

La autodestrucción de Madame Bovary: hacia una economía política del goce

Recibido: 23/11/2022 | Revisado: 23/03/2023 | Aceptado: 28/03/2023
DOI: 10.17230/co-herencia.20.38.11

Violeta Garrido*
violetagarrido@ugr.es

Resumen El presente artículo razona sobre la construcción de la subjetividad de Emma Bovary, situando en el discurso amoroso enunciado por ella los fundamentos de su individualidad, que son profundamente modernos. En paralelo, se efectúa asimismo una lectura social de la insatisfacción permanente que caracteriza al personaje, analizando los aspectos de su sensibilidad que coinciden con la lógica de acumulación perpetua instaurada, también en el plano de la subjetividad, por el sistema de producción capitalista. El objetivo principal es contextualizar sociohistóricamente las problemáticas planteadas en la obra de Flaubert y estimular la reflexión sobre el papel ambivalente de su protagonista.

Palabras clave:

Amor, economía política, capitalismo, Flaubert, goce, Madame Bovary.

* Investigadora predoctoral, Departamento de Filosofía de la Universidad de Granada, España. Máster en Ciencias Humanas y Sociales con mención en Literatura de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Francia. ORCID:0000-0002-8678-8390

The Self-Destruction of Madame Bovary: Toward a Political Economy of Pleasure

Abstract In this article, we consider the construction of Emma Bovary's subjectivity, situating it within the discourse of love articulated by her, which is profoundly modern. Simultaneously, a social reading of the perpetual dissatisfaction that describes the character is conducted, analyzing aspects of her sensitivity that align with the logic of perpetual accumulation established by the capitalist production system, even at the level of subjectivity. This article's primary objective is to provide a socio-historical perspective to Flaubert's work and reflect on the ambivalent role that the protagonist plays in it.

Keywords:

Love, political economy, capitalism, Flaubert, pleasure, Madame Bovary.

La cultura de la cancelación (de ilusiones)

En *Mimesis*, el clásico y trascendental estudio sobre los mecanismos miméticos de representación de la realidad en la literatura occidental, Erich Auerbach (1950, p. 456) exponía, a propósito de *Madame Bovary*, que la fascinante articulación de focalizaciones urdida por Flaubert y el manejo perspicaz del discurso indirecto libre permiten a los lectores no solo ver *lo que ella ve*, sino, lo que es más, ver todo ello “en su ver”. Es decir, acceder a la subjetividad de la protagonista a través del concienzudo trabajo de ordenación y de estetización de lo que Emma siente en su interior de manera confusa y contradictoria. Es completamente cierto lo que decía Nabokov (2009, p. 205), otra referencia ineludible: se trata de una novela construida y presentada por estratos, si bien eso lo único que contribuye a confirmar es que Flaubert organiza con enorme pulcritud los materiales con los que trabaja.

Para Emma, por el contrario, sus vivencias se suceden de forma desorganizada y farragosa en el plano de lo afectivo. Madame Bovary desea vivir otra vida, pero, como hace notar Rancière (2019, p. 82) en otras circunstancias, acceder a esa otra vida significa habitar un “tiempo distinto” al tiempo del trabajo (doméstico) y de la reproducción (maternidad); el narrador, sin embargo, se resiste a concederle esa posibilidad. El aburrimiento y el hastío, sensaciones características de un tiempo vacío, por *desconocido*, son el zaguán que el personaje debe franquear de manera ineludible para poder acercarse a ese otro tiempo alternativo que imagina, pero que no ha experimentado. Por cierto que la experiencia de la decepción será fundamental para hacer avanzar la historia hacia su desenlace aparentemente trágico.

El autor, entonces, en esa incesante y tortuosa búsqueda del *mot juste* tantas veces referida, ejerce de mediador entre el público lector y el carácter ficcional de una mujer pequeñoburguesa de provincias, hija de campesino, dotando de forma a sus disgustos cotidianos, li-

terarizando, a veces de modo implacable, sus insatisfacciones y desventuras. En ese sentido se pronuncia Jameson (2018, p. 11) cuando argumenta que la función principal del realismo consistía en la *desmitificación*: “*L’avenir [de Emma] était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée*” (Flaubert, 2021, p. 150); la obra es el retrato de un fracaso, y así Emma Bovary se suma a la larga nómina de mujeres de la literatura universal que han acabado de manera miserable a los pies de los caballos por reivindicar su autonomía en medio de las dificultades -puede pensarse también, por ejemplo, en Ana Ozores y en Ana Karenina-. La ironía flaubertiana sencillamente defrauda las expectativas del lector: insinúa que Emma es ingenua y necia mientras simula solidaridad con ella, sin condenarla de antemano.

Lo que nos proponemos aquí es indagar en la construcción de esa particular subjetividad femenina, representada de manera elemental y sustentada radicalmente sobre la “cancelación de ilusiones” (Jameson, 2018, p. 11). ¿Por qué esas mujeres y, en lo que concierne a este texto, Emma, desafiaron las convenciones que las oprimían, como el matrimonio y la maternidad, por medio de un ejercicio apasionado y autodestructivo del amor? No solo porque Flaubert pretendiera con ello dejar en evidencia la doble moral burguesa. Tampoco solamente porque la voracidad afectiva de esas mujeres constituya una expresión histérica -el bovarismo se ha concebido desde cierta literatura psicoanalítica como un reverso del donjuanismo- de la insatisfacción crónica derivada de una fuerte discrepancia entre lo real y lo esperado. Sino, ante todo, porque, como se sabe, al proveer de gravedad a los asuntos “llanos”, el realismo flaubertiano puso el foco de lo serio donde antes solo existía espacio para la ridiculización cómica (Auerbach, 1950; Vargas Llosa, 2015). En las líneas que siguen se ofrecen algunas respuestas a ese interrogante a partir de un análisis del texto que, tomando prestadas herramientas legadas por Juan Carlos Rodríguez (2001, 2017, 2022), Sartre (1971) y Marx (1980, 2014), aborda la existencia de una suerte de “economía del goce” con consecuencias simbólicas y materiales.

El intercambio de almas y afectos

Las razones antedichas, que aluden al potencial del realismo para dotar de importancia moral a los temas cotidianos, si bien contribuyen de manera parcial a construir una sólida radiografía de la cuestión, no responden en realidad a la pregunta planteada; más bien ofrecen hipótesis, de tipo estilístico sobre todo, acerca de la originalidad temática de la obra, en la que el deseo insaciable se convierte en el impulso diegético (toda vez que es producto, como veremos, de exigencias en buena medida externas a la propia Madame Bovary).

