empatiza con el vencedor. (*SH*, VII)

Se trata de uno de los momentos conceptualmente más fuertes y polémicos del texto, continuación del embate contra el *Historismus* germánico que Benjamin había emprendido en las tesis V y VI: Fustel de Coulanges encarna aquí la pretensión de objetividad y rigor científico de la historiografía académica profesional⁷ que, mediante la práctica de la “empatía” (*Einführung*, en el original alemán), cree poner en suspenso todo interés personal del historiador para aprehender el hecho histórico en su unicidad y narrarlo de forma transparente e imparcial. Así, el historicismo (sobre todo el inspirado por Ranke) buscaba evitar las especulaciones histórico-filosóficas que orientaban la reflexión sobre la historia tanto del idealismo hegeliano como de las teorías sociales positivistas (White, 2014: 161). Pero, para Benjamin, el método empático de captación del pasado reintroduce inevitablemente un esquema interpretativo que culmina, al fin de cuentas, en una filosofía de la historia: en otras palabras, bajo su apariencia de científicidad, el historicismo elabora una narración justificativa que hace del orden nacional europeo y burgués el punto de orientación del desarrollo histórico⁸.

⁷ Así como Leopold von Ranke y su proyecto de escribir la historia “tal y como propiamente ha sido” [*wie es denn eigentlich gewesen ist*] la encarnaban en la tesis VI.

⁸ Cf. esta nota redactada por Benjamin durante la preparación de las tesis: “La empatía con lo que ha sido está al servicio, en última instancia, de su reactualización. No es casualidad que la tendencia hacia la reactualización se lleve tan bien con una concepción positivista de la historia [...]. La falsa vitalidad de la reactualización, la eliminación de la historia de los ecos que vienen de «los lamentos», anuncian el sometimiento definitivo de la empatía al concepto moderno de ciencia. Dicho con otras palabras, el propósito de buscar «leyes» para explicar el discurso de los acontecimientos en la historia, no es la única, ni siquiera la forma más sutil de equiparar la historiografía a las ciencias naturales. La idea de que es tarea del historiador «reactualizar» el pasado se hace culpable del mismo engaño aunque no se perciba tan fácilmente” (Benjamin-Archiv, Ms 1098r; citado en Mate [2009: 306-307]). Las características específicas de las diferentes escuelas que Benjamin engloba bajo la categoría de *Historismus* (término que, como recuerda Hayden White [2014:161], había sido popularizado por Friedrich Meinecke), así como las transformaciones que jalonan el desarrollo del positivismo a lo largo del siglo XIX, exceden el asunto del presente trabajo como para ser tratadas con la suficiente profundidad; además del ya clásico texto de White, cf. al respecto Aurell (2005).

Los estudios dedicados al análisis de las tesis rescatan la referencia a Fustel de Coulanges (quien se incorpora sin mucha dificultad al conjunto de los historiadores fustigados por Benjamin) pero no dan importancia a la inclusión del autor de *Salammbô* en dicho linaje. Michael Löwy (2002), por caso, no hace ninguna mención al respecto mientras que Reyes Mate (2009: 132) lo recupera en un sentido positivo que no se corresponde con el de la tesis: “Tenía razón Flaubert: para dar vida a una ciudad destruida como Cartago ha sido necesario empeñar todas las energías contra esos realistas que no dejan de decir que lo muerto, muerto está”⁹.

En principio, resulta llamativo (incluso epistemológicamente incoherente) que Benjamin evoque una sentencia de un escritor de ficciones para ilustrar una corriente historiográfica que se pretende científica. Una justificación posible de ese gesto argumentativo se halla quizás en el propio ejemplo elegido: Flaubert no aparece aquí como novelista sino, más concretamente, como autor de *Salammbô*. En tanto novela histórica o arqueológica (la diferencia no es irrelevante), esa obra se incorpora a un subgénero narrativo particularmente fecundo en el siglo XIX que, a causa de su naturaleza híbrida, pone en cuestión las formas de la experiencia histórica en la Modernidad posrevolucionaria al mismo tiempo que determina el rol concreto que la literatura puede cumplir para configurarla. En todas sus variantes temáticas, formales y funcionales (de Walter Scott como modelo clásico, pasando por los ejemplos franceses de de Vigny, Hugo, Musset, etc.) el género es visto desde sus inicios como el exponente prototípico de una era marcada por la rápida transformación de las estructuras sociales, políticas y económicas y que, por eso mismo, hace del cambio histórico una verdadera obsesión. La ficción histórica permitiría al público lector construir una imagen más o menos clara de esas transformaciones y, por lo tanto, restituir una inteligibilidad (así sea débil) en el caos aparente. De allí que, en una época que ve resurgir la polémica en torno a la función perniciosa de la literatura, la novela histórica sea defendida en ocasiones por su capacidad de “enseñar” historia de forma placentera y amena (*utile dulci*¹⁰), al mismo tiempo que es cuestionada por una historiografía que experimenta un proceso de incipiente profesionalización. De forma concentrada y enigmática, la escueta mención benjaminiana agregaría una línea a un debate que,

⁹ O, un poco más adelante: “Si la objetividad se basa en la inmovilidad del objeto, habrá que despedirse de ella porque el pasado se mueve. [...] el pasado es esencialmente lo todavía no descubierto. Para ello necesita de un colosal esfuerzo retroactivo [...]. A ese esfuerzo se refiere Benjamin en su tesis cuando citando a Flaubert escribe: «cuánta tristeza fue necesaria para resucitar Cartago» (Mate, 2009: 136). Como veremos, esta interpretación positiva no se corresponde con la función que la cita cumple en la séptima tesis aunque sí describe otros matices del acercamiento de Benjamin a la obra flaubertiana, que pueden encontrarse en los materiales preparatorios de *Sobre el concepto de Historia* y algunos fragmentos manuscritos.

¹⁰ Flaubert (1999: 448) registra esta concepción (y se burla de ella) en la entrada “Romans” de su *Dictionnaire des idées reçues*: “Seuls les romans historiques peuvent être tolérés parce qu’ils enseignent l’histoire”.

atravesando todo el siglo XIX, llega hasta *La novela histórica* de Lukács publicada en 1955.

Sin embargo, la aproximación entre historia y novela que lleva a cabo la tesis va más allá de la repartición disciplinar de los discursos y sus consecuencias teóricas son más complejas. En efecto, lo que reúne en un mismo conjunto a un historiador como Fustel de Coulanges y a un novelista como Flaubert es una idéntica voluntad de “resucitar” (*nacherleben*, o *ressusciter* en la versión francesa dada por el propio Benjamin) el pasado, objetivo que encuentra su origen en la acedia o *ennui* y que se cumple a través del método de la empatía. La clave para medir el alcance de la tesis (y el lugar de Flaubert en ella) es pues esta última noción, que comporta en primer lugar un importante problema terminológico y que, de acuerdo con una nota de Benjamin de la época en que preparaba el texto *Sobre el concepto de Historia*, es uno de los principales bastiones del historicismo¹¹.

Aunque sus raíces se extienden hasta el aristotélico *éleos* (o conmisericordia trágica) y la *sympathéia* de los estoicos, en el vocabulario filosófico alemán la *Einfühlung* adquiere carta de ciudadanía con Johann Gottfried Herder, quien moldea el término para referir el proceso mediante el cual, haciendo uso de su aparato perceptivo y emotivo, un ser humano proyecta su subjetividad sobre el mundo natural que lo rodea y se identifica con él (Koss, 2006: 139). Para Herder, esta apertura receptiva que posibilita una fusión entre el sujeto y la naturaleza es igualmente trasladable al campo de la historia y la cultura humanas: en tanto proyección emocional y psicológica, la *Einfühlung* deviene así un instrumento hermenéutico, una forma de interpretación de lo humano (las culturas distantes, el pasado lejano) que abre las puertas a una comprensión auténtica, superadora de los meros juicios de valor.

La noción tiene especial fortuna a lo largo del siglo XIX, aun cuando subsista una variabilidad terminológica considerable: de Friedrich Schlegel a Nietzsche, la experiencia de una participación emocional inmediata entre sujeto y objeto es uno de los fundamentos del movimiento romántico y sus epígonos, y repercute en diversas esferas de la actividad intelectual (estética, historiografía, psicología de la percepción, epistemología, etc.). En las décadas finales del siglo XIX y los primeros años del XX, el concepto conoce un desarrollo extraordinario en el campo de la estética merced a los trabajos de Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer (hijo del anterior y quien le confiere mayor precisión onomasiológica)¹², Theodor Lipps y Heinrich Wölfflin,

¹¹ “El tercer bastión del historicismo es el más fuerte y el más difícil de asaltar. Se presenta como la «empatía con el vencedor» (Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094; citado en Mate [2009: 315]). Para recorrer en detalle los problemas relativos a la *Einfühlung*, cf. Nori (1995), Jahoda (2005), Koss (2006) y Nowak (2011).

