

Experiencia y representación de la temporalidad en *Salammbô* de Gustave Flaubert

Jorge L. Caputo

Facultad de Filosofía y Letras, UBA / CONICET

jorgeluiscaputo@gmail.com

Resumen

La presente comunicación analiza algunas de las modalidades en las que se manifiesta el problema del tiempo en *Salammbô* de Flaubert. En primer lugar, el tiempo (y, consecuentemente, el discurrir histórico) se impone a los sujetos bajo la forma de una expansión destructiva, una acumulación de instantes sucesivos caracterizados por el desorden y el caos. Este ritmo temporal es contestado por experiencias que implican una suerte de contracción del tiempo, una sustracción del peso de la historia que es analizada aquí a través de dos manifestaciones: por un lado, la vivencia del *déjà vu* como captación posible de un presente perpetuo; por otro, la experiencia de un espacio que se encuentra por fuera del tiempo, anterior a toda vida.

Abstract

The article aims to show some ways in which the problem of time is exhibited in *Salammbô* by G. Flaubert. To begin with, time (and therefore the historic flow) appears to the subjects as a destructive expansion, a sum of successive and chaotic instants. This temporal rhythm is balanced by experiences of contraction of time, an escape of the burden of history which is regarded here in two forms: first, the *déjà vu* as a possible (but fragile) experience of an eternal present; second, the postulation of an ideal space previous to all life and history.

I.

El propósito del presente trabajo es esbozar una cartografía posible de la experiencia de la temporalidad en *Salammbô* de Gustave Flaubert. En principio, realizaremos este análisis limitándonos a aquellos aspectos temáticos y simbólicos mediante los cuales se elabora en la novela el problema del tiempo y sus conceptualizaciones y dejaremos de lado el estudio estructural-formal de los elementos específicamente lingüísticos (sistema verbal, período sintáctico, etc.). Esta elección obedece a una constatación de base: como ha señalado la crítica (Neefs 1974, Séginger 2000, entre otros) la deliberada elaboración novelística de un segmento temporal que podría considerarse “borrado” de la historia común de la humanidad coloca la empresa flaubertiana no solo en el centro de las discusiones decimonónicas sobre la naturaleza del devenir histórico, sino que hace de la representación misma del tiempo y la historia un concepto problemático. Por este motivo, la cuestión del tiempo y sus expresiones o plasmaciones (mitologías, calendarios) se convierte en un tema que recorre insistentemente todo el relato: la novela indaga la naturaleza de la temporalidad, los personajes la conceptualizan de manera diferente, etc. Como sostiene Séginger, *Salammbô* no es tanto una novela histórica sino una novela sobre la historia que pone en crisis la base conceptual compartida tanto por la novela histórica como por el discurso histórico científico, esto

es, la condición racional del tiempo histórico (2000: 154). Así, la temporalidad no se organiza sobre la base de una teleología de la historia sino sobre una matriz no dialéctica basada en la alternancia cíclica, repetitiva, de los ritmos naturales. A partir de esa variación se construye la imaginación mítica que trata de explicarla, conformando una serie de representaciones inestables.

Sin embargo, la experiencia temporal de los hombres no se adapta armónicamente a esa repetición circular: el ritmo del tiempo natural no es coincidente con el tiempo subjetivo. De allí que, como veremos, el devenir histórico pueda plantearse bajo la figura del consumo y del gasto de los cuerpos. En un primer momento analizaremos los modos de lo que podemos denominar un *impulso expansivo de la temporalidad*, un desarrollo o acumulación de tiempo que se impone a los sujetos, erosionándolos. En una segunda instancia daremos cuenta de dos modos mediante los cuales los sujetos intentan eximirse de este peso de la historia: por un lado, la vivencia del *déjà vu* en tanto captación posible de un presente perpetuo; por otro, la experiencia de un espacio que se encuentra por fuera del tiempo y que se postula como anterior a toda vida. Modos siempre frágiles que, como veremos, culminan en el fracaso o, en otras palabras, en un nuevo retorno al tiempo.

II.