¿Cómo se concreta, *en cuanto a su contenido*, ese interés de Flaubert -y de tantos otros autores coetáneos- por los tipos humanos ordinarios y por sus problemas corrientes, como los desencuentros de amor? Se podría argumentar lo siguiente: es en el discurso amoroso donde mejor se localiza, a partir de un cierto momento de la historia literaria y de la historia *tout court*, el advenimiento de la subjetividad “libre”, es decir, aquella que no parece estar “sujetada” a ninguna otra entidad o institución. Parte de la conquista democrática del realismo tuvo que ver con que consiguió dar una expresión específica a ciertas regiones inexploradas de la sensibilidad, y eso es lo que conceptualizamos aquí como “discurso amoroso”, que Flaubert organizó lingüísticamente en esta novela a partir de la alusión al sistema perceptivo de un personaje femenino inserto en unas relaciones sociales determinadas. Emma, que a todas luces es lo que Constantino Bértolo (2021) denomina, en una enumeración de tipos ideales, una “lectora adolescente”, puesto que se identifica en grado sumo con las protagonistas de los libros a los que tiene acceso, busca de manera obsesiva correspondencias entre lo leído y su propia biografía porque en las ensoñaciones de esas aventuras extraordinarias es donde cree reconocer el verdadero *valor* de la vida independiente, que el plúmbeo ambiente marital ha consumido.

Mediante el discurso amoroso, trufado de tópicos sentimentaloides en su caso, como la tendencia típicamente romántica a buscar la correlación entre el estado interno del personaje y el ambiente exterior -“*le feuillage frémissait et que les joncs sifflaient*” (Flaubert, 2021, p. 330) al recuerdo del contacto con Rodolphe-, Emma se rei-

vindica como sujeto libre. O, en otras palabras, como miembro de pleno derecho del mercado, dotado de una individualidad particular y, por tanto, de una emocionalidad y de una concupiscencia propias.

Considerando el ejemplo de la conexión entre la naturaleza y la relación amorosa con Rodolphe, y al hilo de ciertas apreciaciones de Jameson (2018, pp. 43-48) en *Las antinomias del realismo*, se puede esbozar la premisa de que la conciencia romántica de Emma, que Flaubert traduce a la forma del discurso indirecto libre, contribuye a la activación del nivel *corporal* de los afectos de tipo amoroso que experimenta. En realidad, el bosquejo agitado no representa metonímicamente más que el cuerpo excitado de Emma como efecto de la evocación mental de ciertas escenas con el amante. Más adelante abordaremos cómo se detiene la narración en la actuación de los dispositivos corporales, pero conviene insistir por el momento en que lo llamativo del relato de Flaubert, sobre lo que profundizaremos en lo sucesivo, es que las estrategias que este tantea para enunciar un tipo complejo de malestar subjetivo relacionado con la consolidación de las categorías fundamentales de la economía política capitalista refieren constantemente a la esfera del discurso amoroso, que se individualiza y se corporiza para configurarse como elemento constitutivo de una identidad yoica funcional al nivel estructural que predomina en las formaciones sociales contemporáneas.

En aquellas exclamaciones célebres -“*J’ai un amant ! un amant !*” (Flaubert, 2021, p. 330)- puede rescatarse principalmente la idea del intercambio libre “de almas” privadas (Rodríguez, 2001), que se exteriorizan en esa transacción, algo desde luego incompatible con el sacramento del matrimonio y en cierta manera análogo al intercambio de dinero, trabajo y demás mercancías, que se producía ya en el mercado capitalista, el cual se consolidaba de manera inequívoca en el tiempo del relato, que era asimismo el tiempo del autor. En parte por eso se trata de una experiencia que es vivida como una *posesión*, lo que por otra parte señala que la participación en ese mercado ha concluido en buenos términos: en el marco del intercambio, Emma ha obtenido un beneficio. No obstante, la pesadumbre cada vez más honda de Emma nace de la conciencia de que en algún momento ese intercambio de almas no ha sido equitativo, esto es, que sus amantes

le han sido desleales. Más allá de lo razonable que pueda resultar esa creencia, pues en efecto sus amantes terminan por abandonarla, lo que esta evidencia, en última instancia, es que los personajes han introyectado un concepto muy moderno de lealtad que va en consonancia con lo que acabamos de argumentar: el vínculo se rompe cuando la relación romántica con el “alma” de Emma deja de ser “rentable” para las almas privadas de Léon y de Rodolphe. Si los hombres de la novela entendieran la lealtad de una manera jerárquica -como es tal vez propio del plano ideológico de formaciones sociales anteriores-, y no como un pacto transitorio entre individuos formalmente iguales, conservarían el vínculo romántico con independencia de cuáles fueran sus intereses momentáneos, pues la lealtad estaría inscrita en la propia condición de los amantes, que verían en el otro a un ser “superior” al que solo cabe someterse.

En *La Celestina*, por citar un ejemplo afín, aunque distante en el tiempo (pues pertenece a una época de transición con fuertes reminiscencias feudales) que tanto interesó al teórico Juan Carlos Rodríguez, el amor es ya el elemento que iguala y define ontológicamente a todos los personajes -de nuevo, la fuerza desmitificadora del discurso realista: se advierte que Calisto solo otorga legitimidad a una ley, la del amor, cuando, ante la pregunta “¿Tú no eres cristiano?”, replica: “¿Yo? Melibeo soy, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo” (de Rojas, 1993, p. 92). Es su interés romántico por Melibea lo que lo define en sociedad.¹ Y no es solo que los caracteres tradicionalmente “inferiores”, Sempronio y Pármeno -o, a la inversa, Areusa y Elicia-, también puedan acceder al goce del amor, haciéndose así “visibles” para los lectores; sino que, además, pese a las vacilaciones de la obra, reciben a causa de ello un trato cualitativo distinto al que se da en las relaciones serviles: son, como mucho, criados, pero conscientes de que, para vivir libres, no pueden estar “sojuzgados y cautivos”, como quiere evitar para sí Areusa (de Rojas, 1993, p. 233).

¹ Otra obra donde se exhibe de una forma muy similar la definición de la identidad en el discurso amoroso mediante la renuncia al nombre propio es *Romeo y Julieta*, en cuyo segundo acto Julieta exclama: “O Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo? / Deny thy father and refuse thy name, / Or if thou wilt not, be but sworn my love, / And I'll no longer be a Capulet” (Shakespeare, 2016, p. 141).