¹² Para Didi-Huberman (2009), es en la obra de Robert Vischer *Sobre el sentimiento óptico de la forma* (1873) donde se halla el momento “originario e inventivo” de la reflexión sobre la *Einfühlung*, entendida como forma de incorporar lo inorgánico a lo orgánico y de proyectar el yo en el no-yo: “Así,

entre otros. Cabría vincular además con el mismo campo conceptual el *Verstehen* diltheyano, forma de comprensión simpática e instrumento gnoseológico definitorio de las “ciencias del espíritu” (Nori, 1995). Así pues, al atacar la *Einfühlung* como metodología del historicismo, Benjamin se enfrenta también a un modo de experimentar el arte y, más en general, a toda una construcción epistemológica a las que considera propias de la burguesía como clase social triunfante: el inmovilismo, la contemplación, el individualismo son sus características comunes, que determinan la forma de concebir los “bienes culturales” (históricos, estéticos, intelectuales) de los que habla la tesis¹³. Incluso más: para Benjamin, la *Einfühlung* define el tipo básico de relación que las masas establecen con las mercancías en la sociedad capitalista, alienación de la subjetividad ejemplarmente encarnada por la figura del *flâneur*¹⁴.

Ahora bien, ¿existe en el campo intelectual francés del siglo XIX, y en Flaubert en particular, alguna noción que se aproxime al conjunto de fenómenos incluidos bajo el nombre de *Einfühlung*? En principio, al pasar al ámbito francófono se encuentra la misma inestabilidad léxica y conceptual. De hecho, para Benjamin, *Einfühlung* designa una vivencia tan específica que solo puede volcarla, en su propia traducción de las tesis al francés, mediante una perífrasis a la que añade, como precaución adicional, el término alemán, sugiriendo así que la lengua de llegada resulta insuficiente¹⁵: “C’est là très exactement la méthode qui se trouve à l’opposé de matérialisme historique. Elle équivaut à une identification affective (*Einfühlung*) avec une époque donnée” (*GS* I: 1262). Es posible anotar otras variantes: Maurice de Gandillac (primer traductor de las tesis al francés exceptuando al propio Benjamin) utiliza

poseemos la maravillosa capacidad de proyectar y de incorporar nuestra propia forma en una forma objetual. [...] Yo proyecto, pues, mi propia vida individual en una forma sin vida (*leblose Form*), exactamente como hago con otra persona, otro no-yo vivo. Solo en apariencia conservo mi identidad, aunque el objeto siga siendo distinto de mí [...]. Soy misteriosamente transportado y mágicamente transformado en ese no-yo” (Vischer, *apud* Huberman [2009: 372]). Como se ve, en Vischer la fusión entre sujeto y objeto es un proceso a la vez psicológico, emocional y físico.

¹³ Como sostiene Koss (2006: 145), el observador/espectador postulado por los teóricos de la *Einfühlung* (Vischer, el primer Wölfflin, Lipps) era en cierto modo similar a ellos mismos: “[...] a viewer who might sit comfortably at home, holding the object of his aesthetic engagement between his hands. His subjectivity could be destabilized within the confines of a relatively private realm; his cultural and intellectual background (and, indeed, his gender) remained so consistent as to be taken for granted; and his elite status depended in part on his superiority to an uncultured public”.

¹⁴ “Las exposiciones universales fueron la alta escuela en que las masas, que estaban apartadas del consumo, aprenderían a identificarse con lo que es el valor de cambio [*die Einfühlung in den Tauschwert lernen*]; ‘verlo todo mas no coger nada’” (*OP* [G 16, 6]); “La empatía con la mercancía viene a ser, ante todo y sobre todo, empatía con el valor de cambio. El *flâneur* es su virtuoso” (*OP* [M 17 a, 2]).

¹⁵ Ninguna consideración de este tipo resulta irrelevante en un intelectual que, como Benjamin, ha hecho del problema de la traducción una cuestión axial de su pensamiento.

*intropathie*¹⁶ mientras que Löwy, siguiendo una sugerencia hecha por Adorno a Pierre Missac, adopta *empathie*¹⁷. Pero antes de que tenga lugar este intento de precisión léxica (que refleja los matices incorporados por la filosofía alemana de fines del siglo XIX), la palabra que unifica *grosso modo* el campo conceptual descrito anteriormente es *sympathie*.

Ciertamente, la idea de simpatía reconoce una historia mucho más antigua: se trata, como recuerda Foucault (2002), de una de las modalidades del saber por semejanza que, desde su origen griego, ocupa un lugar central en la *episteme* de Occidente hasta fines del siglo XVI. Lejos de ser apenas una forma de la piedad (el “sentir con” el otro sugerido por su etimología), la *sympathéia* implica siempre una auténtica transformación: “La simpatía [...] tiene el peligroso poder de *asimilar*, de hacer las cosas idénticas unas a otras, de mezclarlas, de hacerlas desaparecer en su individualidad – así, pues, de hacerlas extrañas a lo que eran –. La simpatía transforma” (Foucault, 2002: 43). A la intrincada historia del término cabe agregar los desarrollos que en el siglo XVIII lleva a cabo la filosofía inglesa (David Hume y Adam Smith, entre otros) en torno a la *sympathy*, entendida como disposición imaginativa y emocional que permite a un sujeto recrear en sí las sensaciones experimentadas por otros: colocada en el centro de las relaciones interpersonales, la simpatía hace posible la instauración de la moral y, por ende, la sociabilidad¹⁸.

Estos diversos matices confluyen en la Francia del siglo XIX. La variante inglesa de simpatía, por ejemplo, es presentada largamente en el *Cours d'histoire de la philosophie morale* de Victor Cousin al exponer la filosofía de Adam Smith (Cousin, 1841: 483 y ss.). Más importante aún es la recepción de la obra de Herder: a partir de la traducción de las *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* realizada por Quinet en 1827, y especialmente con la edición de la *Histoire de la poésie des Hébreux* en 1844¹⁹, Herder es visto como el emblema de una nueva escuela crítica, historiográfica y mitográfica en la que el investigador aspira a comprender su objeto de estudio (la mitología, la poesía, la historia de un pueblo determinado) mediante una proyec-

¹⁶ Véase Löwy (2002: 81). *Intropathie* es también el término elegido por el traductor francés de Vischer.

¹⁷ Cabe señalar que el diccionario de la Académie Française no registra dicho término.

¹⁸ Tampoco en este caso la *sympathy* es solo una forma de la conmiseración, sino más bien una auténtica *comunicación* de las emociones: Samuel Johnson la define en su *Dictionary of the English Language* (1755) como “fellow-feeling; mutual sensibility; the quality of being affected by the affections of others” mientras que para Edmund Burke se trata de “a sort of substitution, by which we are put into the place of another man, and affected in many respects as he is affected” (*A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* [1757]; ambas citas en Gagnoud [2003: 58]).

¹⁹ Se trata de la versión francesa de *Vom Geist des ebräischen Poesie* (1782-1783) cuya traductora fue Aloïse de Carlowitz.

ción de su subjetividad que le permite identificarse afectivamente con él²⁰. Ernest Renan, uno de los más importantes impulsores de esta metodología en Francia, la caracteriza en sus *Études d'histoire religieuse* (1857: 12) como una “manière sympathique²¹” que obliga al estudioso a ubicarse “au point de vue où étaient les anciens” (1857: 8): en suma, un acercamiento pretendidamente desinteresado y no dogmático, opuesto tanto a la crítica teológica doctrinal como al racionalismo distante y escéptico de los mitógrafos ilustrados del siglo XVIII²². Como se sabe, Renan será para Flaubert un nombre importante durante la escritura de *Salammbô*²³ y, aunque no pueda demostrarse que haya leído la *Histoire de la poésie des hébreux* de Herder durante la redacción de la novela²⁴, los métodos y presupuestos de esa hermenéutica están igualmente presentes. Así pues, este breve esbozo de las derivas del concepto permite comprobar que Benjamin tiene razón en un sentido muy concreto, casi genealógico, al asociar a Flaubert con la *Einfühlung* historicista.

Independientemente de estas influencias directas e indirectas, la *sympathie* es una noción recurrente en la obra de Flaubert, más compleja de lo que el propio escritor deja entrever al definirla en una carta a Louise Colet: “[...] sympathie veut dire qui souffre ensemble [...]” (*Corr.* II: 148). Como sostiene Grappin (1912: 617 y ss.) en su artículo profusamente citado por Benjamin, en la simpatía se encuentra uno de los fundamentos explicativos de la poética flaubertiana. Aparece, en primer término, como irresistible fuerza de atracción entre el escritor y su entorno, un anhelo de fusión con el mundo natural que anula el límite restrictivo de la conciencia individual. En *Par les champs et par les grèves* (1847), por ejemplo, la contemplación de un paisaje da lugar a una experiencia simpática cercana al éxtasis: “[...] dans la *sympathie* de cette effusion contemplative, nous aurions voulu que notre âme, s’irradiant partout, allât vivre dans toute cette vie pour revêtir toutes ces formes [...]” (Flaubert, 2013a: 103;

²⁰ Cf. Bouvier (2010a y 2010b); de acuerdo con esta investigadora, la rápida sucesión de reediciones (1845, 1846, 1855) indica la importancia que la obra tuvo en el medio intelectual francés.

²¹ La cursiva es nuestra.

²² Junto a Fustel de Coulanges, Benjamin podría haber citado a Renan como exponente de un historicismo dedicado a recuperar el pasado “tal como ha sido”: “Plus on envisagera le monde et le passé tels qu’ils sont, en dehors des conventions et des idées preconçues, plus on y trouvera de véritable beauté, et c’est en ce sens qu’on peut dire que la science est la première condition de l’admiration sérieuse” (Renan, 1857: 74).

²³ En una fase temprana de la redacción de *Salammbô*, Flaubert recomienda a Mlle. Leroyer de Chanterie los *Études d'histoire religieuse* como una lectura relevante (*Correspondance*, edición de La Pléiade, II: 785; en adelante, las citas de la correspondencia de Flaubert se hacen por la presente edición, indicando tomo y número de página).

