

## MAUPASSANT EL METEORO

Charles BACHAT

*He entrado en la vida literaria como un meteoro, saldré de ella como un rayo.*

Palabras de Maupassant referidas por José María de Heredia<sup>1</sup>

Nuestro objetivo consistirá en examinar, al mismo tiempo, inspirándonos en los análisis de Pierre Bourdieu en su reciente obra, *Las reglas del arte, génesis y estructura del campo literario*<sup>2</sup>, el lugar que ocupa Maupassant en el ámbito económico, en el naturalismo considerado como un trampolín hacia la celebridad y finalmente su situación en el interior del mundo artístico y, consecuentemente, el acceso al reconocimiento del gran público. Nuestro estudio, que albergaría el deseo de confrontar los datos sociales con la intensa complejidad de la ficción maupassantiana, se apoyará sobre la lectura de la *Correspondencia*, y de dos novelas de la segunda “época” de Maupassant, *Fuerte como la muerte* (mayo de 1889) y *Nuestro corazón* (junio de 1890).

### La posición de Maupassant en el ámbito económico

Maupassant fue, como se sabe, durante mucho tiempo, dependiente económicamente de su padre Gustave que le pasaba una pequeña pensión. Aristócrata casi arruinado, no cesa de encontrar recursos: empleos en el ministerio de la Marina, luego en el de Instrucción pública, obtenidos gracias a las recomendaciones de Flaubert. Sin embargo su desapego en relación con su actividad de burócrata llega a influir en el maestro cuando se trata de reclamar un puesto más lucrativo y sobre todo más atractivo junto a Bardoux, ministro de Instrucción pública: “Creo que un simple obrero es más feliz que yo, teniendo menos gastos ineludibles, e igual dinero”<sup>3</sup>, se lamenta el funcionario.

Esta agobiante experiencia de burócrata enriquecerá la caricatura a lo Daumier de los “empleados de oficina” perceptible desde *Los Domingos de un burgués de París* en agosto de 1880 y en numerosos cuentos y relatos. Una crónica escrita para *Le Gaulois*, “Los Empleados”, resume muy bien el rechazo sordo contra una esclavitud odiosa: «¡Oh! Hay corazones que se estremecen en esas enormes fábricas de papel emborronado, corazones tristes, y grandes miserias, y pobres personas instruidas, capaces, que habrían podido ser alguien, y que nunca serán nada (...)»<sup>4</sup>.

Sus escasos recursos lo empujan a convertirse en escritor de crónicas, al principio en *Le Gaulois*, luego en otros periódicos como el *Gil Blas* y *El Figaro*. La trayectoria social de Georges Duroy en *Bel-Ami*, cronista en *La Vie Française*, y su arrivismo pertinaz, no están lejos de recordar, más allá de la amplificación inherente a la ficción, las ambiciones de Maupassant como periodista. Escribe a su madre el 3 de abril de 1878: «He vuelto a ver a Tarbé (entonces director del *Gaulois*) que me ha solicitado que le escriba unas crónicas, pero no crónicas literarias (...). Zola me alienta con entusiasmo a que acepte, diciéndome que es el único medio de darme a conocer»<sup>5</sup>. Maupassant se extiende en “Caballeros de la crónica” sobre las cualidades requeridas para obtener éxito en el difícil arte de la crónica: «Los auténticos cronistas son tan raros y tan preciosos como los verdaderos novelistas, y pocos resisten únicamente cuatro o cinco

años en ese terrible oficio de escribir todos los días, de tener el espíritu dispuesto todos los días, de agradar todos los días al público.»<sup>6</sup>

