

LA CARTA ROBADA

por Jacques Bienvenu

Le Horla de 1887, reconocido como una cumbre en la obra de Maupassant, no es solamente uno de los más bellos éxitos del narrador fantástico, es también la apuesta oculta pero sin embargo visible, del mismo modo que *La carta robada* de Edgar Allan Poe, de un formidable combate literario, de una revolución ejemplar. En el incendio de la casa de El Horla, se produce la quema de un suntuoso edificio literario, la ruina de una fortaleza pacientemente levantada pero que renace de sus cenizas en el misterio de una prosa transparente.

Hace aproximadamente unos diez años, desarrollé ampliamente la tesis según la cual Maupassant habría sido desposeído de su imagen por Flaubert, quién había reencontrado en él la imagen de su gran amigo desaparecido Alfred Le Poittevin, tío de Guy, y había planteado que ello permitía establecer la problemática del doble en la obra de Maupassant¹. Me gustaría aquí prolongar y renovar dicha reflexión. ¿Fue Alfred Le Poittevin en realidad el personaje de excepción que describe Flaubert? ¿Fue realmente ese brillante hombre de letras, muerto demasiado joven sin haber podido dar la medida de su genio, tal y como pensaba su hermana Laure? La publicación de sus obras en 1909 por René Deschardes permite dudar. No nos ha parecido que *Bérial*, ese cuento filosófico sobre la metempsicosis, tenga un gran valor literario. Eso no impide que Maupassant, que ha leído con toda verosimilitud el manuscrito de su tío, parezca haber quedado impresionado. Da fe de ello *Le Docteur Héraclius Gloss*, cuento filosófico, cuyo tema es precisamente la metempsicosis y que desvela perfectamente las preocupaciones de Maupassant sobre el doble y la desposesión. Al igual que el espejo mágico de *Bérial* que revela un doble desplazado en el tiempo, también esto resulta ser un tema original en la obra de Guy. En *Bérial*, una duquesa observa simultáneamente a un hombre y a un espejo mágico que muestra una reencarnación de ese mismo hombre en otra época, y ella exclama estupefacta constatando el parecido: “¡Con certeza es el mismo!”² Mientras que en *Fort comme la mort*, una duquesa, que contempla a la hija de la señora de Guilleroy situada al lado del retrato de su madre, pintado cuando ésta era joven, exclama: “¡Qué milagro! sin ese retrato no lo habría advertido! vuestra hija se os parece todavía mucho, en realidad se parece aún más a esa tela”³. El sentimiento de desposesión experimentado entonces por la señora de Guilleroy que quiere expulsar a su hija de su casa como un huésped molesto y tenaz nos vuelve a remitir de un modo sobrecogedor a *El Horla*.

¿Cuál fue la influencia real de Alfred Le Poittevin sobre Flaubert? Maupassant nos dice que su tío fue para Flaubert un guía literario y el revelador del enervante misterio de las letras. El autor de *Madame Bovary* había amado de tal modo a Alfred que Sartre tiene toda la razón cuando escribe que, para Flaubert, “todo sucede como si, a la muerte de su amigo, hubiese decidido que quedasen dos hombres en uno solo, una pareja no teniendo más que una vida, en resumen Gustave y Alfred a la vez”⁴. Y desde luego todo

¹ Ver Maupassant, Flaubert y *el Horla*, Muntaner, 1991, y “Maupassant y su doble”, *L'École des Lettres*, nº 12 y 13, junio de 1996.

² Deschardes (René) *Un ami de Gustave Flaubert: Alfred Le Poittevin*. “Une promenade de Bérial” (a partir de ahora: *Bérial*). Oeuvres inédites, Paris, Ferroud, 1909.

³ El texto de Maupassant es citado según la edición de Louis Forestier, La Pléiade, *Contes et nouvelles*, tomos I y 2 y *Romans*, (a partir de ahora, CN 1 y CN 2, y R). R, p. 955.