²⁴ Como indica Bouvier (2010a), Flaubert posee en su biblioteca la edición de 1855: “Il n’existe pas [...] de preuve de lecture pour les années de rédaction de *Salammbô*, mais la présomption de lecture est forte. Flaubert a pu avoir accès à Herder *via* Cahen, qui le cite fréquemment dans sa traduction de la Bible [...]. L’injonction de lecture a pu aussi venir d’Ernest Feydeau [...]” (Bouvier, 2010a).

nuestras cursivas). Esta tensión, expresada en un texto de juventud, retorna casi en idénticos términos al final de *La tentation de Saint Antoine* (1874), cuando el santo manifiesta su deseo de “[se] blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu’au fond de la matière, – être la matière !” (Flaubert, 1964, I: 571). Está pues en el origen de ese panteísmo que la crítica ha asociado tradicionalmente con la influencia de Spinoza y que, al dejar traslucir la hipótesis de una secreta correspondencia entre los elementos del universo, remite también a la *sympathéia* de los estoicos.

Una comunicación similar puede producirse asimismo entre dos sujetos atraídos por una misteriosa armonía o afinidad electiva. Flaubert la percibe al encontrar en la angustia experimentada por su amante la causa de su propia tristeza: “C’est donc pour cela que j’ai été, hier, d’une tristesse funèbre, atroce, démesurée et dont j’étais stupéfait moi-même. Nous ressentons à distance nos contre-coups moraux” (*Corr.* II: 306). Esta comunión no se reduce al círculo de las relaciones personales; el trabajo del artista (del novelista, en particular) es extenderla infinitamente a efectos de poder reproducir esas emociones en su obra (“Notre cœur ne doit être bon qu’à sentir celui des autres” [*Corr.* II: 463]). Esa es la base de la *impassibilité* flaubertiana: “Je ne veux avoir ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère. Quant à de la sympathie, c’est différent : jamais on n’en a assez” (*Corr.* III: 786).

La simpatía se despliega no solo en el espacio sino también en el tiempo. Para Flaubert, existe una *sympathie historique* que lo proyecta hacia el pasado y que es la causa de un estremecimiento de otro modo inexplicable: “J’ai vécu partout par là, moi, sans doute, dans quelque existence antérieure. – Je suis sûr d’avoir été, sous l’empire romain, directeur de quelque troupe de comédiens ambulants [...]. As-tu éprouvé cela quelquefois, le *frisson historique*²⁵ ?” (*Corr.* II: 152-153). Se trata de una conmoción en la que el cuerpo y la psique resuenan como un diapasón al percibir un sonido, el eco de un acontecimiento que se desplaza por la historia. En el ejemplo citado, el origen posible de esa vibración es una *vie antérieure* cuyo recuerdo se despierta vagamente en contacto con ciertos estímulos (un paisaje, una ruina, una lectura). Pero, en Flaubert, la creencia en las vidas pasadas (por lo demás, muy difundida en la época²⁶) es menos una auténtica convicción que un sistema que se expone por su atractivo estético. En otras ocasiones, es la filosofía antigua la que provee una razón igualmente hipotética: “D’où viennent les mélancolies historiques, les sympathies à travers siècle, etc. ? Accrochement de molécules qui tournent, diraient les épicuriens” (*Corr.* II: 335-336).

²⁵ La cursiva es nuestra.

²⁶ Baste recordar el poema de Baudelaire “La vie antérieure”, de importancia crucial en los análisis consagrados por Benjamin al poeta.

Benjamin registra ambas modulaciones (espacial y temporal) de la *sympathie* flaubertiana y las reelabora en términos de una *Einfühlung* que expresaría una actitud vital característica del novelista, tal cual lo muestran las dos citas más extensas de la correspondencia incluidas en la *Obra de los Pasajes*:

Sobre la embriaguez de la empatía en la actitud que es propia del *flâneur*, una espléndida cita flaubertiana que quizás proceda de la época en que trabajaba en *Madame Bovary*. “Hoy, por ejemplo, hombre y mujer al tiempo, siendo el amante y la querida, me paseé a caballo por un bosque, al atardecer, en el otoño, bajo las viejas hojas amarillas, y yo era caballo, hojas y viento, las palabras que se iban pronunciando, y hasta el rojo sol que me obligaba a entornar los párpados anegados de amor enteramente.” Cit. en Henri Grappin, *Le mysticisme poétique et l'imagination de Gustave Flaubert* (*Revue de Paris*, 15 de diciembre de 1912, p. 856). (*OP* [M 17 a,4]).

Sobre la embriaguez de la empatía en la actitud que es propia del *flâneur*, tal como aparece en Baudelaire, una nueva cita flaubertiana: “Yo me veo sin duda netamente en diferentes edades de la historia [...]. Yo fui barquero en el río Nilo, viví en la Roma de las Guerras Púnicas; fui orador griego en la Suburra, en donde me devoraban los insectos. Además he muerto en la cruzada tras atascarme de uvas, acampando en las playas de Siria. Y fui monje y pirata, así como cochero y saltimbanqui; y quizá he sido emperador de Oriente [...]”. En Grappin, *op. cit.*, p 624. (*OP* [M 17 a, 5]).

Tanto la simpatía histórica como el anhelo de fusión con el mundo natural-objetivo son formas de la vivencia empática fundamental del *flâneur* que, como hemos visto, consiste en identificarse con la mercancía (cf. *supra* nota 14). El misticismo panteísta de Flaubert queda reducido así a una máscara sublime tras la que se oculta una pulsión fetichista, la voluntad de anulación del sujeto en la materia muerta²⁷; de igual modo, la vívida imagen producida por el *frisson historique* es apenas una “pura curiosidad” (*reine curiosité* [*OP* N 15, 3]) que se consume como cualquier otro artícu-

²⁷ “Die Einfühlung in die Ware beginnt wahrscheinlich mit der Einfühlung in die anorganische Materie (*Tentation de Sainte-Antoine* [*sic*]; Flaubert-Aufsatz)” [La empatía con la mercancía comienza probablemente en la empatía con la materia inorgánica] (*GS* I, 1173); “La caída de todo lo viviente en la materia muerta ocupaba a Flaubert por esos años. Las visiones de su *San Antonio* son el triunfo total del fetichismo, de un valor y alcance semejantes a lo que había celebrado El Bosco en su famosa tabla de Lisboa” (*OP* [J 71, 3]).

lo del mercado²⁸. Es allí, en la ebriedad narcótica producida por la imagen (histórica o estética) que se cruzan los caminos de Flaubert y los historiadores historicistas. Igualados en la *flânerie* de la historia, es momento de analizar algunas de sus características comunes.

2. Flaubert y el historicismo: formas de un parentesco

Benjamin no yerra al suponer que detrás de la identificación puesta en juego por la *Einfühlung* se esconde en realidad una profunda distancia. En el historicismo, esa separación se produce por una práctica en la que toda forma de recordación (*Eingedenken*), esto es, de memoria viva y transformadora del pasado, queda anulada. A ello se refiere Benjamin cuando cita el apotegma de Fustel de Coulanges en la tesis VII: la única relación posible del pasado con el presente es la de su mera reactualización, un “volver a ser” que reproduce interminablemente la injusticia. Como sostiene Mate (2009: 136) la pretendida objetividad del historicismo solo puede lograrse a condición de inmovilizar un pasado que es, en realidad, plenamente dinámico, siempre en una relación nueva con el presente y, por ende, siempre *todavía no descubierto*. La imagen así producida es materia muerta que se exhibe con todos los brillos de una “falsa vitalidad” (*falsche Lebendigkeit*), según afirma el filósofo en uno de los materiales preparatorios de las tesis al que volveremos más adelante (*GS I*: 1231).

También en Flaubert el momento de identificación simpática comporta, paradójicamente, una fundamental extrañeza. En efecto, para que la auténtica representación artística tenga lugar el escritor debe suprimir su personalidad y convertirse en un elemento neutro: un estanque gris, un espejo reflectante son algunas de las figuras recurrentes en su correspondencia²⁹. Como se ve, la asimilación con la materia inorgánica forma parte efectiva de la imaginaria flaubertiana para dar cuenta de la creación poética: como sugería Benjamin, el novelista solo puede reproducir la vida a condición de ubicarse él mismo en el espacio de la muerte. Esta posición ambigua determina que la escritura esté atravesada por la ironía:

L'ideal n'est fécond que lorsqu'on y fait *tout* entrer. C'est un travail d'amour et non d'exclusion. [...] je crois qu'il y a quelque chose au-dessus de tout cela, à savoir: l'acceptation ironique de l'existence, et sa *refonte* plastique et complète par

²⁸ Así como Flaubert da cuenta de la simpatía histórica en términos de un *frisson*, Benjamin habla de un *historische Schauer* (un “escalofrío histórico”) que sería parte del arsenal de vivencias propias del *flâneur* (cf. *OP* [M 1, 1]).

²⁹ “Car ce que je rédoute étant la passion [...], si le bonheur est quelque part, [...] il est dans la stagnation. Les étangs n'ont pas de tempêtes” (I: 249); y, en la misma carta en la que afirma que el corazón del artista solo debe servir para sentir el de los otros: “Soyons des miroirs grossissants de la vérité externe” (*Corr.* II: 463).

l'art. Quant à nous, *vivre ne nous regarde pas* (*Corr.* II: 514; cursivas en el original).

