

Por MILENA HEINRICH

Entrevista a la narradora Elsa Osorio

Página 2



Por WALTER LEZCANO

Una casa junto al Tragadero de Mariano Quirós

Página 3

Por BEATRIZ SARLO

Correspondencia teórica de Gustave Flaubert

Página 4

télam
AGENCIA NACIONAL
DE NOTICIAS

SLT

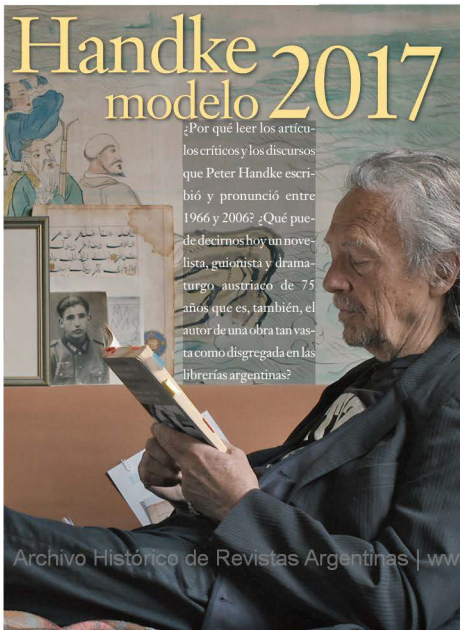
WWW.TELAM.COM.AR

SUPLEMENTO LITERARIO TÉLAM | REPORTE NACIONAL

AÑO 7 | NÚMERO 316 | JUEVES 21 DE DICIEMBRE DE 2017

Handke modelo 2017

¿Por qué leer los artículos críticos y los discursos que Peter Handke escribió y pronunció entre 1966 y 2006? ¿Qué puede decirnos hoy un novelista, guionista y dramaturgo austriaco de 75 años que es, también, el autor de una obra tan vasta como disgregada en las librerías argentinas?



De hecho, aún si el talento y los reconocimientos alrededor de la figura de Peter Handke son tan míticos como lejunos, incluso esa distante imagen de refinado intelectual, una efigie cargada con "el precoz desarrollo como una de las principales mentes activas y creativas de Europa", como dice la traductora Cecilia Dreyfus Müller, puede lograr que *Contra el sueño profundo* (Nórdica Libros) provoque inevitables precauciones. Sin embargo, es precisamente a esos lectores precavidos, "los lectores rectos", como los llama en un texto sobre el Premio Heinrich Heine -al que renunció acusado de "apoyar" al criminal de guerra serbio Slobodan Milošević-, a los que Handke apunta con este libro.

Ese "lector recto" nunca es el lector incapaz de padecer los efectos de su propia despresión y de sus propios prejuicios, sino aquel lector que todavía se anima a leer para enfrentar sus limitaciones con inteligencia. Desde el plano literal, por lo tanto, las dos decenas de textos recopilados en *Contra el sueño profundo* tratan sobre literatura (Franz Kafka y Patricia Highsmith, entre otros) y sobre pintura, política (austriaca) y hasta cine; sin embargo, hace falta también un plano más sutil de lectura para entender que el conjunto trata sobre algo más. Hacia la mitad del libro, que por razones cronológicas coincide con la mitad de la vida intelectual y estética de Handke, el mismo se acerca al núcleo de ese suplemento: "Arriaguémosnos a decirlo: yo aspiro, esforzándome con la forma para mi verdad, a la belleza; la belleza sobregedora, aspiro a la conmoción mediante la belleza. Si, a lo clásico, lo universal, a aquello que, según la doctrina práctica de los grandes pintores, sólo adquiere forma en la constante contemplación de la Naturaleza".