⁴ *L'Idiot de la famille*. Gallimard, 1988, t.I. p.1106.

apunta a que Maupassant hubiese establecido una identidad entre ambos hombres, como lo demuestra una carta de 1873 en la que escribe a su maestro: “Conversando con usted, me parece a menudo oír a mi tío al que no he conocido, pero del que usted y mi madre me han hablado tanto que lo quiero como si hubiese sido su compañero o su hijo”⁵. Que esta identificación entre ambos sea real o transformada por la leyenda, muestra que Guy es el heredero de lo que denominaremos la pareja Gustave-Alfred. René Deschames opina que Flaubert debía a Le Poittevin algunos de sus principios, especialmente el dogma de la impersonalidad en el arte. El analista de *Madame Bovary*, cuyo nombre curiosamente no es mencionado en la edición Conard (y que además bien podría ser Deschames), resume lo que piensa de esta influencia: “Le Poittevin, escritor de gran probidad, era el crítico más inflexible. Escrupuloso, con ideas intransigentes, pesimista, inculca a Flaubert sus teorías y le enseña el dogma de la impersonalidad en el arte”⁶. Más recientemente, Yvan Leclerc, basándose en la correspondencia de Gustave-Alfred, indica que Gustave le debe en gran parte el culto al arte y el principio de la impersonalidad⁷. La señora Renée d’Ulmes nos refiere la siguiente opinión de Alfred: “El artista debe permanecer invisible: como en un teatro de guiñol solamente sugerirá unos gestos en las marionetas”⁸. Mientras que Flaubert escribirá: “Es uno de mis principios que no es necesario escribir. El artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le sienta por todas partes, pero que nunca se le vea.” (a la srta. Leroyer de Chantepie, 18 de marzo de 1857). En una carta donde Flaubert exhorta a su discípulo a no dejarse arrastrar por el desaliento, le dice: “El *garçon* era más cerebral. Lo que le faltan a usted son los “principios”.”⁹ Se ve que Flaubert relaciona a Le Poittevin con “los principios”, pues “el *garçon*” se relaciona explícitamente con el tío Alfred que fue el creador, junto con Flaubert, de ese personaje imaginario encarnando entre otros al “burgués”. Maupassant explicó extensamente lo que había que entender por la impersonalidad en el arte en numerosos artículos dedicados a su maestro. Nos precisa en primer lugar que Flaubert se prohibía a sí mismo que su opinión se dejase traslucir en un libro. Pero llevaba mucho más allá ese dogma de la impersonalidad: “incluso el estilo debía ser impersonal”¹⁰. No imaginaba estilos que fuesen propios a cada escritor, pero creía en el “estilo”, “es decir en una manera única, absoluta, de expresar una cosa con todo su color y su intensidad”. Además, esta concepción del estilo obligaba que en la obra “el fondo fatalmente imponga la expresión única” y estaba “obsesionado por la creencia absoluta de que no existe más que una manera de expresar una cosa, una palabra para decirla, un adjetivo para calificarla y un verbo para animarla, librándose a una tarea sobrehumana para descubrir, en cada frase, esa palabra, ese adjetivo y ese verbo”¹¹. Esto le suponía una inmensa dificultad a la hora de escribir pues una certeza desesperante permanecía fija en su espíritu: “Entre todas esas expresiones, todas esas formas, todos esos giros, no hay más que una expresión, un giro y una forma para expresar lo que quiero decir”¹². En esta retórica inflexible que Flaubert se imponía hay que ver el origen de sus reglas de escritura tan drásticas. Desde el momento en el que creía en la unicidad de las palabras y de la expresión, era

⁵ *Correspondance Gustave Flaubert / Guy de Maupassant*, editado por Yvan Leclerc. Flammarion (a partir de ahora: FM), p. 86.

⁶ *Madame Bovary*, Oeuvres complètes, Louis Conard, 1930, p. 483.