En su preocupación por el porvenir, y habida cuenta en este final del siglo XIX de una producción literaria que ya se industrializa a semejanza de la prensa, Maupassant administra con un celo muy peculiar su capital económico de autor. Maneja con destreza la ciencia del “reclamo” – hoy la llamaríamos publicidad – no dudando en redactar él mismo aquello que propone a su editor Edouard Ranveyre, en junio de 1883: «Lo que distingue particularmente esta última obra [*Los Cuentos de la Becada*] del autor de *La Casa Tellier* y de *Una vida*, es el goce alegre, la divertida ironía. El primer relato del libro, *Ese Cerdo de Morin*, no puede dejar de tener un lugar al lado de *Bola de sebo*. Y los relatos que siguen proporcionan unas muestras muy diversas del buen humor burlón del escritor. Dos o tres solamente aportan una nota dramática en el conjunto»<sup>7</sup>. Se muestra también muy cómodo en la estrategia comercial, siendo consciente de que una publicación ayuda y conforta el éxito de otra: «(...) debería publicar mi volumen de cuentos provincianos en enero [nueva edición de los cuentos de *Mademoiselle Fifi*], en el momento de dar a conocer una nueva novela (*Una Vida*) (...). La venta de esos cuentos no perjudicaría la de la novela, y la de la novela publicándose primero podría perjudicar la de los cuentos. La publicidad que se hará en torno a ese libro de relatos no hará más que reforzar la de la otra obra que aparecerá cada día en el *Gil Blas* (...)»<sup>8</sup>, aconseja a Victor Havard, el 30 de noviembre de 1882.

Igualmente, muy celoso defendiendo sus derechos de autor, rechaza las proposiciones, demasiado bajas para su gusto, que le plantea el editor belga Henry Kistemaeckers: «Comprenda usted que cobrando con Havard 1 franco por volumen y 60 céntimos con Ollendorf con una venta de 4000 ejemplares garantizados (...) me es completamente imposible acceder a unas condiciones menores»<sup>9</sup>. En julio de 1885, se lamenta a su madre de la relativa poca venta de *Bel Ami*, vendidos 13000 ejemplares y cuyo éxito se ve eclipsado por la muerte de Victor Hugo<sup>10</sup>

La situación económica de Maupassant implica, como lo sugiere P. Bourdieu, su toma de posición en el ámbito literario<sup>11</sup>. También el Naturalismo servirá de trampolín a su renombre.

### **El naturalismo como trampolín**

Todo grupo literario comporta sus ritos de iniciación y de adhesión. Armand Lanoux hace alusión al «fin de semana crucial de la literatura realista»<sup>12</sup>, el 28 de marzo de 1880, donde Daudet, Zola, el editor Charpentier y Edmond de Goncourt se reunieron en Croisset. Para los invitados se trata de manifestar un vínculo de vasallaje hacia Flaubert. *Las Veladas de Médan* serán la ocasión para Zola de aglutinar a su alrededor a sus discípulos: Huysmans, Céard, Hennique y Maupassant. Pero la aparición de *Bola de sebo* en la obra colectiva contribuirá a dar a conocer mejor a éste último. Otra efemérides de grupo y de proclamación, es la cena en el restaurante Trapp de la que Edmond de Goncourt refiere en su *Diario*: «Esa noche, Huysmans, Céard, Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau, Guy de Maupassant, la juventud de las letras realistas y naturalistas, nos ha proclamado oficialmente a Flaubert, a Zola y a mí, como los maestros del momento (...)»<sup>13</sup>.

Su adhesión al naturalismo no impide a Maupassant emitir serias reservas sobre la ideología naturalista a la que juzga demasiado dogmática. El 24 de abril de 1879, escribe a Flaubert atacando frontalmente las tesis científicas de las que derivaría el basamento teórico de la escuela naturalista, en 1880, *La Novela experimental*: «Ha leído usted su folleto, *La república y la Literatura*: “La república será o no naturalista”

–“Yo no soy más que un sabio” (¡Ni más ni menos! ¡Qué modestia!.) “La investigación social”- El documento humano. La serie de fórmulas. A partir de ahora veremos sobre el lomo de los libros: “Gran novela según la fórmula naturalista” »<sup>14</sup>.

Existe en Maupassant una evidente mala voluntad en dejarse enrolar bajo el estandarte naturalista. En 1877 ya refunfuñaba en una carta atribuida a Paul Alexis: «No creo más en el naturalismo y en el realismo que en el romanticismo (...) No creo que el naturalismo, lo real, la vida, sean una condición *sine qua non* de una obra literaria»<sup>15</sup>. En una crónica destinada a explicar al público la génesis de las *Veladas de Médan*, el autor de *La Casa Tellier* manifiesta su deseo de desmarcarse de cualquier tipo de alistamiento: «No pretendemos constituir una escuela. Sencillamente somos algunos amigos, que una admiración común, nos ha hecho encontrarnos en casa de Zola, y que, a continuación, una afinidad de temperamentos, de sentimientos muy parecidos sobre todo tipo de cosas, una misma tendencia psicológica, han unido cada vez más. En cuanto a mí, que todavía no soy nadie como literato, ¿cómo podría tener la pretensión de pertenecer a una escuela? Yo admiro indistintamente todo lo que me parece superior en todos los siglos y de todos los géneros»<sup>16</sup>.