Por otra parte, allí aparece de manera transversal, como en *Madame Bovary*, la temática de la ganancia, de la acumulación de capital, que se concreta en la estafa que planea Celestina contra Calisto, en la que participa Sempronio. Emma muere acosada por las deudas que no puede pagar, contraídas en momentos de imprudencia. En los dos casos hay ciertos personajes que persiguen la ganancia -Celestina, Lheureux-² porque, como se desprende de lo argumentado en el párrafo anterior, piensan que su vida no está “sujeta” a ningún otro y, por tanto, buscan el máximo provecho para esa vida que les pertenece. De igual modo, ni Léon ni Rodolphe auxilian con dinero a Emma porque, de nuevo, se preocupan ante todo de sus necesidades privadas. Estos hombres son pseudorrománticos que corroboran la interpretación que Lukács (1970, p. 87) hacía de aquellos “[...] egoístas: fanáticos y servidores de su propio desarrollo [...]”. En este sentido, quizás cobra más relevancia, si cabe, la afirmación de Auerbach (1950, pp. 460-461) según la cual no existe una verdadera comunidad entre los personajes de la novela. De entrada podrían parecer declaraciones un tanto reduccionistas; trataremos de profundizar algo más para justificarlas.

Una erótica del fetichismo de la mercancía amorosa

Ese pequeño ejercicio comparativo venía a ilustrar la existencia en ambas obras de una lógica erótica que se despliega en términos mercantiles: en un período de transición entre el feudalismo y el capitalismo, el intercambio de almas se produce a través de un personaje-bisagra que representa la institución novedosa del mercado, concebido como el espacio de intermediación entre la oferta y la demanda (Celestina); en los tiempos de *Madame Bovary* la figura de la alcahueta ya no es necesaria, pues el mercado -tanto el económico como su imagen ideológica, en el caso que nos ocupa, el mercado amoroso- se encuentra plenamente desarrollado y se ha naturalizado.

Uno de los indicios de esa naturalización es que, según el narra-

² En el nombre del comerciante puede apreciarse, sin duda, toda la potencia irónica de Flaubert: “*L'Heureux*”, “el feliz”. El pequeño capitalista que persigue a Emma con sus pagarés y no descansa hasta quedarse ahíto representa con su nombre un horizonte ideológico claro: la satisfacción personal por medio de la acumulación de capital monetario.

dor, Rodolphe había “*d’ailleurs beaucoup fréquenté les femmes*” (Flaubert, 2021, p. 279) y desde el primer momento piensa en Emma en términos de “recambio”. Con todo, aunque Emma sea la parte “defraudada” del intercambio de almas, cabe precisar que su idealismo traicionado es ante todo un idealismo pequeñoburgués, de trasfondo monetario y muy poco “espiritual”. En relación con ello, conviene reflexionar sobre el papel de la deuda económica, el motivo último que conduce a Emma al suicidio. Si los objetos son elementos esenciales en la organización subjetiva por cuanto posibilitan experiencias de satisfacción que colman una falta -en el caso de Emma, se trata de un descontento que, en su conciencia, ella vincula a su ambición de enriquecimiento existencial, ambición que Charles impide-, la existencia de la deuda implica que, en la búsqueda de una reparación de la carencia, se ha producido una acumulación de objetos que no han conseguido calmar la necesidad primigenia. A su vez, la deuda presenta una doble naturaleza: por un lado, el sujeto endeudado posee ya los objetos, con lo cual alimenta temporalmente la fantasía de que la subjetividad dependiente de esas posesiones se halla bien pertrechada y asegurada; pero al mismo tiempo los debe pagar, lo que afirma el estatus precario del sujeto, lo cual remite una vez más a las heridas originadas por la falta. Lo interesante es observar en qué sentido las experiencias materiales con las que se gesta la deuda provocan en Emma reacciones de activación física.

Vargas Llosa (2015, p. 60) señala a propósito que el amor y el dinero se apoyan y se activan mutuamente, lo cual permite que Emma proyecte el placer (o el displacer) del cuerpo en las cosas y que, a su vez, las cosas consigan prolongar (o disminuir) el placer del cuerpo. En la escena del paseo con su perrita, que Roger Navas (2018) analiza de manera admirable a un nivel mucho más profundo que el ofrecido aquí, Emma exclama “*Pourquoi, mon Dieu! me suis-je mariée?*” (Flaubert, 2021, p. 120) cuando contrasta la realidad con sus proyecciones mentales: su matrimonio la hastía porque Charles no tiene ambiciones y no le da la vida *material* que ella desea (bailes, teatros, lujo). De hecho, en sus primeros encuentros en la casa paterna las menciones al médico son neutras y no accedemos al punto de vista de Emma.³

³ Debe hacerse una matización: los pasajes iniciales de la novela, que corresponden al

Conjeturamos que esta omisión deliberada de la focalización interna en la protagonista se produce porque Charles es todavía para ella una *promesse du bonheur* que solo más tarde se verá truncada. Las descripciones caricaturescas de Charles surgen después, en paralelo a la toma de conciencia de Emma de que la vida matrimonial no se asemeja a lo que prometían sus lecturas, con lo que se produce un ingreso en la focalización interna de la protagonista que ya en raras ocasiones remitirá: tras la boda, episodio de especial relevancia irónica, se nos dice, por ejemplo, que Charles no se destacaba precisamente por su gracia y que “*n’avait pas brillé pendant la noce*” (Flaubert, 2021, p. 97). Se sigue de lo anterior que, de suyo vinculado a la fuerte pulsión materialista de Emma, su romanticismo se desarrolla como un tipo de fetichismo de la mercancía (amorosa) que aflora como un segundo grado respecto del original.

Es bien sabido que Marx (2014) definía el fetichismo de la mercancía como una forma de conciencia particular, derivada de la existencia *real* de las relaciones de producción mercantiles, que representa de manera invertida esas mismas relaciones en el mundo social. Dicho en breve, pues no cabe detenerse demasiado en ello aquí, el valor de las mercancías aparece como una propiedad natural de las cosas intercambiadas, y no como el producto de una relación social específica (el trabajo). En cierto modo, Emma nutre, en primer lugar, esa representación deformada de las relaciones existentes atribuyéndoles a ciertos objetos de consumo o escenarios sociales que implican algún grado de participación en el intercambio mercantil (los trajes, los viajes a París, las fiestas, etcétera) una capacidad excesiva de proporcionar bienestar -por eso la carencia de estos acarrea estados depresivos-. En segundo lugar, cree que su intervención en la dinámica del intercambio erótico -que ya denominamos “intercambio de almas” para evidenciar el concepto de individualidad que subyace a tal proceso- puede reparar las sensaciones de vacío que deja el primer tipo de pensamiento fetichista.

relato de un narrador homodiegético de fronteras difusas sobre el que se ha escrito en extenso, ofrecen un retrato especialmente duro de la ridiculez de Charles -lo ilustra, en particular, el episodio de la *casquette*, para citar el más renombrado-. Sin embargo, a partir del capítulo II de la primera parte, un narrador ahora heterodiegético modera temporalmente el tono, en la línea de lo que afirmamos en el cuerpo del texto.