Desde ya, es innecesario conocer la obra completa de Handke para entender que esa "Naturaleza" no se remite nada más que a la belleza estática de los paisajes, del mar, del cielo, -sobre todo- a las muchas tragicomedias de la especie humana. ¿Por qué otro motivo, si no, escribir, guionar y teatralizar el mundo?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

SIGUE EN LA
PÁGINA 3



Las frases "sexo débil" como "conjunto de las mujeres", así como la de "sexo fuerte" como "conjunto de los varones" son consideradas como despectiva o discriminatoria en el primer caso e irónica en el segundo, según la versión digital del Diccionario de la Lengua Española. Esta es una de las más de tres mil modificaciones introducidas por la Real Academia de la

Lengua (RAE) en la versión en línea de la 23 edición del diccionario, presentada por su director, Darío Villanueva, que explicó que se trata de una "marca" en la entrada del término "sexo". "Sexo débil" es una expresión que existe en inglés, en francés y en italiano, recordó Villanueva, que explicó que el diccionario "no crea o inventa palabras ni obliga a su uso", informó EFE.



ENTREVISTA A LA NARRADORA ELSA OSORIO

"No me gusta hacer literatura con el dedo en alto"



→ MILENA HEINRICH

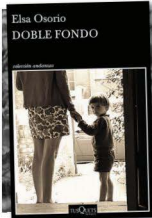
Juana Aluralde puede ser también Marie Le Bouillec, la militante o la médica de urgencias, la protegida de un marino que camina por las calles de París pero que sigue detenida en el centro clandestino donde fue secuestrada con su hijo, la mujer que quiere vivir y que otros vivían, aquella que pasa sus días con la angustia de que la reconozcan, la que sabe que en el horror gustar tiene más que ver con la ausencia del dolor que con el amor.

El ejercicio de esta monumental novela de Osorio (Buenos Aires, 1952) es pendular entre un pasado doloroso y un presente lleno de secretos en busca de las huellas de esa mujer que de la Esma es obligada a trabajar para el Centro Piloto de París, un organismo estratégico internacional de la dictadura que busca contrarrestar lo que los represores llamaban "campaña antargentina".

Con alguna referencia literaria, como la de *La Ginebra*, y una investigación que aporta al contexto histórico, *Doble fondo* (Tusquets) practica una literatura que atenta contra el olvido a partir de la construcción de una trama en clave policial sustentada en hechos y personas reales —Emilio Eduardo Massera, Elena Holmberg, Alfredo Astiz— y personajes ficticios inspirados en testimonios.

Osorio escribió este libro de casi 400 páginas en tres residencias de Francia. La distancia le permitió despojarse de la costillaridad y sortear de otro modo la angustia de este tema que ha retornado a la literatura argentina y el mundo en su primera novela. *A veinte años*, *Luz* (1998), donde abordó la apropiación de nietos durante el terrorismo de Estado.

La memoria es un tema recurrente en tu obra, ¿qué aproximación



En su última novela, *Doble fondo*, la narradora construye una trama que tiene a la última dictadura cívico militar como escenario histórico para seguir la pista de una militante secuestrada en la Esma que mantiene una relación con su torturador, una historia que ondula entre pasado y presente. La Argentina y Francia para volver sobre el tema de la memoria.

te permite la literatura cuando se trata de experiencias vinculadas al horror?

Primero que nada escribo por una necesidad de escribir. Pero es cierto que estas cosas no las escribo porque sí, tiene que ver con mi historia, mi militancia con los derechos humanos. Con *A veinte años*, *Luz*, que todavía no había sucedido que un nieto se buscara a sí mismo, decía que no me movía nada. Sin embargo, mientras la escribí empecé a sentir la fuerza, como una obsesión, de querer que en la Argentina se supiera que se habían robado chicos. Ahora sí, pasados los años, creo que la recuperación de la memoria colectiva es importante, pero no me gusta hacer una literatura con el dedo en alto de lo que hay que hacer. De hecho, mis personajes son bastantes contradictorios.

Ahora te metés con la relación de una alta oficial de Montoneros de Buenos Aires con un torturador, con quien desarrolla un vínculo que comenzó a cambiar de salvar a su hijo y sobrevivir, ¿quién es este personaje?