El rasgo principal de lo que hemos caracterizado como impulso expansivo del tiempo es su aspecto acumulativo, caótico, que se vuelve evidente en la descripción de Cartago. En efecto, la ciudad es presentada como un abigarrado hábitat cuya arquitectura es cifra de una temporalidad desordenada, hecha de yuxtaposiciones de pasados diversos, incongruentes: a los ojos de los bárbaros, los templos de la Acrópolis de la ciudad fenicia se erigen “l’un sur l’autre en se cachant à demi, d’un façon merveilleuse et incompréhensible. On y sentait la succession des âges et comme des souvenirs de patries oubliées” (Flaubert 1951: 788).¹

La configuración incomprensible del desarrollo arquitectónico es un producto, una marca física dejada por el tiempo, y las características del primero pueden legítimamente trasladarse al segundo: azar, desorden, etc. La estructura acumulativa de la arquitectura implica no el desarrollo orgánico y continuo de una temporalidad unificada, sino una “sucesión de edades” que proliferan y se amontonan, sin anularse totalmente. Al espacializarse, los diferentes tiempos se hacen simultáneos y el conjunto adquiere una concreción visible. La multiplicación se manifiesta además en la variedad de materiales empleados (cobre, piedra, bronce, mármol), en las formas geométricas que componen los edificios (conos, columnas que son obeliscos invertidos), en la procedencia de las partes (Babilonia, Egipto). Esta alternancia hace del espacio una expansión de formas que, veladamente, sugieren un origen, apuntan hacia él: evocación de un recuerdo que no alcanza su cumplimiento ni se concreta en una forma nítida. La “patria” original a la que las formas refieren permanece inaprehensible. La Acrópolis se presenta, pues, paradójicamente como un despliegue reconcentrado de tiempos y lugares diversos, un panorama o catálogo de la historia que despierta una memoria cuyo contenido ya no es identificable. En su disposición caótica e incomprensible, este espacio se vuelve de hecho un emblema de la memoria como acumulación de recuerdos cuyo significado se ha perdido. Esta marca del tiempo en la arquitectura permite intuir en ellas su destino latente de ruinas que, por lo demás, estaba determinado desde la

¹ En adelante, las citas de *Salammbô* se hacen por la edición señalada, indicando número de página.

primera oración del relato, a partir del trabajo novelístico con un objeto que declaradamente constituye una zona vacía de la línea de tiempo.

La descripción de las pinturas en el interior del templo de Tanit sugiere otra configuración de la dimensión extendida y caótica de la temporalidad. También aquí, como en el caso anterior, las imágenes se superponen entre sí y el resultado es equivalente: un *désordre mystérieux* (809). Con el inicio del tiempo ocurre una distensión y multiplicación infinita de las formas (“Un effort terrible distendait leurs membres incomplets ou multipliés” [809]); la cosmogonía así ilustrada representa el impulso vital como una energía terrible, desbordante y, sobre todo, irracional. Pero, al fin de cuentas, la fantasía mitológica no es otra cosa (al menos para gran parte de la mitografía del siglo XIX) que un arsenal de relatos y figuraciones que se superimprime a las fuerzas naturales para poder comprenderlas mejor; en este sentido, como Flaubert recordaba a propósito del trabajo de Saint-Hilaire, la ciencia biológica va al encuentro de la mitología y certifica la “legitimidad” de los monstruos.² El costado nefando y doloroso de la creación hace insostenible todo discurso que interprete su marcha como una orientación progresista y moralizante hacia la perfectibilidad. No hay, pues, teleología que oriente el devenir de la naturaleza o de las sociedades. Los sujetos se hallan sometidos al discurrir del tiempo, a sus transformaciones, y cualquier instrumento que implementen para dominarlas o hacerlas inteligibles solo puede ser una operación conceptual inevitablemente precaria.³ La existencia en el tiempo se experimenta en términos de una discordancia: se está arrojado en el tiempo y se es consumido por él.

Como hemos señalado al comienzo, la crítica ha destacado con insistencia la matriz circular y repetitiva que adopta el decurso histórico en *Salammbô*, tiempo ritmado por el sacrificio y la violencia. Así, por ejemplo, en la multiplicación de las batallas: no sólo la cadencia del conflicto se desarrolla favoreciendo alternativamente a uno o a otro de los campos en pugna (en ocasiones, los contornos entre ambos grupos se difuminan, unificándose en una única masa atravesada por el signo de una crueldad continua⁴) sino que la estructura cíclica y repetitiva se impone como desgaste frente a una humanidad que desearía la consumación.⁵ En este sentido, la repetición circular, al imbricarse con una temporalidad subjetiva con la cual no coincide, parece adoptar la forma de una espiral descendente que disipa tiempo y vidas.