En el plano fenoménico, la contigüidad ya explicada entre el entorno natural exterior y las sensaciones íntimas de Emma consolida aún más la proyección ilusoria propia del fetichismo al devolverle al sujeto una impresión magnificada o intensificada de las vivencias provocadas por los objetos fetichizados (los amantes, por ejemplo). Por otra parte, lo que todo ello revela es la conexión entre la mente de Emma y su cuerpo, o la prolongación de su inconsciente libidinal en los espacios intervenidos por la política, esto es, en su inconsciente ideológico (Rodríguez, 2022). Cuando la primera tentativa fetichista revela su ineficacia para colmar las necesidades libidinales, Emma expresa su desencanto de modo orgánico o somático: Charles le resulta *desagradable*, y ello se hace patente en las descripciones ofrecidas por el narrador; estas sensaciones físicas o percepciones sensoriales son lo que, en una lectura generosa, Jameson (2018, p. 47) conceptualiza como “afecto”. Después, Emma emprende una búsqueda destinada a la satisfacción sexual, pues el sentido de su infelicidad sigue estando para ella *oculto*. En ambos casos se trata de movimientos que involucran al cuerpo regidos por los esquemas del *consumo*, los cuales serían incomprensibles sin la existencia típicamente capitalista de la forma valor, cuyo proceso productivo mismo favorece la tendencia a atribuir propiedades fantasmagóricas a los objetos.

En la línea de lo que decíamos antes, una de las escenas que representa con más habilidad la importancia del goce corporal para Emma, y que constituye el gran episodio erótico de la obra, es el paseo en el *fiacre* con Léon por las calles de Rouen, que ella acepta porque, según Léon, “*cela se fait à Paris*” (Flaubert, 2021, p. 326). De entrada, y en realidad a lo largo de toda la novela, el significante “París” engorda su cualidad de fetiche, inserto en la dinámica ya aludida que la descripción del viaje no hará sino potenciar. Con todo, vacila durante unos instantes antes de tomar la decisión de consentir el acercamiento, pues sabe que de un encuentro como este depende el éxito o el fracaso de su empresa personal de construcción de la subjetividad: si rechaza la invitación, se revelará como una puritana; si la acepta con premura, quedará en evidencia su voluptuosidad.

Sin embargo, lo que prima en ella es el impulso liberador, por lo que finalmente sube al carruaje. Sería inconcebible no citar a este

respecto el detallado análisis que hace Sartre de dicha escena en *L'Idiot de la famille*, una inacabada obra magna.⁴ La genialidad del relato estriba, nos sugiere Sartre (1971), en que el narrador respeta las pretensiones de privacidad de sus criaturas: de repente, un sutil cambio a la focalización externa, que coincide con el descenso de las persianas, nos impide ver lo que sucede dentro del vehículo, que no es otra cosa que un encuentro sexual entre los amantes. Se trata de una paralipsis que tal vez obedezca a una estrategia de autocensura por parte de Flaubert, la cual, sin embargo, no bastó, como se sabe, para esquivar los envites de un poder judicial moralista.

Pero, ¿cuál es el motivo profundo de que Emma y Léon se entreguen a los placeres de la carne? Sartre (1971, p. 325) responde: “[...] *ce qu'ils veulent conserver l'un et l'autre, c'est l'image que chacun se fait de soi et leur dignité humaine conçue comme liberté intérieure*”. La cita posee relevancia por cuanto insiste en que es *mediante el contacto erótico* como los personajes se autoperciben como sujetos *libres*, emancipados de cualquier constricción externa, e iguales. La consecuencia más inmediata que se puede extraer de ello es que la idea de la apropiación del propio cuerpo está sobre la base de la consolidación de la subjetividad moderna: ejerciendo como propietaria de su deseo, Emma reclama su agencia como individuo, negada en el matrimonio. El sentido último de esa reivindicación resulta plenamente funcional al modo de producción imperante en el tiempo de la novela, en el que la extracción de plusvalía se practica a través del cuerpo de los obreros que constituyen la fuerza de trabajo; unos cuerpos que, aunque en el transcurso de su incorporación al proceso productivo se han convertido en mercancía -cuyo precio es el salario-, han llegado al mercado de trabajo, en apariencia, de manera libre y, para atestiguarlo, han firmado un contrato que se atiene a la legalidad vigente. Podría hablarse, así, de que la subsunción del trabajo en el capital pasa por una subsunción primordial del cuerpo en los medios de trabajo.

A partir del momento en el que la focalización cero deja paso a la focalización externa, lo que el narrador y los lectores podrán percibir será, todavía en palabras de Sartre, la “transubstanciación”

⁴ Debo el descubrimiento de esa obra y la primera explicación del sentido estructural de la escena del carruaje a (Carles Besa), cuyo magisterio agradezco en lo más profundo.

del carruaje en un dispositivo criatural que, gracias al ritmo frenético que le ordenan mantener al cochero, recrea metonímicamente los movimientos de la relación sexual que los amantes están manteniendo en su interior: “*Elle descendit la rue*”, “[elle] *trotta doucement*”, “*elle s’élança*” (Flaubert, 2021, pp. 326-327). El objeto se convierte en el sujeto de la historia y los antiguos sujetos aparecen cosificados por la vía de la anonimización. No es necesario volver a llamar la atención sobre la clara inversión fetichista de la realidad que eso representa, pero sí es preciso advertir que, en paralelo, se nos ofrece una ilustración de dos tipos de trabajo, el vivo y el muerto, en términos de Marx. Por una parte, el cochero, que conserva para el narrador su forma humana, obedece los mandatos de la voz ahora impersonal de Léon porque, sencillamente, “[...] *il lui faut gagner son pain*” (Sartre, 1971, p. 328), es decir, está vendiendo su fuerza de trabajo y constituye lo que Marx denomina “trabajo vivo”, la subjetividad presente del trabajador como creadora de valor. Es una de las tantas imágenes que Flaubert dedica en sus obras a las figuras de clase baja. Por otra parte, aparece el *fiacre*, feminizado al ser asimilado a una “*lourde machine*” (Flaubert, 2021, p. 326) que, como tal, parece estar automatizada y se mueve con la cadencia sistemática y repetitiva propia de las máquinas. Conforman, por tanto, el “trabajo muerto”, o sea, es producto del trabajo pasado, objetificado.

