## La función de los animales en La tentación de San Antonio de Gustave Flaubert

## Lourdes Terrón Barbosa

Universidad de Extremadura

Para muchos lectores de Flaubert, *La Tentación de San Antonio* es un monstruo al que no es conveniente aproximarse demasiado. Tienen miedo de aburrirse leyéndola pero quizás guardan también un vago temor de hacerse devorar por la terribles bestias que aparecen entre sus páginas. Aludiré, sin más, a un ejemplo: el cerdo de San Antonio que realiza sus metamorfosis en público:

"A ce moment, le cochon grandit tout à coup et gros comme un hippopotame ouvre jusqu'au ventre une gueule terrifiante, à triple rangée de dents<sup>1</sup>". Al punto, el ermitaño reconoce en la metamorfosis de su compañero la obra del "démon des illusions", es decir, su fantasma, la puesta en escena de su propio deseo.

El bestiario de La Tentación de San Antonio no es sólo fantástico, es fantasmático. Los animales guardan una estrecha relación con el Sujeto y el Sujeto se muestra, a su vez, disperso, ilocalizable. No obstante, en otro lugar de la obra, es el cerdo el que tiene miedo y grita: "Miséricorde! ces vilaines bêtes-là vont m'avaler tout cru!.2" He aquí por qué el lector, el hipócrita lector, aparece implicado en la lectura de la Tentación y, en cualquier caso, le produce menos temor la voracidad de los monstruos que la seducción ejercida por las propias operaciones textuales, de las que es objeto, en tanto a sujeto.

Existen tres versiones de La Tentación de San Antonio: sólo hablaré de la primera versión. Flaubert la ha escrito entre mayo de 1848 y septiembre de 1849, a la edad de veintiocho años, en un gesto de adiós al romanticismo y para coronar quince años de aprendizaje literario. Como todas las obras de juventud de Flaubert, La Tentación tiene como héroe al «Artista» y por problemática, la creación de la obra literaria. El Artista vive un «drama»: en tanto a creador de un mundo de palabras, debe definirse con relación al Creador supremo, Dios. Pero este Artista es un Artista rebelde. Hay algo de Lautréamont en el joven Flaubert. Podemos percibir ya la influencia de Maldoror en textos como el de La Tentación. Es precisamente en este substrato, eminentemente romántico, en el que asienta sus bases el realismo de Flaubert. La Tentación de San Antonio marca el momento en el que su obra sintetiza y

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Flaubert, Gustave., *La Tentation de Saint Antoine*, primera versión de 1849, Paris, Le Seuil, 1964, p. 383 A.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Ibidem., p. 437 B

supera toda una experiencia anterior. Es un momento fundador: la escritura de la representación de lo real se fija en ella como escritura del Mal radical, nos introduce en una teoría de la escritura cuya puesta en práctica será *Madame Bovary*. Pero *La Tentación* nos instruye, al mismo tiempo, en la crítica a este tipo de escritura: en efecto, la escritura de la representación, exhibiendo su reverso fantasmático, denuncia la ilusión realista y reivindica la obra literaria en su irreductibilidad de obra de lenguaje.

La rivalidad que el Artista opone a Dios se ejerce sobre dos planos: el mundo y el lenguaje. No hay que olvidar que para la tradición judeo-cristiana, de la que Flaubert es tributario, Dios es un escritor. Su Creación procede del Verbo y se materializa en la Escritura. El Artista realista hace suya la siguiente premisa: existe un mundo al que le corresponde un lenguaje que da cuentas de él; por consiguiente, se puede vencer al Creador en su propio terreno, podemos robarle el mundo apoderándonos de él por las palabras.