Es una mujer en una situación difícil, ella misma se cuestiona todo el tiempo, yo quería hacer un per-

sonaje con toda esa complejidad. Se sabe que hay muchas que no colaboraron como traidoras. Mi personaje no delata a ningún compañero. La situación de tener un hijo me parece que es bastante determinante: ¿qué no harías? Pero mi intención no es justificar nada, es contar una historia en la que yo misma me voy envuelta con todas las contradicciones, porque no estoy de acuerdo con todo lo que escribo.

En la novela aparecen personajes ficticios y reales, ¿cuándo hay margen para la ficción y para la realidad cuando se trata de un tema que te interpela ideológicamente?

Fue una decisión llamar a los próximos figuras por su nombre. Pero en las siguientes líneas elegí la ficción. A mí me gusta componer, inventar los personajes. El "Rulo", por ejemplo, es un conjunto de recuerdos, podría decir que más esencialmente de Radice, Donda, Gelske. Y en la obra de la periodista son muchas mujeres, testimonios, historias... La lectura de los dos novelas: *El fin de la historia* de Liliana Heker y la espantosa *Noche de lobos de Abel Posse*, que me parece repugnante. A no inspirarme en una sola persona, tengo li-

bertad para la imaginación.

En un tema tan comprometido ¿qué cosas no te permitís?

Intento no poner mis ideas, digamos, yo no soy ni remotamente mis personajes, pero me importa mucho lo verosímil. Si creo que mis valores están representados en el sentido de las víctimas: estas mujeres son víctimas, ahora después lo que hacen en la vida es otro tema. Si bien no creo ni creía en la lucha armada, no tengo dudas en que estoy del lado de los que fueron combatidos. No creo que haya dos bandos, ni Teoría de los Dos Demonios, ni que haya sido una guerra.

¿Y cómo reaccionás cuando se refieren discursos productivistas?

Hace poco tiempo tuve una situación así y sentí miedo, pensé que no iba a volver a sentirlo. Yo digo que no creía en la lucha armada pero estoy en ese bando, soy una sobreviviente, estoy viva pero por la mí estarlo. Siempre fue esa conciencia, y la obsesión de algún modo con la memoria en lo que escribiste que ver con eso. Con cada libro digo que es el último que escribo sobre la dictadura y nunca lo es. Bueno, para mí un escritor lo es de su tiempo.



INAUGURAN MUESTRA DEL ARQUITECTO SALAMONE, "EL GAUDÍ DE LAS PAMPAS"

La embajada argentina en Italia inauguró una muestra fotográfica dedicada al arquitecto Francisco Salamone, nacido en Sicilia a finales del siglo XIX, pero que desarrolló toda su obra con imponentes edificios (foto) en la provincia de Buenos Aires que le valieron el apodo de "el Gaudí de las Pampas". El embajador argentino en Roma, Tomás Ferrari, fue el responsable de inaugurar la muestra

"Salamone: Arquitectura Audaz", que exhibe más de 30 fotografías artísticas de sus más emblemáticos edificios, entre ellos el cementerio de Saldungaray y el matadero de Guaminí. Francisco Salamone (Leonforte, Italia, 1897 - Buenos Aires, Argentina, 1959) construyó más de 60 edificios en 25 municipios bonaerenses en apenas cuatro años, entre 1936 y 1940.



JUEVES 21 DE DICIEMBRE DE 2017 ■ SLT ■ REPORTE NACIONAL ■ 3

Handke 2017

modelo



→ NICÓLAS MIRALLES

VIENE DE LA TAPA

"A menudo pienso en los bosques de abetos blancos y en todas estas existencias enterradas vivas en este país, que no han tenido como yo la suerte de cruzarse una salida mediana viable", escribe desde Francia a propósito de Austria.

"Yo me hecho escritor; y tengo más que nunca la sensación de deber a los demás escribir para ellos. No puede ser de otra manera". Grave, lírico y mesiánico, condiciones inevitables para uno de los escritores más exitosos de un país por el que no duda en confesar su "rechazo cabal". Handke también sabe que así como hay "lectores rectos", hay "escritores independientes".