Marx teoriza que una de las características distintivas del modo de producción capitalista es que acaba por favorecer el dominio del trabajo muerto sobre el trabajo vivo, la dominación de la cosa sobre el ser humano, de la mercancía sobre el trabajador. Eso mismo sucede en el fragmento que comentamos, que explicita la falta de libre albedrío del cochero. Pese a ello, como es habitual en las relaciones marcadas por las dinámicas alienantes, el trabajador continúa en su labor: “[...] *le cocher sur son siège jetait aux cabarets des regards désespérés. Il ne comprenait pas quelle fureur de la locomotion pousait ces individus à ne vouloir point s’arrêter*” (Flaubert, 2021, p. 327).

Resulta sorprendente el grado de coincidencia que mantiene esta escena con la fórmula que, de nuevo, Marx utiliza para describir la transformación del trabajo pretérito en capital, por medio de la incorporación de la fuerza viva del trabajo: como el capital, el *fiacre* es, casi

de manera literal, “un monstruo animado que comienza a trabajar como si tuviera dentro del cuerpo el amor” (Marx, 1980, p. 236; énfasis añadido). Diríase que la frase en cursiva, que parafrasea un fragmento del *Fausto I* de Goethe, hace referencia al goce de los amantes, que se hallan dentro del *fiacre* (y nosotros, como Marx, estamos fuera). Mientras tanto, la metonimia nos recuerda que Emma y León también son, a su manera, máquinas, y que, si el carruaje es un producto del trabajo -en forma de trabajo muerto, pues se trata de un aparato diseñado y ensamblado por alguien en el pasado-, también es, como medio de producción, un instrumento que permite la realización de otro trabajo: el del sexo que ejecutan los amantes en la parte de atrás, cuya invisibilidad coadyuva a la propia cosificación en la que están inmersos.

La deshumanización u objetificación de la relación sexual que plantea esta analogía va en consonancia con la impresión general a la que nos hemos referido de que el espacio de la intersubjetividad humana queda confinado al espacio de la transacción mercantil. En un acto irónico tal vez no del todo previsto por Flaubert, en el texto, al presentar el encuentro erótico como una unión de cuerpos robotizados, el autor desacraliza en cierta manera las aspiraciones de Emma -que, desde luego, no son exclusivamente suyas- por encontrar vías para definir la propia subjetividad, y desinfla lo que para Sartre (1971) sería el proyecto vital hacia la trascendencia al que cualquier ser humano debe aspirar.

El amor como lógica productiva del sujeto moderno

Así pues, no es casualidad que la novela de Flaubert se destaque por la sistematicidad con la que dirige hacia la esfera de la expresión lingüística el sentir más íntimo e inefable de Emma, como tampoco es casual que se incline con interés hacia lo plebeyo. Del mismo modo, que el romanticismo exacerbado de Emma conduzca torpemente a la identificación de la literatura y la vida tampoco es un hecho azaroso.

En *Teoría e historia de la producción ideológica*, una obra aún insuficientemente celebrada, Juan Carlos Rodríguez (2017) muestra que el surgimiento de la literatura es indisociable de la idea del “sujeto” creador -el autor (y también su contrahaz: el lector)-, que emerge

con la matriz ideológica burguesa. El modo de producción capitalista pudo implantarse gracias a un impulso plebeyo del plano ideológico que tuvo importantes efectos en la literatura: la disolución de las relaciones sociales basadas en la servidumbre -o, anteriormente, en la esclavitud- implicaba que los primeros mercados capitalistas necesitaban consolidar un modo de subjetivación acorde a las relaciones novedosas que capacitara a las personas para acumular capital, para comprar mercancías, para vender su fuerza de trabajo, etcétera, es decir, para actuar en el mercado, siendo este un lugar regido por el principio de la libre competencia.

Unos esclavos o unos siervos indisolublemente ligados a la tierra de su señor no podrían aportar plustrabajo en un modo de producción caracterizado por la facilidad para mover y hacer circular mercancías: era preciso que fueran liberados (también y sobre todo de la propiedad de sus instrumentos y medios de trabajo). La precondition jurídica para garantizar el funcionamiento de este tipo de relaciones sociales era la convicción en la libertad y en la igualdad de los individuos, los cuales habrían de establecer ahora tratos puramente contractuales desvinculados de los lazos de sangre y de cualquier atadura teológica o mítica y, lo que tal vez sea más importante, en los cuales debían *confiar*. Esta aceptación colectiva de lo que Rodríguez (2017) denomina la “lógica del sujeto”, por definición libre en el sentido inmediatamente aludido, se dio ante todo por la difusión de los discursos literarios europeos del siglo XVI en adelante, que presuponían que el sujeto-autor-lector poseía una intimidad susceptible de ser expresada de manera artística y en la cual el amor jugaba un sólido papel. Si bien las literaturas así consideradas exhibieron, durante al menos cuatro siglos de modernidad, una enorme diversidad, el trabajo de Flaubert asume ese precepto fundamental y se inscribe, por consiguiente, en esa “era” de la historia literaria.⁵

⁵ Con la utilización del término “era” -tomado de la geología- para la historia literaria, perseguimos ampliar la escala temporal empleada habitualmente para distinguir las etapas sucesivas que la constituyen, las cuales tienden a subrayar o bien las *fases históricas* en las que se produjeron los textos (literatura antigua, literatura medieval, literatura posmoderna, etcétera), o bien los *estilos* que los configuran (realismo, simbolismo, modernismo, etcétera). Lo que proponemos como “era de la lógica del sujeto” en la historia literaria -que, si tomamos la periodicidad propuesta por Rodríguez (2017), nos llevaría del siglo XVI hasta nuestros días- abarcaría varias subdivisiones y períodos

