

El incipit como figuración del origen: el ejemplo de *Madame Bovary*

*Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement.
Après le commencement, c'est déjà la fin.*

Pablo Picasso

Se ha llegado a decir que el relato de los orígenes es al mismo tiempo el origen del relato¹. El tema del presente artículo podría enunciarse recurriendo a idéntica figura retórica. En efecto, a lo largo de las próximas páginas trataremos de mostrar que a veces el comienzo de un relato es también el relato de su comienzo. Comienzo, este último, que no ha de entenderse en el sentido de principio cronológico, sino de origen, es decir de «cosa inaccesible y eternamente *generadora*»². El origen es una sombra que se aleja con una intensidad proporcional al deseo que suscita. No se puede representar, porque es precisamente aquello que escapa a la representación. Es ese algo evanescente cuya búsqueda se confunde con la creación artística. «Ce qu'il y a dans l'art de plus clair et de plus important», sostenía Boris Pasternak, «c'est son origine. Et les grandes oeuvres

(1) Veáse, Eric Clemens, *La fiction et l'apparaître*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 137.

(2) Salvador Pániker, *Aproximación al origen*, Barcelona, Kairós, 1982, p. 19, pp. 403-414.

dans le monde entier, tout en parlant de choses les plus diverses, nous content en fait leur propre naissance.»³ Así pues, como sugiere este autor, el nacimiento de una novela habrá de buscarse también en aquellos hechos que a simple vista nada tienen de primordiales. Y entonces, al considerar la novela como un texto anamórfico podrá tornarse visible el carácter originario del relato.

De entre todas las partes que conforman una novela, ninguna parece tan idónea como el incipit (tomando esta palabra en sentido amplio) para figurar el origen. De hecho, algunos principios encierran una fuerza generadora evidente. Para Bergamín, *Erase una vez* es el comienzo por excelencia de aquellos cuentos verdaderamente poéticos, legendarios o míticos «que originan, y no se originan, en una historia»⁴. Aunque de forma muy matizada, el comienzo de una novela conserva algo del carácter originario de las fórmulas introductorias de los mitos y de los cuentos tradicionales. Es en las primeras páginas donde surge paulatinamente el universo ficticio, y por ello el comienzo no puede dejar de evocar, de modo más o menos velado, el mito del origen. Tal como afirma Charles Grivel, la escenificación del texto llevada a cabo en las primeras páginas de una novela

doit être conçue comme une reprise, plus ou moins lointaine, dégradée, d'un art de narrer l'origine des choses, comme une dérivation du mythe dit de la Genèse, dont les exemples abondent. *Le mythe sert de modèle à l'énoncé romanesque*, à l'annonciation des rôles et des qualités dont celui-ci ne peut se dispenser. Dès lors, la question du commencement du récit se confond avec celle d'une écriture de l'origine: nous avons affaire à sa version moderne.⁵

(3) Boris Pasternak, *Sauf conduit*, citado por Anne Henry in Marcel Proust. *Théories pour une esthétique*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 262.

(4) José Bergamín, *Al fin y al cabo. Prosas*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p. 93.

(5) Charles Grivel, *Production de l'Intérêt Romanesque*, The Hague-Paris, Mouton, 1973, p. 90.

El incipit evoca pues el comienzo mítico, se presenta como un remedo actualizado, reconocible en mayor o menor medida, de las frases que abren los relatos de los orígenes.