⁷ *Gustave Flaubert / Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert / Maxime du Camp*. Correspondances, edición Yvan Leclerc, Flammarion, 2000. p. 21.

⁸ *Revue des Revues*, t. XXXVIII, p. 173.

⁹ FM n° 59.

¹⁰ Soy yo quién entrecomillo. *Gustave Flaubert*, FM, p. 314.

¹¹ *Ibid*, p. 314.

¹² *Ibid*, p. 315.

inevitable que proscribiese de modo sistemático las repeticiones, las asonancias y los sinónimos. Perseguía, además, con un odio feroz los *que*. Se encontrarán también repetidas confirmaciones en su correspondencia: “Los *que* enredados los unos en los otros se muestran incesantemente en esos grandes escritores. No prestan ninguna atención a las asonancias (...)” (6 de junio de 1853); tras la lectura de *Madame Bovary* que acaba de ser impresa: “no he marcado más que las faltas de impresión, tres o cuatro repeticiones de palabras que me han chocado, y una página donde los *que* abundaban.” (11 de octubre de 1856). Edmond de Goncourt anota en su diario esta exclamación desengañada de Flaubert: “¿Comprende usted la imbecilidad de trabajar en quitar las asonancias de una línea o las repeticiones de una página? ¿para quién?” (12 de enero de 1860). Maxime du Camp, a quien Flaubert envía el manuscrito de *Salammbô* en 1862, le reprocha unas ambivalencias que tienden, dice, a su “horror a repetir las palabras”. Una carta de Flaubert a George Sand revela con precisión porque según Flaubert las asonancias y las repeticiones se oponen a su concepción ideal del estilo:

Cuando descubro una mala asonancia o una repetición en una de mis frases, estoy seguro de que chapoteo en lo falso. A fuerza de buscar, encuentro la expresión justa, que era la única y que es al mismo tiempo, la armoniosa. La palabra nunca falta cuando se posee la idea. (marzo de 1876)

Zola, que no tenía la misma absoluta devoción hacia Flaubert que Maupassant, juzga severamente este aspecto técnico de su escritura. “Se castraba, se esterilizaba, acababa teniendo miedo de las palabras, dándole vueltas de cien maneras, rechazándolas cuando no se conciliaban con su idea en la página”¹³. Zola refiere todavía como después de haber vuelto a copiar una página de *Bouvard y Pécuchet* que creía perfecta, Flaubert se percató con horror que se le había escapado una repetición a dos líneas de distancia; entonces, a pesar del frío de su escritorio, se dedicó toda la noche a suprimirla. También evoca a Tourgueniev que sonreía cuando oía maldecir los *que*, pues el escritor ruso consideraba que había que servirse francamente de la lengua francesa, que es una de las más claras y de las más sencillas. Y Zola aprobaba a Tourgueniev, que era poseedor, según él, de la distancia necesaria en su calidad de escritor extranjero para dar un juicio sabio. El autor de *Germinal* añade aun que el deseo de perfección en Flaubert era “una enfermedad que lo agotaba y lo inmovilizaba”¹⁴.

Parece obvio que Flaubert haya querido transmitir a su discípulo sus ideas sobre el estilo y sobre su técnica de escritura. Una carta de Guy a Catulle Mendès parece dar fe de ello:

Pero desde luego lo que más me reprochará es la repetición de la palabra *inmenso* en un intervalo de dos líneas (...). Además Flaubert es despiadado para este tipo de cosas y seré severamente reprendido por él por algunas repeticiones y un abuso de frases incidentales que el poco tiempo del que dispongo no me ha permitido evitar.¹⁵

Incluso después de *Boule de Suif*, relato que reconoció como una obra maestra, Flaubert lamenta una expresión redundante en un poema del que Guy le ha enviado las

¹³ “Gustave Flaubert”, *Les Romanciers naturalistes*, Oeuvres complètes d’Émile Zola, édition Henri Mitterand, Circle du livre précieux, 1968, t.II, p.149.