Esta breve explicación sirve para introducir nuestra tesis central, que ya impregnaba parte de lo que venimos diciendo, y que permite entender las fórmulas culturales en las que se produce la naturalización de la dinámica de mercado a la que nos hemos referido: el interés amoroso de Emma Bovary se alinea con la tendencia dominante de la literatura moderna, en el sentido de que representa el modo fundamental de autocomprensión de los sujetos, como ha dejado patente la referencia a la escena del *fiacre*. Así como Petrarca se define en función del amor que siente por Laura y Julieta renuncia simbólicamente a su linaje -para acceder a otro estatus distinto- tras el juramento de amor de Romeo, también Emma asegura su individualidad y reclama su condición de sujeto mediante el acceso al erotismo. Es esa vivencia la que le permite experimentar la posesión de un “interior”, de una “mente”, de una “razón”, de unas emociones propias y autónomas -cualidades que les habían sido negadas de manera sistemática a los esclavos, a los siervos y, en la cosmovisión patriarcal, a las mujeres-. La conexión íntima entre literatura y vida experimentada por Emma resulta congruente con las consideraciones aportadas, pues la literatura surge como el medio de expresión por excelencia de la intimidad de los sujetos, seres dotados de almas “bellas” y con capacidad para comunicarse entre sí sentimientos nobles como el amor. La vida en la cual Emma quiere participar se legitimó en primer lugar en los textos literarios y desde ahí se presentó como modelo de conducta deseable.

Poco importa, por otra parte, que la consolidación del amor romántico como principal cimiento de la subjetividad moderna se plasme de manera preferente en la literatura (en lugar de en otros discursos erróneamente considerados más “serios”); tampoco es relevante que Emma sea un personaje de ficción. Esa condición ficcional no invalida las consecuencias materiales tangibles de los actos que esos textos formulan estéticamente, ya que los movimientos de la ficción ayudan a aclarar las transformaciones producidas en las estructuras

marcados por la presencia de diferentes estilos, recursos y acontecimientos históricos, pero cuyo denominador común sería la identificación de los individuos productores y consumidores de textos como “sujetos”, categoría que toma su significación actual a partir del dominio político de la burguesía.

políticas, sociales o históricas (y también sucede a la inversa, lo cual no anula la indudable cualidad literaria de tales obras). Eso se explica por el hecho de que la ficción es, como dice Rancière (2019, p. 80), una “estructura de racionalidad” que permite que ciertos acontecimientos y situaciones se hagan perceptibles e inteligibles.

Volviendo a lo anterior, el romanticismo de Emma se funda sobre la idea del amor entre sujetos libres, y por eso culmina, también para ella, sexualmente, en contraposición a lo que proponían otras concepciones idealizantes anteriores (como la caballescá), que por fuerza remitían a otros modos de subjetivación en los que las pasiones del cuerpo se configuraban de una manera idealizada. De este modo, Emma participa plenamente del inconsciente ideológico burgués, que, por otra parte, también se alimenta de las fantasías de ascenso social que transcurren de forma imaginaria en París, un claro “referente ausente” con el que puede explicarse el funcionamiento del deseo de Emma en términos lacanianos. En el Seminario 6, Lacan (2007, p. 64) sugiere que el deseo se encuentra esencialmente fijado no a un objeto, sino a un *fantasma*. Que París nunca se represente en la novela más que de manera indirecta, por alusiones de los personajes, favorece su simbolización como una falta difícil de situar, puesto que en realidad París es, como se decía, un significante simbólico que funciona como sustituto del deseo real. La insistente distancia que el texto establece entre las provincias y la capital puede ayudar a esclarecer la explicación anterior sobre la presencia martilleante del deseo: lo que se desea aparece estructuralmente *a distancia* del sujeto, como el anhelo lejano al que se orienta la economía libidinal, pero, como en la famosa paradoja de Zenón, lo deseado -transmutado quizás en otro objeto cuando el perseguidor alcanza el punto donde “comenzó” a existir- siempre está “por delante” del sujeto, siempre goza de ventaja, como París sobre Tostes. La trayectoria del deseo describe así recorridos potencialmente infinitos, que armonizan con el sistema de producción de mercancías vigente.

La propuesta que subyace a las consideraciones que acaban de exponerse consiste en interpretar la libido de Emma de manera radicalmente histórica, es decir, pensar el dispositivo social como algo que es interior a la propia libido, pues no hay deseo previo ni indivi-

dualidad previa a su forma ideológica constituyente. Si existe un inconsciente libidinal como fuerza psíquica que contiene deseos, resistencias y frustraciones, su expresión a través del lenguaje tiene lugar mediante un inconsciente ideológico, la realidad histórica, familiar y social más inmediata al sujeto (Rodríguez, 2022, p. 63). En la manera que tiene Emma de decir “yo soy” -“yo soy” mujer, adúltera, distinguida; o, también, “yo no soy” madre, esposa, amante inexperta- se distinguen una serie de categorías que funcionan como realidades políticas y económicas.

La frustración romántica de Emma debe entenderse, entonces, como una consecuencia lógica no tanto del fracaso de su proceso de subjetivación cifrado en el amor -exitoso en dos ocasiones, por cuanto durante sus relaciones Emma consigue exhibir una imagen coherente de “enamorada”, sino más bien de cómo ese proceso se inserta *realmente* en el plano social como un dispositivo de intercambio. Es lo que Nathalie Bouzaglo (2016) denomina la “economía del adulterio”. Además de los riesgos evidentes que acarrea, el adulterio conlleva una provocativa posibilidad de ganancia (experiencia, riqueza, intriga, goce, etcétera). Lo que está en juego, por tanto, es algún tipo de propiedad que se pueda ganar o perder con la transacción erótica, para lo cual es necesario que exista un punto referencial de partida que permanezca fijo: el hogar, que devuelve en última instancia una imagen finalista del cuerpo. Libremente poseído, es utilizado para producir y, en el caso de las mujeres, también para reproducir las condiciones de producción, con lo cual se convierte en otra mercancía sobre la que es necesario ejercer un estricto control.

La fantasía de la ganancia aportada por el adulterio está protagonizada, también para Emma, por esa idea de la posesión plena del propio cuerpo, piedra de toque del inconsciente ideológico burgués, como ha quedado patente en el análisis de la escena del *fiacre*. La rebeldía de Emma consiste, entonces, en querer llevar hasta las últimas consecuencias la idea de la propiedad sobre el propio cuerpo mediante un ejercicio pleno de la libertad fundado en el rechazo a las exigencias impuestas por el dispositivo social, ejercicio que la conduce a buscar prácticas alternativas de administración del material libidinal. Nuevamente Lacan (2008) hablaba del “discurso de la

histórica”, en el que podemos reconocer a Emma, como un modo en que, integrando los excesos, se ponía en cuestión la adulada figura del amo -una representación del poder- en las sociedades modernas.