Algunos autores se han mostrado particularmente interesados por el valor originario del comienzo narrativo. Andrzej Kusniewicz, por ejemplo, abre **El rey de las Dos Sicilias** con cuatro comienzos alternativos, que el narrador considera válidos en idéntico grado, y que irán entrelazándose hasta formar la trama de una novela punteada de principio a fin por el tema del regreso al origen⁶. Varios siglos antes, algunos insignes escritores habían empezado ya sus novelas planteando la cuestión del origen y lo habían hecho recurriendo a un procedimiento ostensiblemente paródico. En efecto, desde las primeras líneas de sus obras maestras, Cervantes, Sterne o Diderot ponían de manifiesto su deseo de no revelar el origen de sus protagonistas o hablaban de él con tanta minuciosidad que uno terminaba por perderse en un laberinto textual. El modelo de incipit que estos autores pretendían sin duda alterar era el que popularizó la tradición picaresca, aquél que se refería al linaje y al nacimiento del protagonista, y que en el siglo XIX encontraría en la obra de Charles Dickens su más acabada expresión. Al menos el Dickens de una novela como **David Copperfield** que comenzaba rigurosamente *ab ovo*: «Al iniciar el relato de mi vida con el principio de mi vida», afirma el protagonista, «debo hacer constar que nací (...) un viernes, a las doce de la noche. Incluso se hizo la observación de que el reloj comenzaba a dar las correspondientes campanadas en el justo momento en que yo comenzaba a llorar.»⁷ «En même temps», señala Andrea del Lungo a propósito de este pasaje, «le jour commence, le personnage naît et l'histoire démarre: l'incipit devient ainsi un véritable moment de genè-

(6) Andrzej Kusniewicz, **El rey de las Dos Sicilias**, Barcelona, Anagrama, 1983.

(7) Charles Dickens, **Historia y vicisitudes del joven David Copperfield**, Barcelona, Joaquín Gil, 1943, p. 7.

se.»⁸ Tan notoria es aquí la identificación del origen y del comienzo narrativo que bien podríamos atribuir a este incipit un valor emblemático. En realidad el escritor inglés no hacía más que enfatizar una estrategia liminar que compartía con otros creadores de su tiempo sensiblemente menos explícitos. Tal es el caso del autor que va a retener nuestra atención de ahora en adelante. En efecto, al otro lado del canal de la Mancha, Gustave Flaubert se disponía también a escribir una novela en cuyo principio la cuestión del origen adquiere tal magnitud que acaba configurando un verdadero relato primordial.

El siglo XIX es el siglo de la búsqueda ansiosa, nostálgica y, como señalaba Mircea Eliade, obsesiva de los orígenes⁹. Semejante fascinación alcanzó sin duda su momento más significativo con el romanticismo. La época en la que el biólogo, el geólogo, el historiador de las religiones o el antropólogo se esfuerzan por comprender los orígenes, es también la que ha tratado de demostrar la existencia de un lenguaje primitivo que la poesía romántica trataría de resucitar. La idea de una lengua primigenia transformó la figura del poeta que apareció entonces como «celui qui renoue avec la langue des origines»¹⁰. Y la influencia del mito de la unidad primitiva sobre la literatura fue tan profunda que numerosos escritores quisieron recrear en sus obras el comienzo del mundo.

La obra de Gustave Flaubert está impregnada de principio a fin del misterio de los orígenes. En **La tentation de saint Antoine**, por ejemplo, las herejías refutan la veracidad del relato del Génesis y la Ciencia propone revelar al santo el secreto de los orígenes (versión de 1856: OC,493)¹¹. Al final de la obra,

(8) Andrea Del Lungo, «Pour une poétique de l'incipit», in **Poétique**, n° 94, abril 1993, p. 148.

(9) Mircea Eliade, **La nostalgie des origines**, Paris, Gallimard, 1971, p. 91.

(10) Philippe Dufour, «Le chaudron et la lyre», in **Poétique**, n° 86, abril 1991, p. 204.

(11) Todas las referencias de los textos de Flaubert aquí citados remiten a la edición de las obras completas: Gustave Flaubert, **OEuvres complètes**, t. 1, Paris, Seuil, 1964.

el protagonista llega incluso a observar pequeñas masas globulosas: las células. En ese mismo instante, al borde del delirio, comprende que acaba de regresar a la cuna de la vida: «O bonheur! bonheur!», exclama, «j'ai vu naître la vie, j'ai vu le mouvement commencer» (versión definitiva: OC,571). Asistimos al despertar de la vida, leemos su origen en un relato espectacular cuyo carácter delirante e ilusorio evidencia que para Flaubert el comienzo es tan fascinante como inasequible. Tal es la lección que nos han dejado dos personajes flaubertianos especializados en buscar infructuosamente lo originario. Las interminables y cómicas tentativas de Bouvard y Pécuchet expresan en este sentido de forma hiperbólica que para Flaubert el conocimiento del origen era, en palabras de Yvan Leclerc, «à la fois nécessaire et impossible (comme l'écriture)»¹². Y es que la búsqueda originaria y la literatura estaban tan íntimamente ligadas en el pensamiento de Flaubert que terminaron fundiéndose en el principio de su más conocida novela, en un comienzo que es una escenificación figurada de los comienzos.