¹⁴ *Ibid.* p. 150

¹⁵ *Correspondance de Guy de Maupassant*, editada por Jacques Suffel. Edito-service S.A., Ginebra, 1973) (a partir de ahora Suffel), carta 51.

pruebas: “Quisiera, quisiera”. ¡Con semejante giro se puede ir indefinidamente tanto como tinta se tenga! exclama¹⁶. Esos consejos se volverán muy conocidos por los críticos. Así Léon Daudet podía escribir en sus *Souvenirs* que Flaubert exhortaba a Maupassant a la caza de las conjunciones y de las palabras repetidas¹⁷. Según los críticos y entre los más antiguos, Maupassant perseguía las repeticiones. Así Jean Thoraval advierte, estudiando los manuscritos, que unas palabras están tachadas para eliminar repeticiones que en ocasiones se encuentran hasta a seis líneas de distancia¹⁸. André Vial escribe en *La genese d'Une Vie* que el número de repeticiones suprimidas por Maupassant, al hilo de los manuscritos es incalculable (p. 115).

Sin embargo, muy pronto, una estructura repetitiva aparece en la obra, y va a tomar allí una amplitud inesperada. A partir de 1882 parece que Maupassant va a hacer uso de frases repetitivas, repeticiones de una misma palabra, o de un sinónimo. Se trata desde luego de una simple tendencia que desea combatir. Así en una carta fechada en marzo de 1883 Maupassant escribe a su editor que acaba de darse cuenta de una repetición de palabras “a tres líneas de distancia”, y da las indicaciones para suprimirla (Suffel, carta 256). Pero es cierto que durante el año 1886 esta tendencia a la repetición en la obra se acrecienta. Este extracto de *Mille Perle* nos proporciona un ejemplo significativo:

Me daba la impresión de que penetraba en su espíritu, que penetraba de golpe en uno de esos humildes y crueles dramas de los corazones honestos, de los corazones rectos, sin reproches, en uno de esos corazones no confesados, inexplorados...

Se advertirá que el efecto de la repetición del término “corazones” es amplificado por el empleo de sinónimos: *honestos, rectos, sin reproches*. La locución “uno de esos” es un tic de escritura de Maupassant que André Vial ha reconocido como tal en su estudio sobre el estilo del autor de *El Horla*. Ese mismo crítico ha observado frases repetidas en la obra de Guy, y da un número importante de ejemplos, todos tomados de las novelas. Nosotros no sabremos permanecer indiferentes a la sorpresa de André Vial que declara que esos efectos “no dejan de asombrar bajo la pluma que recogió las siguientes enseñanzas de Flaubert: “Sea lo que sea que se quiera decir, no hay más que una palabra para expresarla, que un verbo para animarla y que un adjetivo para calificarla””. André Vial considera además, constatando la amplitud y el aumento de las repeticiones al cabo de los años, que se trata de un punto crítico en el que el estilo de Maupassant degenera en lo peor y no vacila en atribuir dichas repeticiones a razones de índole psicológico como problemas de la vista¹⁹. Sin embargo, cuando en 1886 escribe *La petite Roque*, Maupassant está en plena posesión de su arte y todo el mundo es unánime en decir que este relato es uno de los mejores que ha escrito. Se cita a menudo un ejemplo de ello en este extracto:

Y el murmullo casi imperceptible, el murmullo flotante, incesante, dulce y triste de esta caída, parecía un lamento, y esas hojas siempre cayendo, parecían lágrimas, grandes lágrimas vertidas por los grandes árboles tristes que lloraban día y noche sobre el final del año, sobre el final de las tibias auroras y los dulces crepúsculos, sobre el final de las cálidas brisas y de los claros de sol, y también sobre

¹⁶ FM. 156.