Nueva confirmación de la séptima tesis, la apatía (otro nombre posible del melancólico demonio meridiano) es condición previa de la empatía. La aceptación irónica es el único camino de aquél que, como los historicistas, ve en el curso de la historia la manifestación de una fatalidad irrevocable. La identificación empática con el pasado aparece entonces más como el producto de una desesperación, un anhelo de escapar de la vida antes que como una auténtica experiencia que se posee. Si Flaubert puede suponer en ocasiones una existencia anterior es porque previamente se ha visto atravesado por el hastío del mundo contemporáneo: “Que ne vivais-je du temps de Néron! Comme j’aurais causé avec les rhéteurs grecs!” (*Corr.* II: 152). Tras el anhelo acuciante de vivir en el pasado se yergue, al fin de cuentas, la voluntad de estar muerto en el presente.

Al mostrarse libres de toda pasión particular (ocultando el paradójico deseo que impulsa ese desinterés), el historiador y el novelista construyen la impersonalidad de su obra como signo de una verdad objetiva. De resultas, la historia (real o ficcional) parece contarse sola, sin mediación ni trabajo por parte del narrador; es lo que Roland Barthes denominó la “ilusión referencial”:

A nivel del discurso, la objetividad – o carencia de signos del enunciante- aparece como una forma particular del imaginario, como el producto de lo que podríamos llamar la ilusión referencial, ya que con ella el historiador pretende dejar que el referente hable por sí solo. Esto no es una ilusión propia del discurso histórico: ¡cuántos novelistas – de la época realista – imaginan “ser objetivos” solo porque suprimen los signos del *yo* en el discurso! (Barthes, 2013: 197-198).

La supresión de las marcas del *yo* es también una de las características programáticas de la escritura de Benjamin³⁰. Esta estrategia se extrema en la *Obra de los Pasajes*, cuyo sistema se basa en el montaje de citas como modo de lograr que los materiales se exhiban por sí mismos: “Nada que decir. Solo mostrar” (*OP* [N 1 a, 8]). Existe sin embargo una diferencia fundamental: al borrar la primera persona, el historicismo crea la ilusión de una imagen autogenerada, una fantasmagoría en la que queda oculto todo rastro de trabajo y que adquiere, por ende, el mismo estatus de fetiche que Marx había adjudicado a los objetos exhibidos en el mercado, cuya condición de producto del trabajo humano es olvidada por quien los contempla. Frente a esta exacerbación del valor de cambio de la imagen histórica (solo válida para ser reci-

³⁰ Como señala en un pasaje de su *Berliner Chronik*, Benjamin creía que el valor de su estilo residía en haber observado una única regla: “das Wort «ich» nicht zu gebrauchen, außer in den Briefen” [“no haber utilizado la palabra «yo», excepto en las cartas”] (*GS* VI: 475).

bida “desinteresadamente” por el espectador/consumidor), Benjamin quiere recuperar el valor de uso de los materiales de la historia: “[...] los harapos, los desechos, esos no pretendo inventariarlos, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos” (*OP* [N 1 a, 8]).

El sistema de yuxtaposición o montaje es además el arma con la que Benjamin ataca otra de las posiciones fuertes del historicismo: su “momento épico” o, en otras palabras, la propia forma narrativa. La tarea del historiador materialista es liberar “[...] las monstruosas fuerzas de la Historia que estaban ahora encadenadas a ese famoso ‘érase una vez’ que hoy parece ser clásico en la Historia. La historia que intentaba y pretendía presentarse las cosas ‘como fueron’ vino a revelarse el más potente narcótico del siglo” (*OP* [N 3, 4])³¹. Para Benjamin, disponer el material en una narración implica desde el comienzo una concepción engañosa y reaccionaria de la historia: por un lado, porque se ofrece el simulacro de que la historia es “algo que se deja contar”³²; por el otro, el desarrollo lineal de la narración reproduce un esquema progresivo basado en una noción de tiempo vacío y homogéneo. Ahora bien, dentro de los géneros épicos, la novela encarna ejemplarmente, en diferentes niveles, la estructura narrativa fundamental del historicismo.

Desde el punto de vista del contenido, primero: recortada, por mor de la objetividad, de toda vinculación efectiva con el presente, la historia de los historicistas carece de experiencia transmisible para el conjunto de sus lectores. Se encuentra pues privada de consejo o “moraleja”, fenómeno que Benjamin había asociado, en su ensayo “El narrador” (1936), con la extinción de la narración tradicional y el surgimiento de la novela. Esta carencia explica que novelista e historiador coincidan también en el espacio ocupado en el seno de la comunidad: aislados de su entorno, son pura interioridad³³. Desde el punto de vista formal, ambos construyen obras cerradas y sin continuidad posible³⁴, en las que la fatalidad actúa como una corriente secreta que articula y da unidad al relato: así como la vida del personaje novelesco se define por una

³¹ Se alude aquí, evidentemente, a Ranke. En la tesis XVI, ese “érase una vez” es la prostituta que se ofrece en el burdel del historicismo, contracara auténtica de la “castidad de la historia” defendida por Fustel de Coulanges: “El historicismo nos plantea la imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico nos muestra una experiencia única con éste. Deja a los demás que se desgasten con la puta ‘Érase una vez’ en el burdel del historicismo. Él permanece dueño de sus fuerzas: lo bastante hombre para hacer saltar lo que es el continuo de la historia” (*SH*, XVI).

³² “[...] die Geschichte sei etwas, das sich erzählen lasse” (*GS* I: 1240).

³³ “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado”. (Benjamin, 2001: 115).

³⁴ “[...] no hay narración alguna que pierda su legitimación ante la pregunta: ¿y cómo sigue? Por su parte, la novela no puede permitirse dar un paso más allá de aquella frontera en la que el lector [...] es [...] invitado a estampar la palabra ‘Fin’ debajo de la página” (Benjamin, 2001: 126).

muerte (real o figurada) que le está determinada desde el mismo inicio de la obra³⁵, el historicismo postula una imagen “eterna” del pasado (tesis XVI) en la cual los actores de la historia adquieren un sentido concluido y fijado en la cadena del tiempo a partir de una muerte ineluctable. De este modo, la novela puede ser considerada una cifra del historicismo porque ambos, en tanto espejismo o narcótico, son síntomas de una época en la que la muerte de la experiencia es cosa hecha. Y antes que por haber intentado la novela histórica con *Salammbô*, Flaubert es un hermano espiritual de los historicistas simplemente por *escribir novelas*. Ése es su “pecado”, la razón por la cual su obra, lejos de propiciar un despertar, añade un estrato onírico al pesado sueño que se extiende sobre el siglo XIX³⁶. Incluso más: Flaubert es, para Benjamin, el autor que lleva al extremo las condiciones definitorias de la novela, tanto en lo que hace al rigor de la clausura formal como a su dependencia absoluta de la escritura³⁷. Si la *Comédie Humaine* balzaciana todavía podía comportar algún rastro homologable a la estructura abierta y maleable de las antiguas formas épicas, si novelistas como Dickens y Stevenson mantenían un lazo evidente con la naturaleza oral del lenguaje, Flaubert aparece a los ojos del filósofo como el autor que descarta esas posibilidades y abre el camino para una novela puramente escritural³⁸.

Limitado el análisis a *Salammbô*, la inclusión de Flaubert en una *Stimmung* historicista parece todavía más incontestable. En primer lugar porque, si para Benjamin la empatía es el último recurso del sujeto hundido en el *tedium vitae*, en cuyo horizonte no se muestra “ni la cresta de la ola de ninguna vivencia” (*OP* [m 4 a, 3]), el propio Flaubert declara en su correspondencia que el germen de esa novela histórico-arqueológica debe buscarse en el mismo suelo. La inmersión imaginaria en la his-

³⁵ “[...] el lector de novelas busca efectivamente personas en las que pueda efectuar la lectura del ‘sentido de la vida’. Por lo tanto, sea como fuere, debe tener de antemano la certeza de asistir a su muerte. En el peor de los casos, a la muerte figurada: el fin de la novela. [...] ¿Cómo le dan a entender que la muerte ya los acecha, una muerte perfectamente determinada y en un punto determinado?” (Benjamin, 2001: 127).

³⁶ Aquí reside para Benjamin el fundamento del heroísmo baudelairiano: “Al no habernos dejado una novela, la obra de Baudelaire en su conjunto quizá no haya ganado solamente un relevante peso literario, sino también uno moral” (*OP* [J 52 a, 8]).

³⁷ Se ve cómo la doctrina de *l’art pour l’art* (contenida en esta búsqueda rigurosa de la perfección formal) coincide con el historicismo en el borramiento del trabajo o, en otras palabras, en la condición de fetiche de sus producciones. Adorno (2008: 81), a propósito de la obra de Wagner, lo confirma: no es posible pensar ninguna autonomía del arte sin ocultación del trabajo.

³⁸ “En la *Comédie humaine* se reúne toda una amplia sucesión de obras que en realidad no son novelas en el sentido más habitual sino más bien transcripciones épicas procedentes de las primeras décadas de la Restauración en su conjunto. A partir del espíritu que anima la tradición oral resultaría lo inconclusivo de ese ciclo, que es lo contrario de la forma estricta de la narrativa flaubertiana” (*OP* [Lº, 7]).

toria cartaginesa está motivada por un profundo hastío del mundo moderno³⁹, percibido como estéticamente desagradable y fundamentalmente idiota. La identificación empática con el pasado tendría así un importante componente de desprecio: “Il ne ressort de ce livre qu’un immense dédain pour l’humanité” (*Corr.* III: 172).