Es en el prólogo de *Pierre y Jean*, donde establece una estética abiertamente autónoma. Allí se descubre, por una parte, la crítica de “el ilusionismo” realista, y por la otra un cierto asentimiento hacia “el puro análisis psicológico” que puede “proporcionarnos obras de arte tan bellas como todos los demás métodos de trabajo”<sup>17</sup>. El naturalismo no permanece inerte frente al redescubrimiento del análisis psicológico. Pierre Bourdieu subraya al respecto que «Zola y Maupassant, después de la novela psicológica, cambian su temática y su proceder, con *El Sueño* y *Una Vida*, como para anticipar el proyecto de sus competidores»<sup>18</sup>. En efecto, Maupassant experimenta una «extraña seducción»<sup>19</sup> por *Un corazón de mujer* de Paul Bourget, contemporánea de la aparición en entregas en *La Revue des Deux-Mondes* de *Nuestro Corazón*. No solamente el novelista modifica su estética, sino que se dirige a otro público, de lo que se muestra muy consciente<sup>20</sup>.

Semejante “giro” hacia la novela mundana ilustra las luchas sin piedad que libran, en el “campo de batalla literario”, los “consagrados” y los “pretendientes”.

### **Situación de Maupassant en el seno del mundo artístico**

Tras el *Manifiesto de los cinco* contra *La Tierra*, aparecido en *El Figaro* el 19 de agosto de 1887, al que Brunetière califica como “la bancarrota del naturalismo”, la “revolución naturalista” se enfrenta a la “reacción espiritualista” y a las primeras creaciones del simbolismo. Las rivalidades literarias se agudizan y acentúan mientras la hegemonía naturalista se desmorona. Es en ese contexto como Maupassant alude al paso a Edmond de Goncourt en “Estudio: la Novela” que publica *El Figaro* el 7 de enero de 1888: «No hay necesidad de un vocabulario raro, complicado, numeroso y de chinos que hoy se nos impone bajo la denominación de escritura artística (...)»<sup>21</sup>. Novelista al que sin embargo él calificaba en una carta a Charles Lapierre, el 15 de enero de 1887, de «el más insigne de los novelistas vivos ante el cual todos los demás artistas se inclinan (...)»<sup>22</sup>. Goncourt enseguida replica en su *Diario*: «(...) una página de Maupassant no está firmada, es lisa y llanamente una buena copia corriente que puede pertenecer a cualquiera»<sup>23</sup>. Insiste en 1892, denegando a su colega el título de escritor: «Maupassant es un destacable *junta líneas*, un encantador contador de relatos, pero un estilista, un gran escritor, ¡en absoluto! »<sup>24</sup> El “poder de consagración” que consiste en “decir con autoridad que está autorizado a llamarse escritor (...)»<sup>25</sup> constituye, según P.

Bourdieu, la propia apuesta de las rivalidades literarias y artísticas. Así, Olivier Bertin, en *Fuerte como la muerte*, ve como sus detractores le niegan incluso el propio estatus de pintor: no ven en él más que un “fotógrafo de vestidos y mantos” (FCM, 890). Pintor académico, “rico e ilustre”, gozando del “entusiasmo de la sociedad por sus elegantes obras” (FCM, 838), Bertin recibe “como un puñetazo en pleno pecho”, “el artículo de cabecera” del *Figaro* que hace apología de los “cuatro o cinco jóvenes pintores” glorificados con el calificativo de “geniales renovadores”, frente a “(Su) arte pasado de moda” (FCM, 1009-1010). Se desarrollan aquí los naturales enfrentamientos entre el academicismo y la vanguardia. Su “acción subversiva (...) desacredita (...) las normas de producción y de evaluación de la ortodoxia estética”<sup>26</sup> – escribe P. Bourdieu. Ortodoxia estética que no escapa a los riesgos de la banalización y al efecto de usura.