En primer lugar, analizaré la función de los animales en la escritura realista de La Tentación de San Antonio. Puedo ya avanzar que los animales son Signos. Pero matizaré, en una segunda parte, que dicha función pasa también por la crítica de la escritura realista, moviéndonos ya en el plano de lo simbólico. Robar el mundo: el joven Flaubert se había interesado ya por la serie de sus «misterios», por la aventura cósmica, escenario incansablemente repetido que encontramos en La *Tentación* cuando el Diablo se lleva a Antonio a viajar por los espacios. Pero no es sólo ejerciendo de «cosmonauta» como el Artista toma conciencia del mundo. Los animales están en el centro de la Creación, son, como la firma de Dios-que los creó al comienzo del Génesis y que repitió su gesto inicial preservándolos del Diluvio-. En cierto modo, La Tentación de San Antonio es un Arca. El narrador hace desfilar sucesivamente en ella a la tortuga, al cerdo, a la serpiente, llevada por los Ofitas, al tigre hembra, que acompaña a la fasa profetisa de Capadocia, a los camellos de los viajeros del desierto, a los onagros y al elefante del cortejo de la Reina de Saba, su pájaro mágico...y así, sin interrupción, hasta la secuencia de los monstruos y las bestias marinas, en la que el espacio imaginario de la «escena» se nos muestra completamente saturado:

"(...) des papillons énormes se mettent à bourdonner dans l'air, des lézards s'avancent, des chauves-souris voltigent en faisant des cercles avec leurs petits, des crapauds sautent et roulent leurs gros yeux, des lucioles brillent, des vipères sifflent, des chenilles rampent, de grandes araignées marchent<sup>3\*\*</sup>.

«Creced y Multiplicaos», se ordena en El Génesis. Se trata de tomar al pie de la letra las palabras del Creador, de abrazar la creación en toda su extensión. Podríamos añadir: en sincronía y en diacronía, puesto que a la pululación

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ibidem., p. 437 B.

de animales corresponde una pertinaz obsesión por los orígenes de la vida-interpretamos así el sentido del famoso grito de Antonio "être la matière"-No desprovisto de una cierta carga irónica, el Artista satura tanto el espacio de la representación como el espacio verbal, agotando, literalmente, el poder de nombrar a las distintas criaturas y sus manifestaciones. El narrador se esfuerza, incluso, en cansar al lector: "Des moucherons bourdonnent, les serpents sifflent, les bêtes féroces aboient(...); on entend bruire des mâchoires, sonner des écailles, renifler des narines<sup>4</sup>". Termina, incluso, por decir: "Et ceux qui ont passé reviennent, ceux qui ne sont pas encore venus arrivent<sup>5</sup>".

Lo fantástico se construye a partir de los procedimientos de escritura del realismo. Las enumeraciones descriptivas a las que acabo de hacer mención siguen un programa. Son paradigmas que el texto despliega sistemáticamente. Con La Tentación de San Antonio, Flaubert ultima un método de trabajo al que se mantendrá fiel, en adelante: acumula documentos, fichas, informaciones. Los monstruos no son suyos. El escritor posee un conocimiento «objetivo» del monstruo que obtiene de compilaciones o de bestiarios medievales y de la antiguedad de los que Jean Seznec ha establecido la lista<sup>6</sup>. Por ejemplo, un enunciado del tipo: "Le Myrmecoleo, lion par devant, fourmi par derrière, et dont les génitoires sont à rebours<sup>7</sup>", ha sido retomado, palabra a palabra, del Hierozoïcon sive de animalibus Sanctae Scripturae de Samuel Bochart.

La Tentación nos revela, pues, que el cosmos es escripturable y que no existen hiatos entre el mundo y el lenguaje articulado, el logos. Sin embargo, los monstruos plantean un problema: los animales son la firma del Creador pero los montruos ¿Acaso no son las criaturas del Diablo? A este problema, Flaubert ofrece en La Tentación dos respuestas.

La primera, se sitúa en la línea del *Fausto* de Goethe, del cual el joven escritor pudo inspirarse. Rival de Dios, el Artista recurre al pacto con el Diablo. A la Creación, opone el mundo del Mal.