La imagen del tiempo como devorador se vuelve entonces un significante privilegiado. Al consumir los peces sagrados de la casa de Hamilcar (cada uno de ellos representante de un mes del año y procedentes, según el mito explicitado en la novela, del huevo primigenio de la creación), los bárbaros incurren en una impiedad cuyo sentido último implica el deseo de abolir el tiempo. La inanidad de la acción se hace evidente cuando,

² Véase la carta de Flaubert a Louise Colet del 12/10/1853: “l’esthétique attend son Geoffroy Saint-Hilaire, ce grand homme qui a montré la légitimité des monstres” (Flaubert 1974b: 420).

³ Es el caso de los numerosos intentos fallidos de prever la marcha de los acontecimientos: apenas tenemos espacio para tratarlo aquí, pero el futuro, como dimensión temporal que coexiste con el pasado y el presente, se hace visible bajo la figura de la ruina que será Cartago y que es anticipada o sugerida en numerosos pasajes de la novela. La prognosis, entendida como el intento de leer y anticipar el desarrollo de los acontecimientos, resulta indefectiblemente refutada, dada la naturaleza incomprensible del devenir histórico (ejemplificada, por caso, con los numerosos azares y coincidencias que jalonan el relato).

⁴ “Bientôt les deux foules ne formèrent plus qu’une grosse chaîne de corps humains; elle [...] se roulait sans avancer perpétuellement” (966).

⁵ “encore une fois devant Carthage! Alors les engagements se multiplièrent. La fortune se maintenait égale; [...] ils souhaitaient, au lieu de ces escarmouches, une grande bataille, pourvu qu’elle fut bien la dernière” (1011-1012).

hacia el final del relato, el sacrilegio es recordado por los bárbaros como causa posible de las llagas que, a semejanza de la lepra de Hannon, corroen (comen, fagocitan) su carne, haciendo de sus cuerpos una nada, un vacío:⁶ la putrefacción (elemento que acompaña el relato en sus diversas manifestaciones) se vuelve signo del discurrir de la historia. De allí que, si no es posible para el sujeto consumir el tiempo, éste pueda en cambio figurarse mítica y ritualmente en toda su voracidad: a los peces sagrados de la casa de Hamilcar se opone Moloch, identificado por Flaubert con Cronos o Saturno (Benedetto 1920: 206) y que, al igual que el dios griego, necesita consumir una prole (los niños cartagineses, en este caso) como garantía de pervivencia.

III.

Con todo, estas formas de la temporalidad expandida son contestadas en la novela mediante ciertas experiencias específicas que apuntan a producir una concentración, incluso una supresión del tiempo. Las modalidades de esta anulación son diferentes, pero en los dos casos que estudiaremos se comprueba que la posibilidad de escapar del orden temporal siempre es provisoria y culmina en un retorno (doloroso) a él.

Luego de robar el manto de Tanit, Mâtho se dirige al palacio de Hamilcar para poder ver nuevamente a Salammbô:

En se retrouvant aux places où il l'avait déjà vue, l'intervalle des jours écoulés s'effaçait dans sa mémoire. Tout à l'heure elle chantait entre les tables; elle avait disparu, et después lors il montait continuellement cet escalier. Le ciel, sur sa tête, était couvert de feux; la mer emplissait l'horizon; à chacun de ses pas une immensité plus large l'entourait, et il continuait à gravir avec l'étrange facilité que l'on éprouve dans les rêves. (812)

Esta experiencia, este *déjà vu* que se vuelve lo *ya vivido*, es recurrente en la escritura de Flaubert (Mein 1962: 27 y ss.). En principio, se trata de un instante gozoso, de una recuperación de cierta identidad del sujeto consigo mismo: *émotion renouvelée* que anula el tiempo cronológico (el tiempo expandido del calendario) y produce una ilusión de eternidad (Mein 1962: 29). Es un momento de pura existencia,⁷ un instante atemporal que reduce una de las líneas argumentales de la novela (la pasión de Mâtho por Salammbô) a su formulación abstracta, limitada a elementos mínimos: mar, cielo, deseo y persecución. Es un presente absoluto, y en este sentido contrasta con la experiencia básica de la temporalidad moderna caracterizada por el carácter elusivo del instante.⁸