La jerarquía de las personas en este final de siglo, en el ámbito del “capital simbólico” y del prestigio, favorece aún la poesía que Maupassant aprende muy pronto junto a Louis Bouilhet. Además, a sus ojos, ésta sirve de antídoto, como confía él a Flaubert en abril de 1880, «contra esas tonterías de la escuela naturalista como se repite en los periódicos»<sup>27</sup>. Sin embargo acude a Zola para que haga una reseña de su antología, *Unos versos*, en su colaboración del *Voltaire*.<sup>28</sup> Esto se ejecuta de inmediato, celebrando “ese gran aliento carnal” que surge del poema “Al borde del agua”. Zola “recupera” la poesía de Maupassant integrándola en el “naturalismo (que) todavía debe soplar aquí, yo oigo la devoción sincera hacia la naturaleza, el análisis del hombre, en la verdad de sus pensamientos, de sus sentimientos y de sus pasiones”<sup>29</sup>

El teatro también forma parte de la estrategia del autor. Se representa su obra en versos, *Historia de los viejos tiempos*, en el teatro Déjazet el 19 de febrero de 1879 y obtiene, según él mismo opina, un estimable éxito. En septiembre de 1887, aún intenta recurrir al teatro sin abusar por otra parte de ese “tráfico pseudo literario”<sup>30</sup>

Para ello, según Armand Lanoux, Maupassant pone en práctica una «táctica de penetración sistemática en los salones»<sup>31</sup>; se empeña en que se represente esa misma obra teatral por Madame Pasca, por aquel entonces actriz de moda, en el salón de la Princesa Mathilde. Frecuenta asiduamente las tres sociedades: la orleanista, la bonapartista y la republicana. Goncourt comenta sin pudor, según Octave Mirbeau, «su increíble servilismo hacia el mundo elegante»<sup>32</sup>. Al igual que su personaje, Olivier Bertin, que «frecuentaba a la alta sociedad por la gloria y no por vocación, (...) recibía allí felicitaciones y encargos» (FCM, 848)... Todo salón funciona como una “instancia de consagración”. En *Nuestro Corazón*, el salón de Michèle de Burne alienta a los jóvenes neófitos: «Aprendices de actor, de artista y de poeta, tenían cabida allí, era una especie de bautismo de renombre» (NC, 1035). A imagen de Maupassant, el novelista Gaston de Lamarthe, dotado de un don de observación absolutamente “naturalista” «obtenía allí, de la mañana a la noche, informaciones profesionales» (NC, 1039). Ante los reproches de André Mariolle por «pasar la mitad de su vida entre las faldas de las mujeres» mundanas denunciadas como “corruptas” y acusadas de ser unos “monstruos” Gaston Lamarthe, al que han tocado en la llaga, argumenta su interés de creador: «Esas mujeres constituyen mi clínica» (NC, 1104). Ese personaje da lugar a un mareante juego de espejos en el seno de la novela: «Clasificaba a la Sra. De Burne entre las chifladas contemporáneas de las que había plasmado sus rasgos en su interesante novela *Una de ellas*» (NC, 1306)

El autor de *Bel-Ami*, al que Edmond de Goncourt vindica entre los novelistas mundanos junto con Bourget y Lavedan<sup>33</sup>, no duda sin embargo en ir distanciándose de esa sociedad, tal como se refleja en una carta a la condesa Potocka, en marzo de 1884: «Muy poco espíritu en el mundo que se denomina elegante, y poca inteligencia, muy poco de todo (...). Esas personas me producen el efecto de pinturas detestables en

marcos relucientes»<sup>34</sup>. Di igual modo, Olivier Bertin, “mestizo de dudosa raza” (FCM, 877) aporta una mirada lúcida sobre la sociedad de la Sra. De Guilleroy, con motivo de una réplica a la duquesa de Mortemain: «En nuestros salones no se ríe. Os digo que se hace el simulacro de todo, incluso de reír», haciendo alusión a la alegría burguesa y a “las camaretas de los soldados”. Igualmente, Mariolle, en *Nuestro Corazón*, enfurecido por la actitud altanera de su amante, reacciona mediante «una súbita irritación contra todo ese mundo, contra la vida de esas personas, sus ideas, sus gustos, sus inclinaciones fútiles, sus diversiones de patanes» (NC, 1099). Bertin, en *Fuerte como la muerte*, utiliza un lexema similar: «Muestra que nada en ellos [la gente de ese mundo] es profundo, ardiente, sincero, que su cultura intelectual es nula, y su erudición un simple barniz, en definitiva que son unas *maniquís* que producen la ilusión y hacen los gestos de los seres de élite que no son» (FCM, 870).