El principio de **Madame Bovary** es un relato de los orígenes. Sin embargo, nada a primera vista hace pensar que la escena escolar que abre la novela encierre la más mínima significación originaria. Incluso puede pensarse que se trata de una escena superflua para la historia de Emma Bovary. Así parecen haberlo entendido los directores de las distintas versiones cinematográficas, puesto que todos sin excepción han suprimido de sus películas este episodio liminar. Algo parecido le suele ocurrir al lector de la novela de Flaubert, ya que aunque no deja de leer la escena inicial, ésta queda rápidamente sepultada por los acontecimientos ulteriores. La escena escolar cae en el olvido, y ello no debe extrañar puesto que difiere en contenido y forma del resto del texto. Es, por así decirlo, una cabeza que no parece casar con su cuerpo. Ahora bien, si el comienzo de **Madame**

(12) Véase, Yvan Leclerc, *La spirale et le monument. Essai sur Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, Paris, CDU y SEDES, 1988, p. 108.

Bovary no aporta nada esencial a la economía de la trama, desde una perspectiva textual adquiere una importancia decisiva. Es la escena reprimida que origina el resto de la novela, es la escena originaria.

«Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois...» Alguien, un «nosotros», que curiosamente se mantendrá en el anonimato y que desaparecerá silenciosamente después de la primera escena, nos cuenta la desafortunada entrada en un colegio de un *nuevo* ataviado de forma grotesca. De su atuendo destaca una gorra ridícula y monstruosa que representa explícitamente a su dueño y que sus futuros compañeros de clase se encargarán de sustraer en cuanto les revele su nombre. El extraño tocado se esfuma como lo hará luego el narrador y como la escena en la que aparecen. Y es que la gorra, cuya descripción en capas o estratos puso de manifiesto Vladimir Nabokov¹³, es un objeto modélico. O si se quiere, un modelo reducido del comienzo de la novela. Porque la escena inicial está también constituida por una serie de estratos originales que configuran un relato de los orígenes.

El comienzo de **Madame Bovary** cuenta el nacimiento diagético y social de un personaje. Valiéndose del *topos* del desconocido, Flaubert subraya el estado incompleto de un ser que carece de atributos, de pasado y de nombre. Cuando entra en el colegio, cuando entra en nuestro campo de visión, el del «nosotros», el *nouveau* no es más que una suerte de autómatas misterioso al que le falta cualquier rastro de vida interior. El alma y el pasado que necesita para cobrar vida sólo podrá adquirirlos paulatinamente una vez que haya recibido un nombre. Decir el nombre, revelar la identidad equivale, como es sabido, a un nacimiento social. Y este nombre es precisamente lo que está en juego a lo largo de la escena inicial. Al cruzar el umbral del

(13) Vladimir Nabokov, *Curso de literatura europea*, Barcelona, Ediciones B, 1987, p. 199.

estudio, el *nouveau* entra en un colegio que «fonctionne comme une institution, comme le lieu rituel de la reproduction d'un savoir, moyen et moment du devenir bourgeois.»¹⁴ Su presentación ante la clase está regida por una serie de normas que debe conocer y seguir al pie de la letra si desea ser aceptado como un igual. Dicho de otro modo, el comienzo de **Madame Bovary** describe un rito de paso institucionalizado, un rito de investidura que Flaubert se ha complacido en parodiar introduciendo numerosas connotaciones épicas. Pero nuestro aspirante desconoce por completo el ritual que ha de convertirlo en caballero. Disfrazado de burgués, su atuendo no hace más que significar su origen campesino. Oriundo del mundo rural, es incapaz de comportarse como lo requiere el código escolar. Por ello, cuando por fin, guiado por un profesor que oficia de maestro de ceremonias, se decide a desvelar su nombre, a venir al mundo social, no logra sino gritar a todo pulmón un «Charbovari» que provoca un estallido de risas generalizado, signo transparente del fracaso del ritual escolar. Charles Bovary, ya que ese es su nombre, se ha comportado pues como un payaso. Pero hay que guardarse de tomar demasiado a la ligera a este personaje, porque detrás de su aspecto estúpido se esconde Arlequin (o más exactamente, ya que Charles entra con quince años en quinto, un «Charlequint»), es decir una figura cómica que en sus orígenes no era sino el demonio que dirigía a su ruidosa tropa en los rituales populares llamados «charivari» (cencerrada). Como ha demostrado Jean-Marie Privat en un admirable estudio etno-crítico de **Madame Bovary**¹⁵, el grito que lanza el nuevo alumno, el «Charbovari» provoca precisamente en la clase un «charivari» espectacular y decisivo para la comprensión de la novela: «Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en *crescendo*, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépig-