El "lector recto", en todo caso, sabrá descifrar entrelíneas cuándo lo que Peter Handke escribe acerca de Hermann Lenz -"escritor independiente de agresiva dignidad"- trata sobre Hermann Lenz y cuándo, a pesar de las apariencias, trata sobre Peter Handke. El mecanismo, a veces, es tan transparente que buena parte de *Contra el sueño profundo* consiste en descifrarlo.

"A decir verdad, es una tontería que esté explicando cómo es (el pintor) Peter Pongratz", escribe Handke en 1966. "Al hacerlo -acabo de darme cuenta de ello-, sólo explico lo que puedo afirmar sobre mi mismo, todo lo demás me es ajeno".

Diez años después, escribiendo sobre el novelista Nicola Born, el autor reaparece con otro tono. Si todo lo que escribimos afirma de una u otra manera aquello que nos resulta ajeno, ¿cómo abordar con seriedad una literatura del yo? Handke habla ya zóncos con sorna acerca de esa "nueva subjetividad" o ese "nuevo intimismo" que "nos más adictos a los sentimientos denominamos el más reciente asentamiento en Occidente", y señala que si esa distancia deseada queda establecida, ¿dónde quedan los supervivientes?

Mereciendo durante cuatro décadas una preocupación convencional sobre lo que significa ser un personaje público -"se te acusa o no a una figura del mundo del espectáculo, no importa qué tipo de trabajo haya lanzado a este entorno de títeres en el que te sientes extraño"-, Handke también exploró su margen de maniobra personal para involucrarse en política. Acaera de lo que significa la política en Austria, por otro lado, basta recordar lo que todos saben: es el país donde nació Adolf Hitler. Y ese, hasta hoy, es el hecho más latente en la psiquis política austriaca. Sin esfuerzo, Handke lo demuestra cuando, en 1986, escribe contra el ex nazi Kurt Waldheim, secretario general de las Naciones Unidas entre 1972 y 1981 y presidente de Austria entre 1986 y 1992 (si bien su frase más cediérea es de 1971: "Tengo que rechazar tajantemente la imputación de que yo sea una nacional socialista [cineasta italiano]"), también cuando, en 2006, Handke se enfrenta a la decisión del Tribunal Europeo de Derechos Humanos de que el entorno de Slobodan Milošević ("Yo no toleramos a los malos seres espirituales que en nombre del trágico problema de Yugoslavia siguen pegando tiros con proyectiles verbales como "revisionismo", "apartheid", "Hitler", "dictadura sangrienta", etc.).

Entonces, ¿por qué leer los artículos críticos y los discursos que Peter Handke escribió y pronunció entre 1966 y 2006? En pocas palabras, porque enseñan a leer y escribir.



→ WALTER LEZANO

Un jurado compuesto por Juan Marsé, Alameda Grandes, Antonio Orjedo, Daniel Ruiz García y Juan Cecezo decidió que la obra *Una casa junto al Trágadero* de Mariano Quirós era merecedora del premio mayor de la edición número XIII de esta distinción que recibe manuscritos de distintas partes del mundo hispano. Ahora este texto está en la mesa de novedades y se trata de una gran novela que posiciona a su autor como una voz destacada de nuestro país.

Entonces Quirós, que hace tiempo que está radicado en Buenos Aires, cuenta cómo fue el nacimiento de su novela: "Un amigo se mudó de Resistencia a Colonia Bentex, un pueblo apenas a 20 kilómetros de la ciudad. Eso significaba un cambio brutal para una persona habituada al griterío de la calle. Se encontró ante una naturaleza idílica, una calma brutal. Apenas el grito de unos grillos, unos monos por aquí y por allá. Y el río Trágadero de fondo. Es complicado no deprimirse. Por más que tu familia te acompañe y te contenga, en algún momento sentís que saliste del mundo. Mi amigo se empeñó en arrastrar hasta ese mundo la mayor cantidad de gente posible. A mí me habló del Trágadero, que alguien tenía que escribir algo que se llamara así". El Trágadero es un río que se chupa todo: animales, personas, lo que pretenda meterse en sus aguas. Un río que parece calmo, pero no. Que muchos años atrás la gente se empeñaba en cruzar el ganado por el río, para acortar camino, y el ganado terminaba ahogado. Los campesinos y los desesperados se lanzaban al rescate y se hundía todo: gente y ganado. "Y los peones que lograban sobrevivir, cuenta Quirós, estaban igualmente condenados: el ganado, por supuesto, no era suyo, y los patrones se lo cobraban.