En segundo lugar, y en directa relación con lo anterior, Flaubert toma nota de que la fascinación por la historia y el coleccionismo ha adoptado, en su época, la forma de una *ivresse*, una ensoñación: “Il [*i.e.*, *Salammbô*] est fait pour les gens *ivres d’antiquités*⁴⁰” (*Corr.* III: 173). El subrayado de la formulación indica que la idea de una “ebriedad por las antigüedades” se ha fosilizado ya en un sintagma de uso corriente: es una *idée reçue* y por lo tanto cabe ver en ella un auténtico síntoma de las transformaciones de la experiencia operadas en el siglo XIX. Y *Salammbô* es una contribución deliberada al dibujo de esta *rêverie* colectiva, una *reine curiosité* diseñada para producir efectos narcóticos, tal como se desprende de una afirmación de Flaubert registrada por los hermanos Goncourt en su diario: “Savez-vous toute mon ambition? Je demande à un honnête homme intelligent de s’enfermer quatre heures avec mon livre et je veux lui donner une bosse de haschich historique” (Goncourt, 1956, III: 205).

En tercer lugar, como puede comprobarse en su correspondencia, durante la escritura de la novela Flaubert experimenta y describe una empatía que, yendo más allá de los personajes, se extiende al conjunto de la situación histórica narrada. Se trata de una absorción en la materia del relato no solo psicológica sino incluso física. En el momento de narrar el asedio de Cartago por los bárbaros, por ejemplo, es todo el cuerpo del escritor el que se identifica con la escena: “Je sue du sang, je pisse de l’huile bouillante, je chie des catapultes et je rote des balles de frondeurs. Tel est mon état” (*Corr.* III: 177)⁴¹. De hecho, el cuerpo se había convertido en un instrumento esencial de indagación desde el inicio mismo del proyecto: en abril de 1858, el novelista emprende un viaje a Argelia y Túnez no apenas como modo de obtener un registro preciso del territorio o captar detalles de color local sino, más importante aún, para experimentar físicamente el *milieu* en el que se desarrollaría la historia a representar. En este rol determinante del ambiente Flaubert parece seguir las propuestas de Montesquieu, al que había leído con atención en su juventud (Séginger, 2000: 191); pero también se inscribe plenamente en la metodología de Herder, quien sostenía que “pour juger une nation, il faut étudier son époque et son pays, et entrer dans le cercle

³⁹ “Notre âge est si lamentable, que je me plonge avec délices dans l’antiquité. Cela me dégrasse des temps modernes” (*Corr.* III: 59).

⁴⁰ La cursiva es del autor.

⁴¹ Esta compenetración total de la subjetividad en la historia que se escribe replica la experiencia de *Madame Bovary*: “L’empoisonnement de la Bovary m’avait fait dégueuler dans mon pot de chambre. L’assaut de Carthage me procure des courbatures dans les bras” (*Corr.* III: 176).

de ses pensées, de ses sensations [...] il faut analyser la construction de ses organes [...], l'air qu'elle respire et le ciel qui l'éclaire !" (Herder, 1846: 12).

Por último, y más importante aún, en ciertas ocasiones Flaubert afirma sin ambages que el objetivo perseguido con *Salammbô* consiste en provocar una auténtica resurrección del pasado muerto. Así, los apuntes tomados durante su viaje al norte de África terminaban con este formidable conjuro:

Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi puissances de l'émotion plastique! résurrection du passé, à moi! [...] Pitié pour ma volonté, Dieu des âmes! donne-moi la Force – et l'Espoir ! (OC II: 881).

3. Contra el historicismo: *Salammbô* y las voces de los muertos

“Donne-moi la Force – et l'Espoir !”: leídas correctamente, las notas del viaje a Argelia y Túnez se cierran bajo la forma de un ruego, lo que indica que, si en el comienzo del proyecto existía el deseo de resucitar el pasado, esa resurrección no estaba de ningún modo garantizada. El proceso de escritura consistirá de hecho en una progresiva toma de conciencia de la dificultad entrañada por el objetivo hasta que su imposibilidad se haga evidente.

En realidad, la pequeña puerta por la que a cada instante podía entrar el fracaso de ese renacimiento estaba ya señalada en el lamento de Flaubert que Benjamin cita en la séptima tesis, correspondiente a una carta del 29 de noviembre de 1859 (es decir, todavía en el comienzo del trabajo de redacción). Porque Flaubert no ha dicho, como apunta Benjamin, “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage”, sino “Peu de gens devineront combien il a fallu être triste *pour entreprendre de ressusciter Carthage*⁴²” (Corr. III: 59), dando cuenta del esfuerzo que suponía la mediación literaria pero sin asegurar el éxito de la empresa, que sabía una ilusión. Puede parecer impropio llamar la atención sobre la inexactitud de la referencia en un filósofo que se propuso “desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel” (OP [N 1, 10]) pero Benjamin ha copiado el mismo extracto de manera correcta en dos notas del *Passagen-Werk* ([N 15, 3] y [m 5, 3]) y en una de las anotaciones incluidas en las hojas membretadas con el título “Zu Flaubert”, lo que demuestra su recurrente interés por un fragmento en el que encuentra cristalizada de manera ejemplar la relación entre erudición y melancolía. Independientemente de las razones de esa alteración, es innegable que la formulación original permite captar un matiz, una instancia crítica de la historia en el trabajo flaubertiano, mientras que la tesis obtura tal posibilidad.

Los materiales y apuntes que forman parte del proceso de investigación de las tesis muestran además que el propio Benjamin ha tenido un acercamiento diferente,

⁴² La cursiva es nuestra.

más ambiguo, a la obra de Flaubert. Considérese, por caso, una de las notas preparatorias:

Witiko y *Salambo* [sic] se representan sus épocas como ensimismadas, «en relación directa con Dios». La representación de la historia tiene que poder hacer saltar el *continuum* temporal, igual que lo hacen esas novelas.

Flaubert es seguramente quien ha guardado la mayor desconfianza respecto a las concepciones de la historia que estaban de moda en el siglo XIX. En cuanto teórico de la historia era quizá un nihilista (Benjamin-Archiv, Ms 482; *apud* Mate [2009: 318]).

Tanto la novela como su autor son objeto aquí de una incipiente lectura dialéctica que se diluye en la tesis. Al poner en juego una representación de la historia que rompe con la idea de un tiempo continuo, homogéneo y vacío, *Salammbô* llevará a cabo una parte de la tarea que en la tesis XVI Benjamin asigna a la historiografía auténticamente materialista y marxista⁴³. Desde luego, no se trata de establecer artificialmente una contradicción o paradoja (que podría ser resuelta con facilidad apelando a la distancia entre un texto en su versión final y los sentidos que surgen durante su proceso de elaboración) sino de reconocer las complejidades y estratos que articulan la reflexión benjaminiana en torno al historicismo (en general) y a Flaubert (en particular).

Benjamin acierta también al sospechar en el novelista una profunda desconfianza hacia toda forma de filosofía de la historia. Como lo muestran algunas cartas de juventud, ya en su adolescencia Gustave había reelaborado en clave bufa las teorías del *Cours d'histoire* de Cousin que se enseñaban en el liceo de Rouen⁴⁴. Bajo otras formas, este enfrentamiento precoz dura toda su vida y es uno de los pilares de su empresa literaria: en efecto, si una filosofía de la historia puede definirse como la interpretación sistemática de eventos según un principio rector que los relaciona y los refiere a un sentido último (Löwith, 2007: 13), para Flaubert esa pretensión intelectual

⁴³ Véase *supra*, nota 31.

⁴⁴ Así, por ejemplo, en una carta de 1839 dirigida a E. Chevalier en la que describe minuciosamente el menú ofrecido durante la boda de su hermano: “[...] tu n’en a pas compris le sens allégorique, symbolique et tout le parti qu’on pouvait en retirer [*i.e.*, de la lista de platillos] sous le point de vue de la philosophie de l’histoire” (*Corr.* I : 45). O, pocos meses después, el mismo año: “Le Garçon [personaje de raigambre rabelaisiana creado por Flaubert y sus amigos], cette belle création si curieuse à observer sous le point de vue de la philosophie de l’histoire [...]” (*Corr.* I : 51). *Sous le point de vue de la philosophie de l’histoire*: la repetición de la fórmula en dos cartas tan cercanas en el tiempo indica que, en tanto amalgama de un contenido y una sintaxis particular, se está ante una verdadera *idée reçue*. En enero de 1840 Flaubert vuelve a indicar su posición frente a la disciplina: “Lis le marquis de Sade [...], cela complétera ton cours de morale et te donnera de brillants aperçus sur la philosophie de l’histoire” (*Corr.* I : 61).

tual será una de las formas ejemplares de la *bêtise* moderna, el síntoma más elocuente de la vanidad de una época que cree poder desentrañar (y por lo tanto dominar) la dirección de la historia. En cambio, la escritura flaubertiana se construye explícitamente sobre la base de que tal sentido es incognoscible, si no inexistente. De allí la exigencia, epistemológica y poética, de *ne pas conclure*: “Aucun grand génie n’a conclu et aucun grand livre ne conclut, parce que l’humanité elle-même est toujours en marche et qu’elle ne conclut pas. [...] La vie est un éternel problème, et l’histoire aussi, et tout” (*Corr.* II : 718).