Resulta interesante analizar la curva evolutiva de la obra pictórica de Bertin que desde luego parece reproducir una sociedad a la que recusa pero en la que se asienta su éxito social. Considerado en un primer tiempo como pintor histórico con su obra *Cleopatra*, «la primera tela que lo hace conocido tiempo atrás» (FCM, 838) luego es víctima de una esterilidad creativa debido a su «impotencia para soñar de nuevo, de descubrir lo desconocido» (FCM, 839) – así como Maupassant consigue renovar sus temas después de *Bola de sebo*, el amante de Any, personaje más complejo de lo que se cree, investiga la autenticidad tratando por ejemplo de adaptarse a los métodos de la escuela en plena vigencia. Ese “Watteau realista” (FCM, 890), ante todo, piensa, con motivo de un paseo por el parque Monceau en compañía de Annette de Guilleroy, en pintar un cuadro «con un rincón del parque y una multitud de nodrizas, de madres y de hijos» (FCM, 897). Abandonando tal ejercicio quizás difícil para un retratista afamado, prefiere fijar su elección sobre «una joven muchacha sentada en una silla, con un libro abierto sobre las rodillas, los ojos mirando al frente, el alma ocupada en una ensoñación». Se decide a pintar en su taller según el recuerdo memorizado del retrato de Annette que acepta posar para él: «La ensoñadora sería hermosa ,y podría, en consecuencia realizar su sueño poético (...)» (FCM, 960). Ese “calco” de una realidad vivida y observada, magnificada por el trabajo en el taller según la belleza de la joven muchacha, da al retrato una nueva dimensión; el equilibrio entre la memoria visual y la imaginación nos hace penetrar en la alquimia de todo gesto creador: el de una *mimesis* reinterpretada y refabricada.

Si existe un auténtico creador en *Nuestro Corazón*, ese es el escultor Prédolé. Invitado por Michèle de Burne para reactivar el prestigio artístico de su salón, despreciando la rutina de una conversación estereotipada, el artista prefiere dar rienda suelta a su entusiasmo de “especialista” absorbido como está por la contemplación de “un tintero de plata (...) cincelado por Benvenuto Cellini”: «Y él mismo lo esculpía hablando, con unos relieves sorprendentes y deliciosos modelos conseguidos mediante la precisión de las palabras» (NC, 1140). Michèle de Burne se muestra sensible a las obras de arte tales como el “Amor de bronce” esculpido por su huésped, «figurilla encantadora que derramaba agua en la bañera» (...) (NC, 1124), objeto instrumentalizado que se integra perfectamente en su lujoso decorado. El objeto de arte, mundanizado, se metamorfosea en artificio “kitch”.

En el mismo orden de ideas, la visita a la Exposición en el Palacio de la Industria, en *Fuerte como la muerte*, constituye el pretexto a un vano ejercicio de mundanidad. Olivier Bertin, descontento con el cuadro que expone: “dos pequeños aldeanos tomando un baño en un arroyo”, se tranquiliza con los cumplidos fútiles y halagadores de la condesa de Guilleroy en una fórmula de un esnobismo típicamente parisino: «Es delicioso, es una joya. No habéis hecho nada mejor», (FCM, 912). La visita al *Salón de*

*los Rechazados* en *La Obra* de Zola, da lugar a una visión épica y titánica de los cuadros que desafían las costumbres culturales. A través de su protagonista Claude Lantier, Zola toma resueltamente partido por el realismo pictórico y el impresionismo: «Era como una ventana bruscamente abierta en la vieja cocina al asfalto, en los caldos recogidos de la tradición (...)»<sup>35</sup>. En *Nuestro Corazón*, un mismo sentimiento de poder creador se manifiesta cuando la exposición de las esculturas de Prédolé es receptora de los favores de todo París: «desde hacía dos meses, a continuación de su exposición en la Galería Varin, el escultor Prédolé había conquistado y domado París – ya se le estimaba, se le apreciaba (...) Pero cuando el público especializado y artístico fue llamado a juzgar su obra completa reunida en las salas de la calle Varin, se produjo una explosión de entusiasmo, hasta el punto que se creía estar asistiendo al nacimiento de una nueva seducción de la forma» (NC, 1130).