Los que conseguían escapar quedaban como fugitivos, como almas despreciadas que no podían salir más allá de ese mundo entoldado. Algo había que escribir con todo eso."

Este clima y escenografía perturbadora y desconcertante que relata el autor tiene mucho que ver con su anterior -y excelente- libro de cuentos: *La casa mala dentro de mí*, ganadora del Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes. La naturaleza como enemiga o territorio que modifica la vida y las percepciones, y es un tópico argentino presente tanto en Horacio Quiroga como en Federico Falck. ¿Conoce Quirós esas zonas del planeta que retrata? Responde lo siguiente: "Lo conozco a medias. Me pongo solemne y digo que escribo de esos lugares para conocerlos a fondo. O para conocerlos a mi manera, que es atravesándolos con mis lecturas. Además que forma parte, por así decirlo, de mi zona. Aunque no haya vivido ahí, aunque haya pasado mi vida entera en Resistencia, el interior del Chaco es mi territorio. Y es el paisaje que tengo más cerca y a la vez más lejano, lo que me más gusta y lo que más me asusta. Aunque no me asusto fácil."

Una casa junto al Trágadero cuenta la historia del Mudo, su perro India y de cómo es su vida en el monte en una casa que tiene un trasfondo muy espeso. A partir de estos elementos, el autor construye una novela que se mete con el terror, el fantástico y, sin embargo, su potencia es que lo moldea con una potencia realista.

Es un texto alambicado, que atrae, despierta y moviliza. "No quería escribir una novela de resistencia política", dice Quirós el 13 de marzo. "Pero me acordé de los desesperados que se lanzaban al rescate y se hundía todo: gente y ganado. Y los peones que lograban sobrevivir, cuenta Quirós, estaban igualmente condenados: el ganado, por supuesto, no era suyo, y los patrones se lo cobraban.

otro lado. Quiero creer que se complejizó y me interesó mucho más la posibilidad de laburar el lenguaje toscado del narrador, exasperarlo. Y que de esa tosquedad surgiera un cierto tono poético, que permitiera ver a los personajes en todo su desquicio y ternura".

Todos los textos que publicó Quirós hasta ahora fueron gratos a que ganó concursos literarios. Así como la hacía Roberto Bolaño, este autor vivo en ese sistema la "manera más fácil, más a mano y más rápida de saber si lo que hemos escrito funciona. Hay un poco de pereza, pero también una cuota de desesperación: no saber qué hacer con lo que uno escribió, desconfiar de todo -no sé precisar de qué, pero de todo- y entonces "tirar" los cuentos y novelas a ver qué pasa. Hasta ahora yo he tenido mucha suerte, pero quisiera empezar a retirarme. La ludopatía tiene un final cantado."

Para terminar, tiene sentido preguntarle si considera que existe algo así como una literatura del Interior: "A esta altura no sé qué decir. Soy muy bruto para teorizar al respecto. Creo, sí, que nuestra generación -los que rondamos los cuarenta- está sortando ese mote a fuerza de escritura. El problema, en todo caso, sigue siendo del lector porteo, que a mi suelen invitarme a leer en público y me ha pasado muchas veces que, para elogiarme, dicen que les recuerdo mucho a Moyano, a Tizón o a Di Benedetto jaja!". El lector porteo -y perdón que generalice, pero como me importa - cree que el interior es una sola cosa, un solo amasijo. Pero lo cierto es que Moyano es riojano, Tizón tucumano y Di Benedetto mendocino. Y encima están muertos. A mi compañeros de la Villa Ortíz, o si querés un muerto, que sea con Joyce".