Del mismo modo que la Creación se impregna de una Escritura Santa, el mundo del Artista se impregnará de una Escritura Maligna. Los bestiarios fantásticos abastecerán a esta escritura, esta fianza escrita de la que Flaubert no puede eximirse y *La Tentación de San Antonio* se convertirá en una Contra-Biblia. No dejamos al margen, no obstante, a *La Tentación* realista ni el problema de la mímesis. *La Tentación* devolverá al Creador la imagen de su

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Ibidem., p.440 A.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ibidem., p. 441B.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> Seznec, Jean., "Saint Antoine et les Monstres" in *Publications of the Modern Language Association of America*, Mars 1943, pp. 200-209.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Flaubert, Gustave., *La Tentation de Saint Antoine*, primera versión de 1849, Paris, Le Seuil, 1964, p.441B.

Creación, aunque será una imagen invertida, trastocada, cambiada, o una imagen recompuesta a partir de las piezas de un espejo roto. Un monstruo sólo puede fabricarse a partir de lo conocido.

Un «Myrmecoleo», es un león + una hormiga (o una mitad de león + una mitad de hormiga). Posee órganos genitales pero "invertidos". El monstruo no es «lo otro», sino «lo mismo», un temible «si mismo».

Podemos dar, no obstante, otra respuesta aún más radical asociada a la hipótesis de que Flaubert intentara restablecer al monstruo en el seno de la Creación divina. Jean Seznec ha encontrado entre las fuentes de erudición que inspiraron al escritor, un artículo de *La Revue Britannique*, aparecido en 1835, titulado "Histoire naturelle des animaux apocryphes<sup>8</sup>". En él afirma que los monstruos no tenían nada de fabuloso, que todos ellos habían existido antaño y que la fábula conservaba el recuerdo de una realidad desaparecida. La ciencia acudiría así en socorro de esta Escritura del Mal. *La Tentación* muestra a Dios el espejo de una Creación no pervertida pero constitutivamente perversa. Los monstruos no son apócrifos sino auténticos. Testimonios, como diría Lautréamont, de la "bouffonnerie excellente" del Creador. Flaubert practica con gusto la broma metafísica.

El mundo es escripturable: ello significa que puede escribirse pero que también es una escritura. Para el Artista realista, el mundo posee el ordenamiento inteligente del logos. El desciframiento de los signos del mundo es simple: todo significante evoca un significado, uno sólo. Explícitamente o no, muchos animales de la obra poseen esta función de signos. Damis se dirige a su maestro Apollonius de Tyane, en los siguientes términos: "Il est temps de partir, car le vent va se lever, les hirondelles s'éveillent, la feuille de myrte est envolée"; Asimismo, Antonio observa la llegada de la tarde: "Le ciel est rouge, le gypaète tournoie, les palmiers frissonnent<sup>10</sup>" Una tortuga avanza hacia el ermitaño. Su función se explicita en un borrador, a modo de glosa: "Saint Antoine-Seul, le soir, lassitude. Il s'interrompt dans son travail. Paresse sous la figure d'une tortue<sup>11</sup>". Observamos que este mundo está inmerso en un proceso de alegorización generalizada. En el fragmento siguiente veremos que Flaubert no teme a la redundancia de los signos-se trata en él de dos persona-

 $<sup>^8</sup>$  Seznec, Jean., "Saint Antoine et les Monstres" in Publications of the Modern Language Association of America, Mars 1943, p.215.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Lautréamont, Isidore Ducasse-Comte de., *Les Chants de Maldoror*, Paris, Livre de Poche, p. 245.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Flaubert, Gustave., *La Tentation de Saint Antoine*, primera versión de 1849, Paris, Le Seuil, 1964, p. 408 B y p. 376 A.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Manuscrito de Flaubert, Bibliothèque Nationale, N.A.F. n°23 671, folio 89, publicado en *Oeuvres Complètes* de Gustave Flaubert, Club de l'Honnête Homme, T. IX, p. 441.

jes, dos pecados capitales-: "La Luxure pousse un soupir, s'asseoit sur le cochon, et étale dessus sa belle robe à paillettes. La Paresse se couche sur la tortue<sup>12</sup>".