⁶ “Son mal [...] avait creusé dans sa face un large trou.” (941)

⁷ En *Saint Julien l'hospitalier* tiene lugar una escena similar, indicada con las mismas palabras: “[Julien] ne pensait à rien, n'avait souvenir de quoi que ce fût. Il était en chasse dans un pays quelconque, depuis un temps indéterminé, par le fait seul de sa propre existence, tout s'accomplissant *avec la facilité que l'on éprouve dans les rêves*” (Flaubert 1986: 88, nuestras cursivas). Como recuerda Pierre-Marc de Biasi en su edición anotada del relato, el mismo estado de gozo onírico también es descrito en estos términos en las dos versiones de *La educación sentimental* (Flaubert 1986: 147).

⁸ Cf. la muy citada carta a Louis Bouilhet del 19/12/1850: “Pour établir quelque chose de durable, il faut une base fixe; l'avenir nous tourmente et le passé nous retient. Voilà pourquoi le présent nous échappe” (Flaubert 1974b: 109).

Pero esta forma de la suspensión temporal es frágil,⁹ e inevitablemente resulta vencida para dar paso, de nuevo, al tiempo y la memoria, como se evidencia en este fragmento de una carta de Flaubert a Louise Colet del 2/9/1853 que merece ser citada *in extenso*:

Rien ne prouve mieux le *caractère borné* de notre vie humaine que le *déplacement*. Plus on la secoue, plus elle sonne creux. Puisque, après s'être remué, il faut se reposer ; puisque notre activité n'est qu'une répétition continuelle, quelque diversifiée qu'elle ait l'air, jamais nous ne sommes mieux convaincus de l'étroitesse de notre âme que lorsque notre corps se répand. On se dit: "Il y a dix ans j'étais là", et on est là, et on pense les mêmes choses, et tout l'intervalle est oublié. Puis il vous apparaît, cet intervalle, comme un immense précipice où le néant tournoie. Quelque chose d'indéfini vous sépare de votre propre personne et vous rive au non-être. (Flaubert 1974b: 403; cursivas del autor)

Cuando la identificación acaba, el período de tiempo transcurrido reingresa y produce un desdoblamiento de la subjetividad que lo experimenta: como sostiene Mein (1962), aquí se halla la base de la postulación flaubertiana de una *vie antérieure*, que sólo de manera excepcional es recuperada por el sujeto en tanto experiencia auténtica. Por fuera de ella, el tiempo es descrito como abismo o precipicio que encierra fragmentos de memoria.¹⁰ Esta memoria se construye fundamentalmente como expansión o suma de representaciones que impiden una relación no mediada entre el sujeto y el mundo, incluso entre el sujeto y su propio yo (Donato 1978: 594).¹¹

Como se desprende del fragmento citado, la aparición repentina del intervalo adopta la forma de un remolino ("le néant tournoie"): es una nueva configuración de la espiral. El "desplazamiento" mencionado por Flaubert introduce la figura de una corporalidad que se consume en el tiempo lineal y se superimprime a una conciencia subjetiva que parece moverse en círculos.

El suplicio de Mâtho con que culmina la novela es la última instancia de transformación de esta experiencia: allí, el trayecto del bárbaro hacia Salammbô se repite bajo una forma que invierte radicalmente los trazos de la *rêverie*. Se trata de una operación de la memoria ("il se souvenait d'avoir, autrefois, éprouvé quelque chose de pareil" [1025-1026]) mediante la cual Mâtho yuxtapone el presente y el pasado. La imposibilidad de ubicar con precisión el contexto cronológico del recuerdo (*autrefois*, en otro tiempo) y su naturaleza (una similitud elusiva, difícil de precisar), podrían comportar ciertas características de la ensoñación.¹² Pero la brecha temporal que media entre lo recordado

⁹ En el ejemplo que nos ocupa, apenas el murmullo del velo de Tanit (tejido etéreo, nocturno) alcanza para agregar un elemento nuevo a la situación, reincorporando la distancia temporal y destruyendo así la ensoñación: "Le bruissement du voile froissant contre les pierres lui rappela son pouvoir nouveau" (812).