Maupassant se mantiene muy escéptico en lo relativo a la utilidad de los Salones de pintura o de escultura, amplio abanico de los “posibles” y de los gustos no pudiendo medirse por un único patrón: «Los hombres de la Escuela de Bellas Artes, los correctos saturados de tradición, no alzan jamás sus hombros con desdén magistral ante los Manet, los Monet, ante todos aquellos a los que irritan las actitudes convencionales y que, despreciando el dibujo sabio y el cuadro compuesto siguiendo reglas establecidas, persiguen las inalcanzables armonías de los tonos, la verdad desapercibida hasta el momento por los anteriores a ellos»<sup>36</sup>.

Para P. Bourdieu, «la obra de arte no existe tanto como objeto simbólico dotado de valor, sino como es *conocida y reconocida*, es decir socialmente instituida como obra de arte (...)»<sup>37</sup>

Es al público culto, a los intermediarios culturales a los que toca desempeñar ese papel de reconocimiento. El Sr. De Musadiou, inspector de Bellas Artes, irónicamente descrito como un “almacén de ideas”, asume la función envidiada de intermediario y preceptor de arte: « Les ofrecía (a los artistas)(...) servicios, les hacía vender cuadros, los relacionaba con la sociedad, parecía volcarse en una obra misteriosa de fusión entre los mundanos y los artistas (...)» (FCM, 869). Al final de *Fuerte como la muerte*, no desdeña el regalo inspirado de Bertin, “un grupo de niñas jugando a la cuerda sobre la acera” (FCM, 1009) que podrá conservar en la colección reservada a su galería. André Mariolle, incluso si nos es presentado en el capítulo I de esa novela como “un muy amable e inteligente fracasado” (FCM, 1033), al menos ha publicado “unos relatos de viaje agradables, muy rítmicos y de cuidado estilo que se peden aproximar a los relatos de *Al Sol* de Maupassant – y posee “una bonita colección de cuadros modernos y de figurillas antiguas” (FCM, 1032). Gaston de Lamarthe sabe alabar “la voz cálida y vibrante” de la Sra. De Bartiane cantando *Le Didon* del compositor Massival en el transcurso de una “pequeña solemnidad” en el salón de la Sra. De Burne: «No hay quizás más que el milagro de la música, pues nada existe más que la ilusión! Pero que arte para dar esa ilusión, y todas las ilusiones» (NC, 1102). Felicita en esos términos a Prédolé, alcanzado por “la emoción de un amor común”: «Usted maneja el arte eterno en su forma mas pura, la más simple, la más elevada y la más inaccesible» (NC, 1141). El novelista posee un espíritu crítico maleable, curioso por todas las creaciones artísticas. Por oposición, la élite mundana, que puebla *Fuerte como la muerte* o *Nuestro Corazón*, preocupada solamente de aparentar, se muestra poco receptiva a las obras perturbando las convenciones de una sociedad donde reina la superficialidad. Se está lejos de la “filosofía” de Maupassant para quién, como escribe Charles Castella: «Al igual que la grandeza del alma y la libre pasión amorosa, el ejercicio del arte, constituye también, (...) una manifestación de nobleza espiritual»<sup>38</sup>.

«Cuando un joven no destaca es que todavía no está maduro (...). No hay genios incomprendidos. Solamente hay imbéciles pretenciosos »<sup>39</sup>, escribe Maupassant en *Le Gaulois*, en abril de 1881.

Se ha visto como Maupassant, bajo el fuerte patrocinio de Flaubert, aliándose al Naturalismo triunfante, adquiriendo en él una estética y un arte novelesco, ha conseguido superar la barrera del “arte medio” de contador al que lo relegaba un Edmond de Goncourt.

Parece haber seguido, para convertirse en ese “meteorito” de la vida literaria, los consejos que él mismo daba a Maurice Vaucaire: «Ver: eso es todo, y ver con precisión. Por ver con precisión entiendo ver con sus propios ojos y no con los de los maestros»<sup>40</sup>. ¿Acaso todo creador de envergadura no es a la vez un *voyeur* y, más allá todavía, un visionario, lo que no desmiente la escritura del *Horla*?