(14) Claude Duchet, «Pour une socio-critique ou variations sur un incipit», in *Littérature*, n° 1, 1971, p. 11.

(15) Jean-Marie Privat, **Bovary Charivari. Essai d'ethno-critique**, Paris, CNRS, 1984.

nait, on répétait: *Charbovari! Charbovari!*)» (OC,575). El rito institucional ha dejado paso por un momento al rito tradicional y popular. Los gritos, la repetición endiablada, los ladridos muestran que los alumnos burgueses han regresado durante un instante a un estado primitivo donde las *clases* pierden sentido. Y este «Charlequin», que aparece al principio de la novela, es una encarnación de la figura mítica del transgresor, frecuente, como ha señalado Georges Balandier¹⁶, en los relatos de los orígenes. La risa estruendosa que engendra transforma el orden establecido en un desorden dionisiaco. Frente a la sonrisa, afirma Octavio Paz, «la carcajada es un regreso a un estado anterior; volvemos al mundo de la infancia, colectiva o individual, al mito y al juego. Vuelta a la unidad del principio, antes del tú y del yo, en un nosotros que abarca a todos los seres, las bestias y los elementos.»¹⁷ «Charbovari» ha transformado con su grito el «nosotros» clasista en un «nosotros» originario, ha devuelto por un momento al «*nous*» inicial su valor primigenio.

Así pues, todo sucede como si el nuevo alumno, el transgresor, restituyera a la ceremonia ritual escolar su carácter iniciático primitivo. La escena inicial surge como una escena iniciática. Ahora bien, conviene recordar en este punto que las ceremonias de iniciación constituyen verdaderas representaciones de las leyendas primordiales. El novicio que sufre una prueba de este tipo, señalaba Mircea Eliade, regresa al *comienzo* absoluto, accede a un nuevo modo de existencia. Y este nacimiento iniciático es con frecuencia representado con símbolos de gestación y de parto apenas disfrazados¹⁸. El nacimiento diegético de Charles Bovary también es expresado mediante una escenografía cargada de símbolos obstétricos, como si se tratara de la figuración de un parto natural:

(16) Georges Balandier, *Le désordre*, Paris, Fayard, 1988, p. 20-21.

(17) Octavio Paz, *Conjunciones y disyunciones*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 14-15.

(18) Véase, Mircea Eliade, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1959.

– Levez-vous, reprit le professeur, et dites-moi votre nom.

Le *nouveau* articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.

– Répétez!

Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.

– Plus haut! cria le maître, plus haut!

Le *nouveau* prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot: *Charbovari*. (OC,575)

El *nouveau* representa (en el sentido teatral del término) el acto físico del nacimiento. Está, por así decirlo, preñado de una palabra, y sus dificultades para expulsarla, sus balbuceos y su boca desmesurada, reproducen de modo burlesco las contracciones y los espasmos del parto. Con la ayuda de su profesor, que hace aquí las veces de partero, echa de sus entrañas una palabra que es asimismo un grito de nacimiento, pues acaba de dar a luz su propio nombre secreto. Ahora bien, en ese mismo instante desaparece la famosa gorra ovoide que encerraba en germen su identidad y que presumiblemente le había regalado su madre. ¿Cómo explicar esta pérdida precisamente en ese momento? Tal vez recordando que el propósito de algunas ceremonias rituales «consiste en romper los estrechos lazos que unen al niño con su madre y sustituirlos por un vínculo más fuerte con los hombres»¹⁹. Pues bien, algo semejante le sucede al nuevo alumno. Frente a los demás estudiantes, que se habían deshecho viril y ritualmente de sus gorras nada más entrar en el aula, el novato se obstina en guardar la suya sobre sus rodillas. En medio de su angustia, se aferra a este objeto como un naufrago a un flotador o como un niño a lo que Winnicott ha llamado un objeto transicional, es decir un pañuelo o un trozo de sábana que le sirven para paliar la separación de su madre²⁰. El objeto transicional representa el paso del niño de un estado