Con todo, de una posición semejante no se deriva necesariamente una concepción nihilista de la historia⁴⁵. El propio Benjamin deja entrever, en una enigmática nota incluida en el *dossier* “Zu Flaubert”, la posibilidad de que la falta de conclusión (de la obra, de la historia) pueda ser interpretada en un sentido *místico*: “Mystische Interpretation von Flauberts «ne pas conclure». Dieser Satz hat nicht den positivistischen Sinn, den man ihm unterlegt. Er heißt: im Material bleiben. Flaubert tut es in dem Grade, daß er die Geschichte als Maske umnimmt. *Bouvard et Pécuchet*: champions der *conclusion*”⁴⁶ (*GS* VII: 876).

La brevedad de la nota impide asignarle un sentido unívoco⁴⁷ pero es evidente que uno de los fundamentos básicos de la poética flaubertiana aparece allí sustraído del campo positivista-cientificista (al que una lectura crítica, hoy ya superada, lo reducía en ocasiones por la vía del realismo) y es recuperado para un materialismo transformador, ciertamente alejado del nihilismo al que el novelista parecía condenado.

El juicio taxativo de la séptima tesis tampoco toma en cuenta que Flaubert, en repetidas oportunidades, establece como deber del escritor una de las tareas fundamentales asignadas por Benjamin al historiador dialéctico: disponerse a la escucha de los vencidos de la historia. Esta labor de memoria, señalada en la segunda tesis pero

⁴⁵ Acaso Benjamin tenga en mente aquí un célebre *dictum* flaubertiano del cual se había servido, en su ensayo “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, para definir la equívoca posición política del autor de *Les fleurs du mal* (y, en general, de la *bohème* artística de la época): “De toute la politique, il n’y a qu’une chose que je comprende, c’est l’émeute” (*Corr.* I: 278; citado en Benjamin [2012: 70]). Pero es que, como señala R. Tiedemann, incluso el nihilismo admite ser visto en Benjamin desde un punto de vista dialéctico: “Durante el trabajo en el libro de Baudelaire, Benjamin debe haber podido reconocer [...] su propia y temprana simpatía por el mito de la huelga general y la propia concepción de ‘la tarea de la política mundial, cuyo método ha de llamarse nihilismo’ ” (Tiedemann, 2012: 34).

⁴⁶ Nuestra traducción: “Interpretación mística del «ne pas conclure» de Flaubert. Esta frase no tiene el sentido positivista que se le atribuye. Quiere decir: permanecer en lo material. Flaubert lo hace a tal punto, que se recubre con la historia como máscara. *Bouvard et Pécuchet*: campeones de la *conclusion*”.

⁴⁷ No resulta claro en qué sentido Bouvard y Pécuchet son “campeones de la conclusión”, siendo los protagonistas de un relato que incorpora la recursión y la falta de finitud como ejes de su estructura narrativa (amén del hecho de tratarse de la novela *inconclusa* por antonomasia del siglo XIX).

enunciada con detalle en los textos preparatorios⁴⁸, es desconocida por el historicismo, que construye en cambio su falsa condición de ciencia objetiva precisamente a partir de “la eliminación de la historia de los ecos que vienen de los «lamentos» [...]”⁴⁹. Si Flaubert (y *Salammbô*) son encarnaciones representativas del historicismo, deberían padecer esta misma sordera.

Sin embargo, *Salammbô* es, antes que nada, el relato de un acontecimiento olvidado de la historia (el enfrentamiento entre Cartago y un ejército de mercenarios tras el fin de la primera Guerra Púnica) y por lo tanto cabe ver en ella una ejemplar puesta en narración de aquellas voces perdidas. Ése fue incluso uno de los más fuertes argumentos de impugnación que críticos como Sainte-Beuve dirigieron a la novela en el momento mismo de su aparición: la materia de la obra está demasiado apartada en el tiempo, no hay sobre ella más que unos pocos documentos fiables y, si se lo mira desde el punto de vista de una línea temporal continuista, es un hecho que parece no haber producido movimientos en la marea de la historia. Para el célebre autor de las *Causeries*, la lucha entre Roma y Cartago todavía podría haber interesado al lector moderno puesto que en ese *agón* estaba en juego la subsistencia misma de la cultura occidental (y, por ende, la de la Francia del siglo XIX). En cambio, el relato de la destrucción de un grupo de bárbaros a manos de una civilización que, a su hora, también está condenada a desaparecer casi sin dejar rastros, no puede dar como resultado más que un pasatiempo esteticista sin ningún tipo de vinculación con el presente, factor que incluso pone en crisis su adscripción misma al género de la novela histórica (Sainte-Beuve, 1865: 84)⁵⁰.

Resulta evidente que el objetivo de la novela no es asegurar al lector respecto del correcto desarrollo progresivo de la historia sino delimitar las fronteras de un olvido, un vacío de la cronología. La captación y el registro de estos sufrimientos infructíferos es, por otra parte, una consecuencia natural de la disposición *simpática* del escritor, tal como escribe Flaubert a Louise Colet en 1846:

[...] je sympathise tout aussi bien, peut-être mieux, aux misères disparues des peuples morts auxquelles personne ne pense maintenant, à tous les cris qu'ils ont poussés, et qu'on n'entend plus. Je ne m'apitoye pas davantage sur le sort des classes ou-

⁴⁸ “Es más difícil honrar la memoria de los sin nombre que la de los famosos, de los célebres [...]. A la memoria de los sin-nombre está consagrada la construcción histórica” (Benjamin-Archiv, Ms 447 y 1094; *apud* Mate [2009: 315]).

⁴⁹ Cf. *supra* nota 8.

⁵⁰ Se observará que esta falta de vinculación con la historia es lo que Benjamin parece admirar en el fragmento citado anteriormente: la “relación directa con Dios” (expresión tomada de Leopold von Ranke) de la época narrada, que vale por sí misma y no en función de su contribución al progreso humano.

vrières actuelles que sur les esclaves antiques qui tournaient la meule, pas plus ou tout autant (*Corr.* I: 314).

Más de diez años después, y a punto de lanzarse a la escritura de *Salammbô*, el novelista vuelve sobre la misma idea en una misiva a Leroyer de Chantepie:

Associez-vous par la pensée à vos frères d'il y a trois mille ans : reprenez toutes leurs souffrances, tous leurs rêves [...]; une sympathie profonde et démesurée enveloppera, comme un manteau, tous les fantômes et tous les êtres (*Corr.* II: 717).

Surge, de nuevo, una ambigüedad. Por un lado, esta escucha de los muertos parece estar en función de justificar un profundo desinterés por los dolores y combates del presente, siendo así apenas un remedio prescripto para mitigar los síntomas del *ennui* o tristeza que, de acuerdo con Benjamin, estaban en el origen de la empatía⁵¹. Pero, por el otro, Flaubert señala en el mismo gesto tanto la brutalidad de los partidarios del orden como la hipocresía de los escritores “comprometidos” (la terminología es deliberadamente anacrónica) precisamente a partir de su incapacidad para percibir los gritos del pasado: la confianza en una dirección progresiva de la historia es el terreno común que, a sus ojos, comparten socialistas y burgueses y, en última instancia, es lo que permite a ambos bandos aceptar el padecimiento de los oprimidos al conferirle una significación y un sentido. Flaubert, por su parte, carece de esa consolación. Rechazada toda idea de progreso, las lamentaciones se vuelven plenamente audibles y reclaman su derecho a la representación: se está lejos pues de la “filosofía de los vencedores” celebratoria y autocomplaciente que inficiona el historicismo de un Cousin o un Fustel de Coulanges (Löwy, 2002: 83). Y si para Benjamin el Cocito desde el cual invocar estas voces estaba allí donde la historia académica arroja sus *debris* (es decir, aquella parte “negativa y excluida de antemano” [N 1 a, 3] donde el historiador se convierte en traperero), entonces puede decirse que también Flaubert construye su narrativa recolectando materiales semejantes: de los testimonios fragmentarios de Cartago, pasando por los *keepsakes* y la literatura menor en *Madame Bovary*, a los *clichés* del saber y del lenguaje en *Bouvard et Pécuchet*, la operación consiste siempre en recuperar y resignificar los retazos prececeros de la cultura.