¹⁰ Por ejemplo, en esta carta a Louis Bouilhet del 23/8/1853: "Quand je songe qu'ici, à cette place, en regardant ce mur blanc à rechampi vert, j'avais des battements de coeur et qu'alors j'étais plein de 'Pohésie', je m'ébahis, je m'y perds, j'en ai le vertige, comme si je découvrais tout à coup un mur à pic, de deux mille pieds, au-dessous de moi" (Flaubert 1974b: 396).

¹¹ En una famosa carta a Maxime du Camp de mayo de 1846, Flaubert describe el efecto que le produce la lectura de la *Histoire Romaine* de Michelet (junto con Polibio, la fuente histórica principal de *Salammbô*) como un "vértigo", que se explica también postulando una metempsicosis: "J'ai vécu a Rome, c'est sur, du temps de César ou de Néron" (Flaubert 1974a: 472). La construcción de una imagen de la memoria como abismo en el que pululan las sombras de los recuerdos remite, en la novela que nos ocupa, al desfiladero de la Sierra, donde la amenaza del no ser se grafica brutalmente: la responsabilidad de la memoria del último muerto queda en manos de un cartaginés, es decir, un sujeto cuyo destino está también marcado por la aniquilación y el olvido.

¹² De hecho, para Mein (1962: 35), el tiempo que se recuerda involuntariamente es cualitativo y no fechable cronológicamente: el tiempo soberano es verdaderamente aquél que se encuentra por fuera de la jurisdicción de una temporalidad calculada.

y el presente nunca es anulada: más aún, el recuerdo se destaca progresivamente como tal en su diferencia con el sufrimiento –corporal– del presente (marcado por la profusión de figuras, la confusión de la multiplicidad: en suma, el remolino¹³) y produce una impresión de abatimiento y vértigo, un deseo de muerte.¹⁴ Asociando un desenlace vital con el desenlace de una jornada (Mâtho muere al ponerse el sol), el relato ejemplifica la distancia que va de uno a otro. Si, siguiendo a Donato (1976: 865), para Flaubert el sol es una metáfora aplicable a un absoluto que no es víctima de los procesos de decadencia y corrupción del tiempo, el ciclo cósmico infinito no coincide con el ciclo vital individual o subjetivo, así como no coincide con los ciclos socio-históricos.

La acumulación vertiginosa de la historia, el mito y la memoria mediatizan el contacto del sujeto con el mundo y consigo mismo: como hemos visto, son representaciones afectadas por algo que es del orden del no ser. Más allá de la experiencia siempre precaria de la “emoción renovada”, que indefectiblemente vuelve a caer en la historia, hay otro momento de fundamental importancia en el que un personaje (de manera voluntaria, en este caso) intenta sustraerse a los vaivenes del movimiento temporal: nos referimos al pasaje en el que Hamilcar, luego de su retorno a Cartago, ingresa en el recinto de las piedras lunares. Se trata de un momento que invierte la expansión de imágenes del templo de Tanit: si allí las formas se multiplicaban en un delirio de la imaginación mítica, aquí las piedras tienen características casi abstractas (son redondas, oscuras, pesadas), símbolo de una contracción o condensación de la vida. Su densidad es signo de “la cohesión des choses terrestres” (839), esto es, la posibilidad de contemplar la imagen total de un mundo que los hombres apenas pueden abarcar de manera parcial, mediante tiempos múltiples y representaciones inestables.¹⁵ El recinto místico pretende reproducir un espacio más allá del sol: al intentar escapar de un mundo *subsolar* determinado por el cambio y la metamorfosis, Hamilcar persigue una estabilidad que solo es posible por fuera del tiempo tal como es vivido humanamente. No se trata ya de la experiencia de una vida anterior, sino de habitar un espacio anterior a toda vida.