Existe, en *La Tentación de San Antonio*, todo un paradigma de signos convencionales: Diana no puede aparecer sin sus perros, Baco sin sus panteras, La Reina de Saba sin su pájaro...Flaubert se había configurado una especie de "agenda" mitológica de la que extraigo algunas notas: "Vautour: symbole du principe féminin, parce que, disait-on, il n'y avait pas de mâle dans cette espèce". "Le dauphin: emblème de la Méditerranée, exprime la mer comme le cheval la Terre". Etc<sup>13</sup>. La palabra Símbolo, que emplea, no debe confundirnos: estos animales no son símbolos sino emblemas. El sentido del emblema prevalece escondido, oculto, pero es cognoscible y unívoco. El bestiario es un lenguaje cifrado cuya erudición nos da la clave de acceso. Entre la ignorancia y la erudición no hay lugar para un tipo de «saber» que pertenecería al orden de lo simbólico.

Y sin embargo, *La Tentación de San Antonio* no se inscribe sólo en el logos, explora más de una vía. Es un texto que se zambulle en los recovecos del inconsciente y del mito. Trataré de demostrar cómo los procedimientos de la escritura realista se deconstruyen, mediante un ejemplo que pretenderá trazar una transición entre la primera y segunda parte.

Hemos visto, anteriormente, que los monstruos poseen para Flaubert una realidad «objetiva». Los clasifica en fichas y transcribe estas fichas en La Tentación. La escritura realista puede tolerar lo fantástico en tanto a que lo fantástico se sitúa en el nivel del enunciado. Se trata, en este caso, de un enunciado paracientífico, poco más o menos de este tipo-esto no es una cita de La Tentación, es un enunciado experimental-: "La licorne a des sabots d'ivoire, des dents d'acier, la tête couleur de pourpre, le corps couleur de neige, et la corne de son front est blanche par le bas, noire au milieu, rouge au bout". La deconstrucción tiene lugar cuando, mediante un choque frontal de niveles, lo fantástico pasa del nivel del enunciado al nivel de la enunciación. Así, en La Tentación, es el unicornio el que viene a enunciar por si mismo, su ficha técnica, sobre la «Escena»: "Vois comme je suis jolie! j'ai des sabots d'ivoire, des dents d'acier, la tête couleur de pourpre, le corps couleur de neige, et la corne de mon front est blanche par le bas, noire au milieu, rouge au bout¹4". Lo que resulta «fantástico», no es tanto lo que dice-el enunciado-sino quién lo dice-la

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> Flaubert, Gustave., *La Tentation de Saint Antoine*, primera versión de 1849, Paris, Le Seuil, 1964, p.411 A.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Publicado en *Oeuvres Complètes* de Gustave Flaubert, Op.Cit, T.IV, pp. 398 y 408.

 $<sup>^{14}\,</sup>$  Flaubert, Gustave., La Tentation de Saint Antoine, primera versión de 1849, Paris, Le Seuil, 1964, p.439  $\Lambda.$ 

enunciación-. O, más bien, es, todo en si, lo fantasmático. Nos hallamos así ante un efecto de «teatralización» en el texto, empleado por el autor, que consiste en subvertir el logos, que reposa en la unidad del sujeto. Existen, en definitiva, dos sujetos implicados en el discurso del Unicornio, que no pueden coincidir en el mismo «je».

Surge, pues, otra nueva *Tentación de San Antonio* que leer, que es un texto del sujeto. Por «sujeto» entiendo *el sujeto dividido*, en la acepción del psicoanálisis freudiano. Al lenguaje, conocido como lenguaje articulado, se opone el lenguaje del inconsciente, que tiene en cuenta la fragmentación del *sujeto*. Lo real no puede ser alcanzado, sólo puede ser aludido a través de la escena del fantasma como un real perdido. Explorando esta vía, el genio de Flaubert rechaza la ilusión realista. Conservará la erudición, pero sólo con el interés de que ésta le procure las inquietantes fuentes del *fantasma*. Únicamente competirá con Dios en el plano del lenguaje, pagando con su propia *pérdida* la entrada en el orden de lo simbólico.