Por Charles BACHAT. *Revue d'Etudes Normandes*, nº 2 1994.

Traducción de José M. Ramos con autorización expresa de la dirección de la publicación citada para <http://www.iesxunqueiral.com/maupassant>

---

<sup>1</sup> Discurso de inauguración de José María de Heredia de la estatua del escritor en Rouen, el 27 de mayo de 1900, en Alberto Lombroso: *Souvenirs sur Maupassant*, Roma, Bocca hermanos, 1905. Reedición Slaktine, Ginebra-París 1981, p. 206.

<sup>2</sup> Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art*. Génesis y estructura del ámbito literario, Colección “Libre examen”, Le Senil, Paris, 1992.

<sup>3</sup> *Correspondencia*, tomo I, 1862-1880, en *Oeuvres complètes de Maupassant*; edición establecida por Jaques Suflé, Le Cercle du bibliophile, Evreux 1973.

<sup>4</sup> *Le Gaulois*, 4 de enero de 1882, en *Crónicas 1* por Guy de Maupassant, prólogo de H. Juin, reedición U.G.E., Colección 10/18, 1993, p. 380

<sup>5</sup> *Correspondencia*, tomo I, p. 157

<sup>6</sup> *Gil Blas*, 11 de noviembre de 1884, en *Crónicas 3*, p.42

<sup>7</sup> *Correspondencia*, tomo II, 1881-1887, p. 81.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 61,62

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 161

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 187

<sup>11</sup> “En fase de equilibrio, *el espacio de las posiciones* tiende a ordenar el espacio de las tomas de posición, *op. cit.*, p. 322. Somos nosotros quiénes lo destacamos en cursiva.

<sup>12</sup> Armand Lanoux, *Maupassant, le Bel-Ami*, Fayard, Paris 1967, p. 117.

<sup>13</sup> Edmond y Jules de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire*, t. II, 1866-1886, Colección Bouquins, Robert Laffont, Paris 1989, p. 736.

<sup>14</sup> *Correspondencia*, tomo I, p. 208

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 112, 113

<sup>16</sup> “Las Veladas de Médan”, Como se hizo este libro, *Le Gaulois*, 17 de abril de 1880, en *Crónicas I*, p. 40

<sup>17</sup> “La Novela”, *Pléiade*, p. 711

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 183.

<sup>19</sup> Carta a su madre, agosto de 1890, *Correspondencia*, tomo III, 1888-1893, p. 168.

<sup>20</sup> Es decir a un público mundano, el “mundo oficial, el mundo de los profesores y magistrados”, carta a su madre, julio de 1890, *ibidem*, p. 170

<sup>21</sup> “La Novela”, *Pléiade*, p. 714.

<sup>22</sup> *Correspondencia*, tomo III, p. 239

<sup>23</sup> *Journal*, to, III, p. 87

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 652

<sup>25</sup> *Les règles de l'art*, p. 311.

- 
- <sup>26</sup> *Ibidem*, p. 352.
- <sup>27</sup> *Correspondencia*, tomo I, p. 277.
- <sup>28</sup> *Ibidem*, p. 279
- <sup>29</sup> *Le Voltaire*, 25 de mayo de 1880, en Zola, *Oeuvres critiques*, t. III, Le Cercle du livre précieux, Paris 1969, p. 614-619
- <sup>30</sup> Carta a su madre, *Correspondencia*, to II, p. 261
- <sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 263.
- <sup>32</sup> *Journal*, t. III, p. 415
- <sup>33</sup> *Ibidem*, p. 437
- <sup>34</sup> *Correspondencia*, t. II, p. 118
- <sup>35</sup> L'Oeuvre, en *Oeuvres complètes*, t. 5, *op. cit.*, p. 540
- <sup>36</sup> "Au Salon" I, *Le XIX Siècle*, 30 abril de 1886, en *Crónicas* 3, p. 242.
- <sup>37</sup> *Op. cit.* p. 311
- <sup>38</sup> Charles Castella, *Structures romanesques et vision social chez Guy de Mauassant. L'âge d'homme*, Collection Letrera, Lausana 1973, p. 252.
- <sup>39</sup> *Crónicas*, 1, p. 200
- <sup>40</sup> *Correspondencia*, to. II, p. 211.