Lo transgresor del adulterio, que condena a Ana Karenina, recordemos, a un doloroso ostracismo social, es que fractura la dicotomía entre la esfera pública y la esfera privada de la sociedad civil. La estructuración de las esferas de lo privado y lo público desde el absolutismo se fue alimentando de la idea de la autonomía de lo político, según la cual no debían existir interferencias de los asuntos públicos en los privados. No obstante, las relaciones adúlteras no siempre implican una rotura integral de esa dialéctica, y de hecho las mujeres detentan un estatuto ambiguo en ese plano: al estar esencialmente confinadas al ámbito de la familia, forman parte de la esfera privada; pero, como firmantes del contrato matrimonial, participan de la sociedad civil, según explica Labanyi (1997, p. 101). Lo que suele suceder en las relaciones de las adúlteras con sus amantes es que acaba reproduciéndose el mismo esquema correspondiente a la esfera privada (la de la vida “familiar”) con otro hombre, como acontece para Karenina con Vronski, con quien llega a tener una hija. Emma, que sin duda es más cínica que Ana Karenina aunque apunte hacia el mismo horizonte, imagina asimismo que sus encuentros con Léon se producen en una casa común y que ambos viven “*une vraie lune de miel*” (Flaubert, 2021, p. 490). El ansia amorosa de Emma no puede ser satisfecha en la esfera pública (la del contrato matrimonial con el inepto Charles Bovary) y debe (sobre)compensarse con la simulación de otra esfera privada (la del adulterio, incluso si supone la repetición de un patrón semejante al aceptado en la esfera pública).

La apuesta por el adulterio, esa esfera privada alternativa, representa a su vez una negación de la esfera privada verdaderamente estatutaria (la de la familia), y se ve simbolizada en sus últimas consecuencias en la orfandad y en la consecuente proletarización de Berthe, la hija de Emma. Yendo más allá, el desclasamiento final de Berthe conforma un cierre profundamente ideológico de la novela: bien puede representar la “condena” a la degradación simbólica que se le impone al cuerpo de Emma, ahora inservible como cadáver, por persona interpuesta; este es el mensaje que se infiere: que las aspira-

ciones de autonomía están en realidad estructuralmente imposibilitadas. En cualquier caso, las expectativas de Emma se ven finalmente defraudadas porque el adulterio no destruye la dicotomía público/privado, sino que plantea una transgresión parcial y asumible que no socava el orden fundado sobre la ideología familiarista (Rodríguez, 2005); quizás, como ya he sugerido, incluso lo refuerza: la infidelidad solo se puede pensar a partir del matrimonio. En efecto, Emma consigue reivindicarse como sujeto gracias a los vínculos románticos que establece, enunciando de este modo un “yo soy” autónomo que obtiene ciertas ganancias experienciales. Pero no puede obviarse que, en el interior de la ficción burguesa que declara que todos los sujetos son libres, existe una estratificación: Emma es menos libre que su marido o que sus amantes. Su “yo” no es en lo fundamental auténticamente libre más que en el plano formal, como tampoco lo es el “yo” del obrero que acude cada día a la fábrica: ese primer “yo” está asfixiado por las deudas y debe seguir atendiendo las responsabilidades “femeninas” del ámbito privado “oficial”, en una situación que se vuelve para Emma cada vez más insostenible.

Conclusiones: la plusvalía contra el goce

Iniciábamos este artículo interrogándonos, como hace a gran escala Eva Illouz (2009, p. 50), qué función cumplió el romance como temática cultural en la construcción del mercado capitalista y, a la inversa, de qué modo se incorporaron de manera preponderante las prácticas económicas fundadas sobre el intercambio mercantil como estrategias estables de definición de la subjetividad. La insatisfacción permanente de Madame Bovary ha de leerse, en estas coordenadas, como un malestar de raíz social. En otras palabras, siguiendo los postulados de Exposto y Rodríguez Varela (2020): las dinámicas afectivas del deseo y del goce en las que participa el personaje se ven estimuladas por la manera en la que este se inserta en un sistema de producción basado en la constante valorización del valor, es decir, en la pretensión de una acumulación irrefrenable de mercancías.

Una introyección de ese modelo, operante en el nivel económico, conduce a Emma a perseguir una análoga acumulación de expe-

riencias románticas que la arroja a una espiral autodestructiva que Reynaud-Pactat (1998) conceptualiza mediante la expresión “*snowball effect*”, con la que subraya la tendencia inflacionista que lleva aparejada dicha espiral. En este caso, el capital erótico es la divisa que rige en el intercambio de almas (instancia que asegura a Bovary el sentido de su individualidad) y, por razones obvias, se encuentra íntimamente vinculado a la adquisición de ropa y otros utensilios superfluos que concluye en un endeudamiento insoportable.

En virtud de lo examinado a lo largo de estas páginas, sostengo que la reproducción socio-metabólica del capital respalda de manera estructural la estética de algunas de las ficciones fundacionales de la modernidad, como es el caso de *Madame Bovary*, si bien en la obra de Flaubert el esquema de la retroalimentación del sistema no se expresa mediante la conquista de porciones cada vez más grandes de naturaleza, como sucede, por ejemplo, en la segunda parte del *Fausto*, sino preferentemente a través de la vivencia subjetiva de lo romántico, que traslada al sujeto a la esfera del consenso y lo prepara en términos culturales para el despliegue de sus funciones económicas de producción o reproducción.

De algún modo, la voracidad afectiva de Emma podría calificarse de “fáustica” por cuanto se fundamenta asimismo en el anhelo de vivir la experiencia humana en toda su diversidad. Flaubert nos advierte con los mecanismos de la ironía que Emma no es una romántica, pese a la sugestión a la que la hayan podido inducir sus lecturas; es, en su parodia inconsciente, ante todo una consumidora de goce. Aunque se aferra a la idea de que Rodolphe no es un simple amorío, sino el “gran amor” que tanto espera y desea, a efectos prácticos acaba viviendo varias historias de amor puntuales, eliminando de su propia historia personal la experiencia romántica de la “espera” que organizaba la vida de las mujeres. Su impaciencia, más que enfrentarla contra fuerzas cósmicas que velan por la consumación del destino, construye una biografía marcada por la ligereza de los episodios afectivos vivenciados, los cuales cuentan con un principio y un fin definidos y se encuentran muy lejos de la gravedad característica de las grandes relaciones totalizantes que ofrece un género como la tragedia. Su muerte se debe a un motivo del todo prosaico.