En el lenguaje del inconsciente, los animales son símbolos. Voy primero a demostrar que los animales que pueblan la «escena» de *La Tentación*, funcionan como verdaderos «símbolos primarios», y trataré, posteriormente, de poner de relieve los procesos en los que estos símbolos participan en el texto.

Denominamos «Símbolos Primarios» a todos aquellos símbolos que se refieren al cuerpo, al nacimiento, a la muerte, a todos los objetos perdidos, a todas las partes del cuerpo fragmentado que amenazan la unidad del sujeto recordándole su dispersión.

Por otro lado, los sueños nos enseñan que el lenguaje del inconsciente traduce las ideas por representaciones. Las alegorías de *La Tentación* aparecen, así, en un contexto onírico. Si la tortuga representa la pereza de Antonio, si el cerdo es su sensualidad-o, a veces, su cólera-, si el camello del viajero es su deseo de evasión -o su codicia-, todo ello configura ya toda una serie de proyecciones del propio sujeto en otros, que son partes fantasmáticamente errantes de «él mismo». Existen, también, los animales viscosos, que le producen nausea. A propósito de ellos, Antonio exclama:"... Comme il y en a! on dirait une pluie qui suinte à larges gouttes; il y en a par terre des traînées visqueuses avec des baves qui luisent<sup>15</sup>". Junto a ellos, animales marinos, que evocan su nostalgia de la vida uterina: "Il me semble que j'aurais chaud dans le ventre des baleines<sup>16</sup>", dice Antonio.

En cuanto a los monstruos, representan su imagen en el espejo del que hemos venido hablando, una imagen ideal, puesto que une las partes del cuerpo fragmentado, y una imagen terrorífica, por varios motivos. Los monstruos le muestran su cuerpo como un cuerpo en metamorfosis: están hechos de ele-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Ibidem, p. 437 B.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ibidem, p. 442 A.

mentos que tan pronto como están unidos se desensamblan, en un vertiginoso deslizamiento metonímico. Así, el «Myrmecoleo» es la unión de un león y una hormiga, el «Martichoras» de un león y un escorpión y el «Griffon» de un león y un águila.

Por otro lado, mantienen como indecisa la frontera entre lo humano y lo bestial, remitiendo el *sujeto* a su identidad imposible.

La anatomía humana se entrelaza con las anatomías animales, de ahí, un incesante intercambio metafórico entre cabezas sin cuerpos y cuerpos sin cabeza. Simorg-anka, el pájaro de la Reina de Saba, y el Martichoras, tienen un rostro humano, mientras que "des corps de femmes ont à la place du visage une fleur de lotus épanouie<sup>17</sup>". Los ojos son, en La Tentación, pequeños objetos ambulantes. Se sitúan en el extremo de las ramas de los pólipos, sobre la cola de pavo de Simorg-anka, y otros, pululando, sólos, por el aire. En resumen, si el monstruo pretende ser la encarnación del «mismo mal», es, también, «El Otro» del sujeto, una imagen que le vuelve irreconocible y alienado, el fantasma ambigüo de su crimen. De todos los fantasmas que La Tentación saca a escena, el de la devoración es el más obsesivo, a nuestro entender: "Les dents d'acier claquent de faim<sup>18</sup>" en el infierno, dice Apolonio a Antonio. He aquí, además del cerdo, otros dos devoradores: el «Basilisco», que quiere absorver la médula y el corazón de Antonio, y el «Catoblepas», que simboliza la reversibilidad del fantasma, puesto que se autodevora. Las mandíbulas pululan como los ojos, e, incluso, "des ventres ailés qui voltigent<sup>19</sup>".