(19) Bruno Bettelheim, *Heridas simbólicas. Los ritos de pubertad y el macho envidioso*, Barcelona, Barral, 1974, p. 153.

(20) Véase, D.W. Winnicott, *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa, 1982.

en el que se encuentra unido con su madre a un estado en el que este lazo se vuelve exterior, y en este sentido Hélène Rouch lo asocia con la placenta que asegura la relación de separación y de unión a la vez entre la madre y el embrión²¹. Ahora bien, la extraña gorra de Charles Bovary contiene precisamente, según Tony Tanner, los elementos del periodo de gestación y del proceso del nacimiento²². En efecto, la descripción de este objeto ovoide y armado de ballenas (dos símbolos por excelencia del *regressus ad uterum*) finaliza con una especie de saco terminado por un polígono acartonado que está unido a través de un largo cordón a un pequeño adorno, a modo de bellota. Si se repara en que poco después se dirá que Charles crecía como un roble, no será difícil descubrir en esta descripción al embrión (de personaje) unido a la placenta dentro del saco amniótico. La gorra simboliza pues el periodo de vida intrauterina, cuando madre y feto formaban un «nosotros» auténtico. Una relación ideal en la que el niño no está fundido con la madre sino unido a ella, dependiente e independiente a la vez, una relación en la que es tanto un «yo» como un «nosotros», un JE/NOUS que Flaubert, mediante uno de sus habituales *calembours*, ha expresado colocando obstinadamente la gorra heterogénea sobre las *dos* rodillas, los «*deux ge/noux*», del *nouveau*. Abandonar la gorra supone pues para el *nouveau-né* abandonar un «nosotros» ideal y originario y entrar en un «nosotros», el de la clase, viril y anónimo, en el cual el individuo desaparece. Y eso es precisamente lo que le sucede a Charles Bovary cuando por fin, después del alumbramiento, vuelve el orden al aula.

A lo largo de la primera escena, asistimos pues al nacimiento de un ser ficticio, pero presenciemos al mismo tiempo el nacimiento de un mundo literario. Iniciar la lectura de un texto es iniciarse en los secretos de una escritura. De modo análogo a

(21) Hélène Rouch, «Le placenta comme tiers», in *Langages*, n° 85, p. 75-76.

(22) Tony Tanner, *Adultery in the Novel*, The Johns Hopkins University Press, 1979, p. 239.

como los ritos iniciáticos reactualizan los orígenes, el comienzo de **Madame Bovary**, verdadera iniciación al relato, supone una resurrección de su origen. En el umbral de la novela, cuando todavía está formándose el universo ficticio, el *nouveau* lleva a cabo una escenificación del comienzo escriptural. El parto que ha protagonizado no es sino una figuración, burlesca sin duda, del nacimiento correlativo de la novela y de su autor. El escritor romántico, y Flaubert, como lo muestra su correspondencia, no era una excepción, concibe la creación literaria como un alumbramiento, se considera a sí mismo como «la mère de son oeuvre»²³. Pero este parto literario supone también su propio nacimiento como escritor. Flaubert también es Charles Bovary, con el que comparte, cuando está en sociedad, el aspecto, según sus propias palabras, de un «officier habillé en bourgeois»²⁴. Como su personaje, llega tarde a su cita literaria, con más de treinta años, es viejo para ser un principiante; pero eso no impide a este *nouveau* provocar con **Madame Bovary** (la primera novela con la que se presenta ante el público) un revuelo moral y estético perfectamente prefigurado por el «charivari» del principio. Y es que cuando Charles Bovary entra en el estudio, no hace sino penetrar en el laboratorio primigenio de la literatura.