Eso nos revela la cercanía que en realidad mantiene el personaje con respecto a la sensibilidad moderna. Sea como fuere, lo cierto es que la obtención de un plus de valor en el capitalismo pasa siempre necesariamente por el sobretrabajo, y, así, en la cultura inaugurada por el capitalismo, incluso los momentos de goce se hallan ligados a algún tipo de trabajo adicional, ya sea simbólico o no (Pavón-Cuéllar, 2014, p. 31). Así, cuando Emma adquiría alguno de los echarpes ofrecidos por Lheureux y creía estar satisfaciendo su apetito, no hacía más que posponer el momento de pagar por la mercancía, viéndose obligada a terminar renunciando a ese plus de goce que el echarpe le aseguraba. Así mismo, la estimulación existencial prometida por el adulterio posee una contracara: su condición “secreta”, esto es, la imposibilidad de renunciar a sus obligaciones como madre y como mujer casada, lo que para ella significa otra experiencia de renuncia al goce. Emma Bovary acaba sus días, en fin, consumida por lo que había creído consumir.

Cabe hacer, no obstante, una última aclaración. Tanto las lecturas “históricas” del bovarismo, sobre las que no hemos podido profundizar aquí, como las lecturas más o menos economicistas, como la que proponemos, tienden tal vez a victimizar de manera excesiva a Emma, explicando su proceder en virtud de fuerzas históricas, culturales, epocales o, incluso, como resultado de una incapacidad manifiesta como lectores de emanciparnos de la larga sombra del escritor, de su infantilismo, y desdeñando así su gesto de quebrantamiento de un régimen de naturalidad impuesto. Lacan establecía que la *jouissance* -lo que se ha traducido como goce- era una fuerza que impele a transgredir las prohibiciones impuestas al disfrute para ir más allá del principio del placer, lo que termina por producir más dolor. Sin duda, *Madame Bovary* narra esa trayectoria. Máxime si tenemos en cuenta que para Lacan existe una relación estrecha entre el usufructo y el goce: el usufructo establece lo que se puede disfrutar por derecho a condición de no abusar demasiado. ¿Y qué es el goce? “Se reduce [...] a no ser más que una instancia negativa. El goce es lo que no sirve para nada” (Lacan, 1995, p. 11). En su turbia persecución del goce, late en Emma un potente nervio antiutilitarista que atenta contra los principios fundamentales de la economía política capita-

lista (pero que, al no conseguir subvertir totalmente el paradigma de la ganancia, puede estar en el origen de su sufrimiento). Sin desvirtuar todo lo argumentado, que pretendía servir de esbozo de lo que podría ser una economía política del goce en el sentido apuntado por Tomšič (2015) o Exposto y Rodríguez Varela (2020), se puede sostener que figuras como la de Emma Bovary funcionan también como síntomas o formaciones de compromiso de aquello que la estructura social no puede someter del todo y que supura a través de ella hacia afuera en forma de aparentes erotomanías 

Referencias

- Auerbach, E. (1950). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (I. Villanueva y E. Ímaz, Trans.). Fondo de Cultura Económica.
- Bértolo, C. (2021). *La cena de los notables*. Periférica.
- Bouzaglo, N. (2016). *Ficción adulterada. Pasiones ilícitas del entresiglo venezolano*. Beatriz Viterbo.
- de Rojas, F. (1993). *La Celestina*. Cátedra.
- Exposto, E. y Rodríguez Varela, G. (2020). *El goce del capital. Crítica del valor y psicoanálisis*. Marat.
- Flaubert, G. (2021). *Madame Bovary*. Gallimard.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo* (M. V. Rodil, Trad.). Katz.
- Jameson, F. (2018). *Las antinomias del realismo* (J. Madariaga, Trad.). Akal.
- Labanyi, J. (1997). Adultery and Exchange Economy. *Scarlet Letters*. En N. White y N. Segal (Eds.), *Fictions of Adultery from Antiquity to the 1990's* (pp. 98-108). Palgrave Macmillan.
- Lacan, J. (1995). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20. Aun. 1972-1973* (D. Rabinovich, Trad.). Paidós.
- Lacan, J. (2007). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 6. El deseo y su interpretación. 1958-1959* (G. Arenas, Trad.). Paidós.
- Lacan, J. (2008). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 17. El reverso del*

- psicoanálisis. 1969-1970 (E. Berenguer y M. Bassols, Trads.). Paidós.
- Lukács, G. (1970). *El alma y las formas* (M. Sacristán, Trad.). Grijalbo.
- Marx, K. (1980). *El capital. Tomo I* (P. Scaron, Trad.). Siglo XXI.
- Marx, K. (2014). *El fetichismo de la mercancía (y su secreto)* (L. A. Bredlow y D. L. Sanromán, Trads.). Pepitas de calabaza.
- Nabokov, V. (2009). *Curso de literatura europea* (F. Torres Oliver, Trad.). Zeta.
- Navas Solé, R. (2018). Estrategias discursivas irónicas en *Madame Bovary*. *Çédille. Revista de Estudios Franceses*, (14), 377-408. <https://bit.ly/3B1N2JV>
- Pavón-Cuéllar, D. (2014). Consumismo y malestar: una aproximación lacaniana. *Verba Volant. Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, 4(1), 29-38. <https://bit.ly/3NIvJ8s>
- Rancière, J. (2019). El tiempo de los no-vencidos. (Tiempo, ficción, política). *Revista de Estudios Sociales*, (70), 79-86. <https://doi.org/10.7440/res70.2019.07>
- Reynaud-Pactat, P. (1998). Jean-Joseph Goux and the Metaphor of the Promissory Note in Gustave Flaubert's *Madame Bovary*. *Diacritics*, 18(2), 69-80. <https://doi.org/10.2307/465300>
- Rodríguez, J. C. (2001). *La literatura del pobre*. Comares.
- Rodríguez, J. C. (2005). Literatura, moda y erotismo: el deseo. *Filosofía, política y economía en el Laberinto*, (18), 13-22. <https://bit.ly/44CcGCI>
- Rodríguez, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Akal.
- Rodríguez, J. C. (2022). *Freud: la escritura, la literatura (inconsciente ideológico e inconsciente libidinal)*. Akal.
- Sartre, J.-P. (1971). *L'idiote de la famille. Tome II*. Gallimard.
- Shakespeare, W. (2016). *Romeo y Julieta. Edición bilingüe* (J. M. Jaumà, Trad.). Penguin.
- Tomšič, S. (2015). *The Capitalist Unconscious. Marx and Lacan*. Verso.
- Vargas Llosa, M. (2015). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Debolsillo.