Al indicar la función simbólica de los animales en *La Tentación de San Antonio*, acabo de designar, de paso, los procesos primarios que estructuran el texto. Estas operaciones del deseo poseen un nombre: Condensación, Desplazamiento, Sustitución, Proyección, Caída...Me queda por hablar de procesos textuales más elaborados. Me gustaría indicar cómo el símbolo abre en el texto un espacio de huída y cómo el tema de lo animal, bajo la forma de las diferentes metamorfosis animales, retoma el antiguo saber del Mito.

En tanto a signos que son, los animales, recordémoslo, concurrían en la univocidad del sentido. El símbolo es, al contrario, un significante sin significado. La huída del sentido encuentra su correspondencia en la huída del espacio. Escojamos, a modo de ejemplo, un fragmento textual privilegiado, el discurso del Sadhuzag, ciervo fabuloso cuyas puntas dejan escuchar una música mágica, un animal que, cuando le llega su turno de intervención, elabora un metadiscurso sobre los animales: "Quand je me tourne vers le vent d'ouest(...), il en

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Ibidem, p. 441 B.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Ibidem, p. 410 A.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Ibidem, p. 441 B.

sort des sons qui font venir à moi les bêtes ravies. Alors accourent ensemble la gazelle aux yeux bleus, l'éléphant, l'épervier, les buffles sortant de la vase, le rhinocéros qui se hâte, le renard, les singes, les chats sauvages, les ours; les chevreuils avec leurs petits s'asseoient en rond autour de moi, les serpents montent à mes jambes, les guêpes se collent dans mes narines, et les perroquets, les colombes et les ibis, pour mieux entendre, se tiennent perchés sur mes rameaux...Écoute!2000. ¿De qué espacio se trata?, ¿Dónde nos situamos?. Ya no es el espacio de la «escena». Desde el punto de vista visual, es un espacio de huída, pero podríamos añadir más: ¿Se trata de un espacio visual, cuando el imperativo es ¡Escucha!?,¿Cúando el cuerpo es fantasmáticamente solicitado?. Se diría, más bien, que es un espacio «otro», un espacio inimaginable, en el que el sentido se oculta como el propio espacio. Los animales, animales-símbolos, son puros significantes cuyo significado sólo aparece como en una falta. No me resistiré a mencionar otro símbolo que muestra cómo Flaubert transforma su erudición en representación. Entre los regalos que la Reina de Saba ofrece a Antonio, se encuentra el siguiente objeto: "des cure-dents faits avec les poils du tachas, animal perdu qui se trouve sous la terre²!".

Para concluir, hablaré, brevemente, de la metamorfosis animal. Es a través de ella como *La Tentación* enlaza con el Mito, en su doble sentido de lenguaje de los orígenes, y con el Relato Mítico, pues el lenguaje de los orígenes se metaforiza en el «lenguaje de los animales».

Es el secreto del lenguaje de los animales el que Apolonio promete comunicar a Antonio, estupefacto: "Désires-tu savoir ce que disent les moucherons bourdonnant dans la poussière? Ce que bêlent les troupeaux...?".

El mito de Orfeo se deja sentir en *La Tentación*, pero fragmentado, agujereado, taladrado, perdido en lo no-dicho del texto. Habremos reconocido, quizás, su rastro, en el discurso del ciervo músico. La tentación de Flaubert consiste, en definitiva, en «devenir bête», convertirse en animal para acceder a este tipo de saber. "*J'ai besoin d'aboyer, de beugler, de hurler*<sup>23</sup>", grita Antonio antes de conocer el éxtasis de «Ser materia», un éxtasis que trae como consecuencia *la pérdida*. El sueño animal de Antonio consiste en ser, de nuevo, cuerpo roto, escindido, disperso.

Acteón es, con Orfeo, la otra gran figura mítica que dirige el destino del Artista en *La Tentación de San Antonio*. Uno demasiado sabio, otro demasiado curioso, nos dicen que la verdad del gesto simbólico es cruel y que lo que se aproxima a ella vuelve fragmentado.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Ibidem, p. 439 A.

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Ibidem, p. 434 B.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Ibidem, p. 408 B.

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Ibidem, p. 442 A.