Es cierto, con todo, que la sensibilidad de Flaubert hacia los vencidos no alcanza nunca una auténtica proyección política: la posición adoptada durante la Comuna, que lo muestra como un ferviente partidario de la represión más violenta, es tan solo un ejemplo (difícilmente contestable) de ello. El gusto por las personalidades extremas (Nerón, Heliogábalo) señala su inclinación hacia los grandes hombres pero también, y especialmente, por aquello que podría definirse (usando el vocabulario de Georges Bataille) como el puro gasto de la historia: en otras palabras, un deseo no por

⁵¹ En efecto, la carta a Leroyer continúa de este modo: “Tachez donc de ne plus vivre en vous. [...] La vie est une chose tellement hideuse que le seul moyen de la supporter, c’est de l’éviter” (*Corr.* II: 717).

la revolución sino por la *revuelta* que Benjamin encuentra, en el siglo XIX, tanto en los círculos de la bohemia artística como en las camarillas de los conspiradores profesionales (2012: 70; *GS I*: 515). Si, de acuerdo con Nori (1995: 27), el filósofo alemán impugna toda forma de *Einfühlung* (incluso la que se proyecta hacia los olvidados) por cuanto aquella se muestra siempre incapaz de fundar proyectos alternativos y prácticas históricas auténticamente revolucionarias, entonces la escucha flaubertiana de las lamentaciones no puede sino ser conservadora, porque su fundamento mismo es la empatía. El historiador, por contra, debería abocarse a una captación más profunda, que Mate glosa con precisión: “Una historia universal no solo tiene que contar todo, lo grande y lo pequeño, sino también lo que no ha tenido lugar y ha quedado en el camino” (Mate, 2009: 45). Se trata de una restitución de la potencia del pasado que Benjamin había esbozado en la segunda tesis: “Felicidad que pudiera despertar en nosotros envidia solo la hay en el aire que hemos respirado, con hombres con las que hubiéramos podido conversar, con mujeres que hubieran podido entregársenos” (*SH*, II). La historia debe incorporar pues no solo lo efectivamente acontecido sino también aquello que no ha alcanzado cumplimiento, lo que “habría podido ser”: en términos gramaticales, es la distancia que va del *Präteritum* o *Perfekt* al *Konjunktiv*, del pretérito al condicional o potencial. La imposibilidad de trascender ese modo condicional es lo que define la práctica historiográfica corriente e instala en el corazón del ángel de la historia un deseo incumplido de totalidad⁵²: “Bien le gustaría [al ángel de la historia] detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado” (*SH*, IX). Pero la historia dialéctica y materialista sí puede llevar a cabo esta transmutación al colocar, en el centro de su hacer, no la acumulación pasiva de datos o la identificación acrítica con el pasado sino la *rememoración* [*Eingedenken*], esto es, el encuentro instantáneo y fulgurante de pasado y presente en una imagen dialéctica transformadora: “[...] la Historia no tan solo es una ciencia, sino también -y no en menor medida- una forma de rememoración. Esta en efecto puede convertir lo inconcluso (la dicha) en lo concluso, y a su vez lo concluso (del dolor) puede transformarlo en lo inconcluso. Ciertamente que esto es Teología [...]” (*OP* [N 8,1]). Una revisión crítica del hipotético historicismo de Flaubert debería probar, finalmente, que existe algún sentido en el que su obra activa una rememoración (una potenciación del pasado) como la exigida por Benjamin.

4. De nuevo contra el historicismo: *Salammbô* y la restitución de la potencia en la historia

La memoria flaubertiana no es una facultad acumulativa y mecánica sino una fuerza intelectual que transforma sus materiales: en palabras de G. Bollème (1964:

⁵² Como señala Nori (1995: 25), “[...] the problem is that Benjamin describes the angel’s will to totalize and historicize in the optative mood of a frustrated desire”. El condicional es, por otra parte, el modo típico en el que se expresa el melancólico, de acuerdo con Starobinski (2012: 462).

36), en Flaubert “C’est le regret qui fait l’histoire même, c’est lui le regret, lui le souvenir, qui donne sens à la vie passée, qui la fait être ce qu’elle n’a pas été, ce qu’elle ne pouvait pas être”. La función clave del *regret* como motor de la memoria indicaría que, en principio, no se ha salido del terreno original de la empatía demarcado por Benjamin y que la condición melancólica del pasado como irremediamente perdido se mantiene. Sin embargo, una sutil e inevitable metamorfosis tiene lugar desde el momento en que, para Flaubert, el pasado solo puede ser percibido desde un presente en constante movimiento: “Chacun est libre de regarder l’histoire à sa façon, puisque l’histoire n’est que la réflexion du présent sur le passé et voilà pourquoi elle est toujours à refaire” (*Corr.* III: 414-415).

Concebir la relación con el pasado como un fenómeno de percepción siempre mudable no implica construir con él una imagen dialéctica en el sentido benjaminiano⁵³ pero ciertamente descarta la posibilidad de fijarlo en una “imagen eterna”, objetivo último del historicismo de acuerdo con Benjamin. De hecho, más allá de lo afirmado en ocasiones por el propio Flaubert en su correspondencia, *Salammbô* dista de ser apenas una *reine curiosité* narcótica diseñada solo para una inerte contemplación estética. La crítica especializada (Green, 1982; Dufour, 2009, entre otros) ha señalado hace tiempo los vínculos más o menos evidentes que la novela establece con el contexto inmediato de redacción y que permiten que, a través de la historia cartaginesa, se entrevea la historia reciente de Francia. Así como la Revolución Francesa “citaba” la Roma republicana para proveerse de un discurso (y Benjamin veía en ello un caso ejemplar del uso dialéctico de la historia), Flaubert opera un encuentro similar entre los derrotados de 1848 y los bárbaros aniquilados por Cartago. Que esa cita haya pasado desapercibida a los lectores contemporáneos de la obra (o a críticos atentos como Lukács) reafirma en todo caso lo espeso del sueño al que se había entregado el siglo XIX. Pero, independientemente de este paralelismo (que se encuentra articulado en diferentes niveles de la obra: argumental, léxico, etc.), en *Salammbô* la potencia de la historia es restituida principalmente mediante el propio proceso literario, por el modo particular en que se imbrican el uso de documentos y el trabajo del estilo.

En efecto, apenas publicada la novela, Flaubert escribe a Félicien de Saulcy, renombrado orientalista y arqueólogo: “Au reste, je ne distingue plus maintenant dans mon livre, les conjectures des sources authentiques” (*Corr.* III: 274). Si la novela histórica o arqueológica entabla siempre, por su propia condición genérica, un vínculo complejo con el orden de lo verdadero y lo probable, Flaubert va todavía más lejos y señala una confusión o indistinción en el orden mismo de los materiales: la *rêverie*

⁵³ “Sin duda no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en que lo sido viene a unirse como en un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en pocas palabras, la imagen es dialéctica en suspenso. Dado que así como la relación del presente respecto del pasado es tan solo continua, temporal, la de lo sido respecto del ahora es en cambio dialéctica: no es curso, es imagen, y se produce en discontinuidad” (*OP* [N 2 a, 3]).

personal se entrelaza con el documento y el testimonio sin que pueda establecerse entre ellos una diferencia ontológica decisiva. Aun cuando la carta está dirigida a un puntilloso *savant*, Flaubert sabe que cuenta en este caso con la benevolencia de su interlocutor y por lo tanto no necesita defender su obra echando mano a la axiología de la ciencia, como lo hará apenas unos días después al responder a las críticas de Sainte-Beuve y, especialmente, del arqueólogo Wilhelm Froehner. Aquí, el escritor puede reconocer que la exactitud de la documentación, su uso coherente y exhaustivo solo importan en la medida en que contribuyan a la creación de la imagen literaria, y esta es siempre plenamente artificial: el objetivo de la literatura es plasmar una visión personal, no resucitar un pasado perimido. Poco antes de morir, volvería sobre el tema con mayor precisión:

Dieu sait jusqu'à quel point je pousse le scrupule en fait de documents, livres, informations, voyages, etc. Eh bien, je regarde tout cela comme très secondaire et inférieur. La vérité matérielle (ou ce qu'on appelle ainsi) ne doit être qu'un tremplin pour s'élever plus haut. Me croyez-vous assez godiche pour être convaincu que j'ai fait dans *Salammbô* une *vraie* reproduction de Carthage, et dans *S[ain]t Antoine* une peinture exacte de l'Alexandrinisme ? Ah ! non ! mais je suis *sûr* d'avoir exprimé l'*idéal* qu'on en a aujourd'hui (*Corr.*, V: 814).

No se trata pues de negar o desacreditar la investigación como momento de la composición: la búsqueda y lectura de documentos, la comprobación de hechos e informaciones, incluso la propia vivencia (los viajes) son recursos lícitos de la creación literaria y Flaubert, orgullosamente, señala los escrúpulos con los que se maneja en ese aspecto. Pero la mera colección de datos no compone una obra: sin el trabajo del estilo, aquella solo llega a constituir, todo lo más, una pura curiosidad. Ahora bien, los términos utilizados aquí podrían conducir a engaño: que el material sea apenas un trampolín para “elevarse más alto” parece reponer la antigua jerarquía que enfrentaba materia y espíritu, cuerpo y alma, lo bajo y lo alto (el valor colocado siempre en el segundo término de cada oposición), abandonando la permanencia en lo concreto (*im Material bleiben*) que Benjamin proponía interpretar en un sentido místico. Pero, para Flaubert, la literatura es la *via regia* que permite superar esa gran división y alcanzar una ontología monista en la que espíritu y materia ya no son discernibles⁵⁴, y esto porque su propio instrumento (la palabra) es espíritu y materia entrelazados. *Idéal* debe entenderse pues en este contexto no como una realidad inmutable, inasequible por los sentidos, sino en tanto imagen que un sujeto cognoscente construye a partir de la percepción de un determinado fenómeno. La existencia objetiva de las cosas pierde su privilegio frente a la relación entre sujeto y objeto: “Avez-vous jamais

⁵⁴ Véase al respecto el importante libro de Juliette Azoulai (2014).

cru à l'existence des choses? est-ce que tout n'est pas illusion? Il n'y a de vrai que les 'rapports', c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets" (*Corr.* V: 416). Se obtiene así que el escritor es consciente de haber trabajado menos con la representación de la historia "tal como fue" que con la imagen (difusa y cambiante) que de esa historia tiene, en determinado momento, un colectivo social dado. Ésa es, para Flaubert, la condición básica de la historia: siempre provisoria, nunca concluida.