El director de orquesta argentino-israelí Daniel Barenboim volvió a pedir que se reconociera a Palestina como Estado para poner fin al conflicto en esa región por el acuerdo del Estado de Israel. "Para una solución de los Estados, necesitamos dos Estados y éstos no existen por el momento. Esa sería la única manera de lograr justicia para los palestinos y seguridad para Israel".

consideró el músico al diario alemán *Die Zeit*. "El músico estimó que cuando Israel y Palestina gocen del 'mismo estatus' no habrá 'ningún problema' para que el este de Jerusalén se convierta en capital del primero de ellos y el sector este en la capital del segundo. Así, salió al cruce de las declaraciones de Donald Trump, quien había reconocido a Jerusalén como la capital de Israel.



EL LIBRO DE LA SEMANA

→ BEATRIZ SARLO

Cartas teóricas de Gustave Flaubert



Gustave Flaubert nació en Normandía el 12 de diciembre de 1821 y es considerado cronológicamente, el tercer gran escritor francés. La autora de esta nota analizó *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*, que seleccionó y tradujo Damián Tabarovsky y editó Mardulce.

Me animaría a decir que esta selección de cartas de Gustave Flaubert es un acontecimiento, porque muestran a un escritor genial en el acto de pensar su literatura y trazar su programa. *Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios*, que seleccionó y tradujo Damián Tabarovsky y editó Mardulce, también podrá reclamar un título como "el absoluto literario".

En 1857, Flaubert le escribió a una amiga: "La precisión de la idea hace a la de la frase". Con esta síntesis, liquidaba el debate sobre las relaciones de forma y contenido. La belleza literaria no es el encuentro o la suma de una sustancia y una forma que vienen de mundos diferentes. La belleza es una incommovible unidad donde no puede distinguirse entre forma e idea. La modernidad está encerrada en la frase que Flaubert escribe el mismo año en que publica *Madame Bovary*.

Cinco años antes, en carta a Louise Colet, su amiga literaria y sentimental, Flaubert transmitía un programa tan vanguardista y moderno que él mismo no realizó, porque no habían llegado los tiempos: "Lo que me parece bello, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura exterior, que se sostenga solo por la fuerza interna del estilo...o que al menos el tema sea casi invisible, si algo así existe. Las obras más bellas son las que tienen menos materia". Flaubert advinaba que en el próximo siglo escribirían Samuel Beckett y Nathalie Sarraute. Y quizás sea injusto decir que *Séleznikoff* no sea, en sí, un libro sobre nada. El mismo tema sobre la violencia y la belleza, tal como podía escribirse a mediados del siglo XIX.

Madame Bovary le llevó años de un trabajo que Flaubert juzgaba imposible, pero al que se había comprometido. Conocemos los

variables estados de un ánimo atormentado por la insatisfacción, porque los comunicaba en sus cartas a Louise Colet. Lograr solo cinco o seis páginas aceptables por semana, después de incansables correcciones, horas recostado en un pantano, prisionero del hastío, vacilando entre la seguridad de que se ha descubierto algo y la desilusión. Flaubert sabía lo que buscaba y que en esa búsqueda era el primero, pero allí también estaba la dificultad. Le escribe a su amiga: "Creo que no tienes la menor idea de qué clase de libro es este. Ningún lirismo, ninguna reflexión, ausente la personalidad del autor". Se propone borrar los restos del romanticismo y de la literatura "de ideas". Hace limpieza.

Hoy es sencillo entender su convicción, porque están *Madame Bovary*, *Tres cuantos*, *La educación sentimental*, *Bouvard y Pécuchet*. Pero sus palabras sonaban solitarias y arrogantes a mediados del siglo XIX; también apasionadas: "Sueño con tu admiración hasta volverme voluptuoso", le escribe a Louise Colet. (Dicho sea de paso, a esa mujer le dedica una frase de rara intimidad: "Esta mañana, cuando me acosté, soñé con el estrechamiento que me recorrió en Mantes, cuando sentí en la cama tu muslo en mi vientre y tu cintura en mis brazos; los efectos de ese recuerdo me han durado todo el día").