Las condiciones con las que Hamilcar emerge de esta paradójica vivencia de la muerte¹⁶ lo señalan como el sujeto adecuado para, si no dominar la corriente del tiempo a su arbitrio, al menos interpretarla mejor (incluso en sus azares y caprichos) y sacar rédito de ella: al salir del místico salón, la ciudad se exhibe a su mirada como un enorme cuerno de la abundancia, y la victoria final parece confirmar la superioridad del cartaginés. Sin embargo, siguiendo a Addison (1996: 129), la presencia del *uróboros* en el suplicio de Mâtho nos advierte que lo que Hamilcar entrevé como el comienzo de un imperio familiar infinito está atravesado, desde su origen, por la certeza de la futura destrucción y su correspondiente olvido. También Green (1978: 176) ha destacado el componente irónico que recorre el final de la novela: el orden restablecido y celebrado es ilusorio porque es efímero. Pero como indicábamos al inicio de nuestra exposición, esta sentencia había sido pronunciada ya en la primera oración del relato: “C’était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins de Hamilcar” (743).

¹³ “Des ombres passaient devant ses yeux; la ville *tourbillonnait* dans sa tête” (1026, nuestras cursivas).

¹⁴ “ce souvenir, peu à peu se précisant, lui apportait une tristesse écrasante” (1026).

¹⁵ Nótese que la multiplicación de las figuras que se encuentran *por fuera* del espacio sagrado aparece bajo la forma de un torbellino: “Le jour extérieur frappait contre les feuilles de laitier noir. Des arborescences, des monticules, des *tourbillons*, de vagues animaux se dessinaient dans leur épaisseur diaphane” (839, nuestras cursivas).

¹⁶ “il sentait pour la mort et pour tous les hasards un dédain plus savant et plus intime” (839).

IV.

En la compleja construcción de la temporalidad de *Salammbô* intervienen diversos factores que estamos lejos de haber agotado. La lectura ofrecida propone componer el catálogo de las experiencias temporales en la narrativa de Flaubert a partir de una estrategia que tome en consideración no solo el diseño del devenir histórico entendido de manera general (lo que implicaría caer sin matices en la afirmación de la circularidad y repetición del tiempo) sino en su entrecruzamiento con las experiencias subjetivas de la temporalidad. Ambas dimensiones colisionan, no son coincidentes: de allí que la vivencia temporal básica del sujeto consista en estar arrojado en el tiempo, ser atravesado y destruido por él. El componente ideológico que intenta representar el tiempo para dotarlo de una cierta inteligibilidad (mitologías, cronologías, conceptualizaciones, teleologías) se revela siempre como un instrumento ineficaz y las raras ocasiones en que el sujeto puede escapar de la vorágine finalizan inevitablemente con un retorno que subraya su fragilidad constitutiva.

Bibliografía

- Addison, Claire. *Where Flaubert Lies. Chronology, mythology and history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Benedetto, Luigi. *Le origini di Salammbô. Studio sul realismo storico di G. Flaubert*. Firenze: Bemporad e Figlio, 1920.
- Donato, Eugenio. "Flaubert and the question of history: notes for a critical anthology". En *MLN*, vol. 91, N° 5 (1976): 850-870.
- _____. "The ruins of memory: archeological fragments and textual artifacts". En *MLN*, vol. 93, N° 4 (1978): 575-596.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres. La tentation de Saint Antoine. Madame Bovary. Salammbô*. Texto establecido y anotado por A. Thibaudet y R. Dumesnil. Paris: Bibliothèque de La Pléiade, 1951.
- _____. *Œuvres complètes. Tome 12: Œuvres diverses. Fragments et ébauches. Correspondance*. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974a.
- _____. *Œuvres complètes. Tome 13: Correspondance 1850-1859*. Paris: Club de l'Honnête Homme, 1974b.
- _____. *Trois Contes*. Introducción, notas, bibliografía y cronología de Pierre-Marc de Biasi. Paris: Flammarion, 1986.
- Green, Anne. "*Salammbô* and the myth of Pasiphaë". En *French Studies*, XXXII, 2 (1978): 170-178.
- Mein, Margaret. *Proust's challenge to time*. Manchester: Manchester University Press, 1962.
- Neefs, Jacques. "*Salammbô*, textes critiques". En *Littérature*, N° 15 (1974): 52-64.
- Séginger, Gisèle. *Flaubert, une poétique de l'histoire*. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 2000.