Desde esta perspectiva, el lenguaje con el que se intenta capturar dicha visión adquiere un peso específico y, junto a la verdad factual, emerge una segunda verdad (no menos real) conformada por la escritura:

Bref, pour en finir avec cette question de la *réalité*, je fais une proposition: la trouvaille de documents authentiques nous prouvant que *Tacite* a menti d'un bout à l'autre. Qu'est-ce que ça ferait à la gloire et au *style* de Tacite? Rien du tout: au lieu d'une vérité, nous en aurions deux: celle de l'Histoire et celle de Tacite (*Corr.* V: 814).

Leído en un sentido débil, el pasaje solo parece sugerir que la historia (entendida como *historia rerum gestarum*) merece ser gozada estéticamente a partir del estilo con el que está narrada; en un sentido fuerte, Flaubert postula la existencia de *otra verdad* generada por el estilo mismo. Y es que, para el novelista, la tarea del artista consiste en llevar a cabo una intensa búsqueda del Ser⁵⁵, vivir "dans la recherche incessante du Vrai rendu par le Beau" (*Corr.*, III: 717). En sus momentos felices, cuando la misión se cumple acabadamente, la literatura da forma a una verdad alternativa a la de los hechos acontecidos: ése es su modo de producir una apertura de la historia y hacer, como exigía Benjamin, de lo concluso algo inconcluso.

5. Conclusión

Que en *Sobre el concepto de Historia* Benjamin haya relegado a Flaubert como representante de una visión quietista y melancólica de los procesos históricos es un gesto compartido con otros intelectuales ubicados a la izquierda del espectro político: de Lukács a Sartre (exceptuando, en las últimas décadas, a Rancière), se falla en reconocer lo que hay de auténticamente disruptivo en el proyecto literario flaubertiano. Nociones centrales de su poética como la búsqueda del *mot juste* o la *impassibilité* (por mencionar solo algunas), así como diversas prácticas a ella asociadas (lectura exhaustiva de fuentes, uso de documentación, etc.), a menudo fueron interpretadas de manera restrictiva como mero formalismo, deshumanización del arte o solipsismo esteticista. Sin embargo, aquí y allá, Benjamin ha dejado rastros de que otra lectura era posible. Estos estratos de sentido, que no emergen en la versión final de las tesis, ciertamente exigen un estudio todavía más profundo del lugar (a todas luces cambiante) que

⁵⁵ Azoulai (2014: 11).

Flaubert ocupa en el pensamiento del filósofo. Pero señalan también la vía a partir de la cual un análisis materialista y dialéctico (*i.e.*, benjaminiano) podría rescatar la obra del novelista del “botín de los vencedores” (*SH*, VII) para asignarle un carácter políticamente crítico.

En todo caso, y sin negar el terreno común que la *poética de Flaubert* comparte con las grandes escrituras historiográficas del siglo XIX, puede afirmarse que *Salammbô* pone en juego una relación entre historia y literatura que excede con mucho las fronteras del historicismo. Flaubert reconoce en el desarrollo del pensamiento histórico la marca distintiva de su época (acaso lo mejor de ella), pero toma también debida nota de los límites y defectos de una disposición semejante: es consciente, en todo caso, de la naturaleza fantasmagórica del proyecto y de su utilización deliberada a manera de narcótico para escapar (ilusoriamente) de las contradicciones del presente.

Curiosamente, es a partir de esta desconfianza irónica en la escritura de la historia como resurrección del pasado que puede surgir una función intrínseca y novedosa de la palabra poética: más allá de lo que el propio novelista podía convenir, la literatura se vuelve no solo un remedio paliativo para melancólicos sino también un medio de restaurar y transformar las relaciones entre el sujeto y el mundo. En contacto con la historia, el resultado es este: que la literatura puede operar, con los medios que le son propios, una auténtica transformación del pasado, aun cuando parezca no hacer más que reproducirlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor (2008): *Monografías musicales*. Madrid, Akal.
- AURELL, Jaume (2005): *La escritura de la memoria. De los positivismos a los postmodernismos*. Publicacions de la Universitat de València.
- AZOULAI, Juliette (2014): *L'Âme et le corps chez Flaubert. Une ontologie simple*. París, Classiques Garnier.
- BARTHES, Roland (2013): “El discurso de la historia”, in: Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires, Paidós, 191-210.
- BENJAMIN, Walter (1974-1991): *Gesammelte Schriften. Sieben Bände*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (1978): *Briefe*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag.
- BENJAMIN, Walter (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus.
- BENJAMIN, Walter (2008): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Charles Baudelaire, un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de Historia*. En: *Obras*, Libro I / Vol. 2. Madrid, Abada Editores.

- BENJAMIN, Walter (2013): *Obra de los pasajes*. En: *Obras*, Libro V / Vols. 1 y 2. Madrid, Abada Editores.
- BENJAMIN, Walter (2012): *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- BOLLEME, Geneviève (1964): *La leçon de Flaubert*. París, Julliard.
- BOUVIER, Agnès (2010): “Au rendez-vous allemand (1). Herder et l’*Histoire de la poésie des Hébreux* : quand la Bible est entrée en littérature”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 4. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/1216>; 5/6/2016].
- BOUVIER, Agnès (2010b): “Au rendez-vous allemand (2). La rencontre entre Flaubert et Renan autour des *Études d’histoire religieuse*”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 4. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/1229>; 5/6/2016].
- COUSIN, Victor (1841): *Cours d’histoire de la philosophie morale*, in: Cousin, Victor, *Oeuvres de Victor Cousin*. Bruselas, Société Belge de Librairie.
- DE BIASI, Pierre-Marc (2011): *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. París, Le livre de poche.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada editores.
- DUFOUR, Philippe (2009): “Actualité du roman archéologique”. *Flaubert. Revue critique et génétique*, 1. [Consulta en línea: <https://flaubert.revues.org/374#ftn40>; 5/6/2016].
- ELIE, Maurice (2012): “De l’*Einfühlung* à l’empathie”. *Temporel. Revue littéraire et artistique*, 14. [Consulta en línea: <http://temporel.fr/De-l-Einfuehlung-a-l-empathie-par-1/6/2016>].
- FLAUBERT, Gustave (1964): *Œuvres complètes*. París, Éditions du Seuil.
- FLAUBERT, Gustave (2013a): *Œuvres complètes II. 1845-1851*. París, Éditions de La Pléiade.
- FLAUBERT, Gustave (2013b): *Œuvres complètes III. 1851-1862*. París, Éditions de La Pléiade.
- FLAUBERT, Gustave (1973-2007): *Correspondance. Tomes I-V*. París, Éditions de La Pléiade.
- FOUCAULT, Michel (2002): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI editores.
- GAGNOUD, Andréa (2003): “Du rôle de la *sympathie* dans l’évolution de la pensée esthétique britannique au XVIII^e siècle”. *Bulletin de la société d’études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 56, 57-73.
- GONCOURT, Edmond et Jules de (1956): *Journal. Mémoires de la vie littéraire*. XXII tomes. Monaco, Les Éditions de l’Imprimerie Nationale.
- GRAPPIN, Henri (1912): “Le mysticisme poétique et l’imagination de Gustave Flaubert”. *La Revue de Paris*, XIX^e année, t. VI, 609-629 y 849-870.
- GREEN, Anne (1982): *Flaubert and the historical novel. Salammbô reassessed*. Cambridge, University Press.
- HERDER, Johann Gottfried (1846): *Histoire de la poésie des Hébreux*. París, Didier.
- JAHODA, Gustav (2005): “Theodor Lipps and the shift from «sympathy» to «empathy»”. *Journal of the history of the behavioral sciences*, XLI-2, 151-163.
- KOSS, Juliet (2006): “On the limits of empathy”. *The Art Bulletin*, LXXXVIII-1, 139-157.

- LÖWITH, Karl (2007): *Historia del mundo y salvación. Los presupuestos teológicos de la filosofía de la historia*. Buenos Aires, Katz Editores.
- LÖWY, Michael (2002): *Walter Benjamin: aviso de incendio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- MATE, Reyes (2009): *Medianoche en la historia*. Madrid, Editorial Trotta.
- NORI, Giuseppe (1995): "The problematics of sympathy and romantic historicism". *Studies in Romanticism*, XXXIV-1, 3-28.
- NOWAK, Magdalena (2011): "The complicated history of *Einfühlung*". *Argument*, I-2, 301-326.
- RENAN, Ernest (1857): *Études d'histoire religieuse*. París, Michel Lévy frères.
- SAINTE-BEUVE, Charles - A. (1865): *Nouveaux lundis*. París, Michel Lévy frères.
- SCHMIDER, Christine (1998): "Gustave Flaubert et Walter Benjamin". *Bulletin Flaubert-Maupassant*, 6, 41-56.
- SCHMIDER, Christine. *Modernité et fantasmagorie. (Gustave Flaubert et Walter Benjamin)*. Tesis de doctorado. Versión facsimilar.
- SCHMIDER, Christine (2004): "Modernität und Fantasmagorie. Gustave Flauberts *Éducation sentimentale* und Walter Benjamins *Passagen-Werk*", in, J. Jurt (ed.), *Unterwegs zur Moderne*. Friburgo, Frankreich-Zentrum, 43-59.
- SCHOLEM, Gershom (2008): *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- SEGINGER, Gisèle (2000): *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Estrasburgo, Presses Universitaires.
- STAROBINSKI, Jean (2012): *L'encre de la mélancolie*. París, Éditions du Seuil.
- TIEDEMANN, Rolf (2012): "Baudelaire, un testigo en contra de la clase burguesa", in W. Benjamin, *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 9-41.
- WHITE, Hayden (2014): *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México DF, Fondo de Cultura Económica.