Flaubert repite en sus cartas un ideal: la independencia del arte, sobre todo, respecto de su productor. Y ofrece una prueba irrefutable. El lirismo de Byron pierden sus efectos ante la impersonalidad de los poemas que él mismo escribió si él estaba triste o feliz? El artista debe ingeniárselas para hacer creer a la posteridad que él no ha vivido. Cuantas menos ideas me haga de él, más grande es. No puedo imaginarme la personalidad de Homero, de Miguel An-

gel; solo veo de espaldas a un viejo de estatura colosal espeluznando en la noche iluminada". Así inicia un largo proceso de ruptura con el romanticismo, la exaltación de la subjetividad y la figura de los poetas como faros de su tiempo. Lo hace cuando Victor Hugo todavía era considerado el más grande del siglo y antes de que Baudelaire publicara *Las flores del mal*, obra sobre la que Flaubert le envía una carta elogiosa.

En la consigna de impersonalidad se reconocen algunas vanguardias del siglo XX. Flaubert rompe con una idea de valor literario sostenida en clave subjetiva y biográfica que habría que descriptar en la relación de lo escrito con la "vida" de sus autores o con la figura pública que construyeron. Chateaubriand es grande, pero no simplemente porque escribió mucho sobre sí mismo en sus *Memoirs de ultratumba*.

¿Erraba Sarre cuando escribió *El idista de la familia?* Las 2.100 páginas de ese libro no son un intento de encontrar a Flaubert como hombre, como burgués de provincia, como subjetividad, y descubrirlo en sus novelas. Sarre sí que, en cambio, todas las fases y el "movimiento dialéctico" a través del cual Flaubert se convierte en el autor de *Madame Bovary*, es decir en alguien que puede escribir ese libro, no para autorrepresentarse allí. El autor queda separado de sus personajes, pero subsiste como su productor. Su conciencia estética, su crítica de la trivialidad y la ironía, la perfección del detalle son parte de un largo proceso de aprendizaje. Estas *Cartas sobre problemas literarios*, cuya primera edición fue en 1954, son el primer texto en el que se observa ese proceso estético. Revelan lo que Flaubert deseaba lo que desprecia; finalmente anuncian lo que vendrá.

Los temas de estas cartas son conocidos porque la crítica ha venido trabajando durante décadas

sobre la obra de Flaubert, donde sus obsesiones estéticas se han realizado de modo perfecto y extremo. Después de haberlas leído, los lectores estamos mejor preparados para leer toda una zona de la gran literatura del siglo XIX, de Kafka a Musil, de Nathalie Sarraute a Robbe-Grillet. Las cartas de Flaubert demuestran una prodigiosa anticipación teórica, porque explican *Madame Bovary* o *Bouvard y Pécuchet* antes de que hubiera una crítica que las consagrara definitivamente. Flaubert lo supo cuando, en 1866, le dijo a su amiga, la escritora George Sand: "Creo que el gran arte es escultórico e impersonal. Con arte escultórico, hay que dejarse transportar hacia los personajes, y no hacerlos venir hacia uno". El gran arte no expresa, sino que entiende. Por eso, "los grandes genios no terminan nunca".

Elegidas entre la inmensa correspondencia de Flaubert, editada en Francia por La Pléiade, estas cartas naturalmente acompañan un volumen anterior, también publicado por Mardulce en 2011: *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire*. Se sabe que Flaubert fue absuelto de una acusación judicial de "ofensa a la moral pública y a la religión". Como afirma Tabarovsky en su prólogo, lo que se juzgaba era una forma de hacer literatura. También las cartas publicadas ahora, de haber sido conocidas en su época, podrían haber recibido la acusación de exponer, sin ambivalencias, una moral de la forma, irreducible al sentimentalismo y a la autobiografía. Y fue tales ideas condujeron a Flaubert a escribir *Madame Bovary* sea un libro sobre nada", como lo dijo Jean Rousset: un adulterio en una aldea normanda, un suicidio, la banalidad en la vida de una mujer que no pudo olvidar un baile espléndido y lejano en el patio de un marqués.