Al principiar su novela en una escuela, Flaubert nos hace regresar al lugar donde se origina la práctica literaria, donde se aprende a leer y a escribir. Empezando por el propio autor, quien a lo largo de toda su carrera ha seguido siendo fiel a una concepción escolar de la escritura: «Qu'est-ce par exemple que cette véritable frénésie qui pousse Flaubert à corriger ses textes, à les retoucher sans arrêt, à les soumettre au jugement d'autrui, sinon le résidu d'un réflexe inculqué par l'école»²⁵. Jean-Louis

(23) Michelle Coquillat, *La poétique du mâle*, Paris, Gallimard, 1982, p. 718.

(24) Gustave Flaubert, *Correspondance*, t.2, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, p.355. Carta del 14 de junio de 1853.

(25) Jean-Louis Cornille, «Le manuel d'Emma (Flaubert, le fonds du texte)», in *Romanic Review*, vol. 83, n° 1, janvier 1992, p. 63.

Cornille, a quien pertenecen estas últimas palabras, ve en el comienzo de **Madame Bovary** la escena originaria de una novela en la que Flaubert habría reflexionado sobre el ejercicio literario como prolongación de la lengua aprendida en la escuela. Bajo la apariencia de una vulgar entrada en clase, Flaubert nos cuenta pues la génesis de la escritura. En sus intentos por encontrar su nombre, Charles Bovary reproduce el empeño de Flaubert por hallar el «mot juste». Comienza farfullando un nombre ininteligible, primer intento de salir del magma informe, y luego, después de esfuerzos extraordinarios, logra parir la palabra «Charbovari». Pero esta palabra no es sino un esbozo, una *variante* (en sentido genético-textual) de Charles Bovary, el nombre definitivo que el profesor tan sólo logra entender después de habérselo hecho «dicter, épeler et relire» (OC,575). Con su vagido, Charles parodia sin duda el nacimiento del Verbo, un Verbo generador y oral que la cultura escrita se encarga, como vemos, de amaestrar. Por ello, cuando la calma vuelve al aula, observamos al *nouveau* jugando a ser escritor: al igual que Buffon, Charles Bovary saca sus mangotes del pupitre, pone en orden sus cosas, como lo hacía Flaubert antes de escribir, y regla cuidadosamente su papel. Y sólo después de estos preparativos rituales, se pone manos a la obra: «Nous le vîmes qui travaillait en conscience, cherchant tous les mots dans le dictionnaire et se donnant beaucoup de mal» (OC,576). Las angustias del estilo de las que tanto se quejaba Flaubert, el trabajo bovino de la escritura que revelan sus manuscritos, los encontramos aquí perfectamente descritos. Pero, a pesar de sus esfuerzos, Charles no sale tan airoso como Flaubert. Aunque reproduce el nacimiento de la escritura, es preciso recordar que este personaje es también un modelo negativo. Si fracasa es, como se dice más adelante, porque realiza su tarea «à la manière du cheval de manège, qui tourne en place les yeux bandés, ignorant de la besogne qu'il broie» (OC,577). Y en este sentido Charles es asimismo la imagen del lector que recorre las páginas sin reparar en lo que está haciendo. Porque **Madame**

Bovary cuenta otra iniciación de la que nosotros, los lectores, somos los protagonistas, un rito de paso que debe conducirnos a tomar conciencia del papel de demiurgo que desempeñamos en la novela. Para descubrir el relato de los orígenes que se esconde detrás de la escena escolar, es necesario *leer* el texto, no dejarse cegar por nuestros hábitos culturales estereotipados. Si, como sostiene Octavio Paz, toda lectura es una búsqueda del origen, una tentativa por restablecer la unidad primordial²⁶, entonces es al lector a quien incube encarnar el «nosotros» libre de referente que abre la novela, es él quien puede devolver a ese pronombre liminar su valor originario y, como hemos mostrado en otra parte²⁷, su función generadora. Porque para Flaubert en el principio no era el Verbo, en el principio era el *Nous*.

FRANCISCO GONZÁLEZ FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

(26) Véase, Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, 1988, p. 118-119.

(27) Francisco González Fernández, «Le pouvoir générateur des mots: les dictionnaires de Charles Bovary», in *Lexique*, n° 12-13, «Dictionnaires et littérature», 1995.