¹⁷ Léon Daudet, *Fantômes et Vivants*, Nouvelle librairie nationale, 1914, p. 49.

¹⁸ Jean Thoraval, *L'Art de Maupassant d'après ses variantes*, Paris, Imprimerie nationale, 1950, p.7.

¹⁹ *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, p. 600.603

el crimen que habían visto cometer bajo su sombra, sobre la niña violada y asesinada a su pie. Ellos lloraban en el silencio del bosque desierto y vacío, del bosque abandonado y temible, donde debía errar sola, el alma, la pequeña alma de la pequeña muerta.²⁰

Todas las palabras subrayadas presentan una doble ocurrencia, triple para *sobre el final*. No insistiré sobre la evidencia del carácter deliberado de esas repeticiones en cascada que no deben nada a la negligencia.

Las repeticiones en *El Horla* o como matar al padre

Pero lo que ya es una tendencia fuertemente marcada en 1886, va a tomar proporciones sorprendentes en el extraordinario relato *El Horla* de 1887 del que es necesario hablar. Examinemos en primer lugar el simple problema de la proliferación de las repeticiones de todo tipo en ese texto. Si no consideramos más que las repeticiones de palabras o de sintagmas consecutivos, como por ejemplo: *el aire, el aire; oigo...oigo; estrecho...estrecho; ¡estaba vacía! ¡estaba vacía!; ¿soy yo? ¿soy yo? ; como otra alma, como otra alma*; etc. Pueden contarse 39. Si se consideran las repeticiones de palabras próximas, es decir no sobrepasando las tres líneas de distancia, con una ocurrencia que puede alcanzar 7 para una sola palabra, se llega al increíble número de 230. Esto quiere sencillamente decir que *El Horla* está literalmente, página tras página, saturado por las repeticiones. Desde este punto de vista, este relato se distingue ya de los demás textos. Se trata en efecto de un record absoluto en la obra por la densidad de las repeticiones teniendo en cuenta su longitud. La situación se produce ya desde la segunda frase:

Me gusta este país, y me gusta vivir porque en él tengo mis raíces, esas profundas y delicadas raíces que atan a los hombres a la tierra donde han nacido y muerto sus antepasados, que lo atan..²¹

Luego se observa que la estructura en repetición se presenta de todos los modos. Digámoslo a continuación: esto no es gratuito. Para describir el estado del alma de un hombre que analiza sus sensaciones, que duda, que busca, que tantea, y que descubre poco a poco una terrible verdad, es mucho más sutil escribirlo con frases donde los mismos términos se repiten y se precisan poco a poco como:

Tengo fiebre, una fiebre atroz, o más bien un nerviosismo febril..²²

Frase que constituye en si misma una reiteración de una sensación descrita cuatro días antes, el 12 de mayo:

Tengo un poco de fiebre desde hace algunos días; me siento enfermo, o más bien me siento triste..²³

En el mismo espíritu se declinan las palabras *dudas, turbación, estremecimiento, grito, cuerpos*.

unas dudas asolan mi razón, no se trata de dudas vagas como tenía hasta el momento, sino dudas precisas, absolutas..²⁴

²⁰ CN 2, p.632.

²¹ CN 2, p. 913

²² P. 914.

²³ P. 914.

²⁴ P. 927.

Una turbación desconocida se habría producido en mi cerebro, una de esas turbaciones que tratan de analizar y de precisar hoy los psicólogos; y esa turbación (...) ²⁵

Un estremecimiento me sobrecoge de pronto, no es un estremecimiento de frío, sino un extraño estremecimiento de angustia. ²⁶

Pero un grito, un grito horrible, estridente, desgarrador, un grito de mujer se oye en la noche. ²⁷

Para qué ese cuerpo transparente, ese cuerpo desconocido, ese cuerpo de Espíritu. ²⁸

Las repeticiones pueden presentarse en cascada; sucesivamente son repetidas las palabras *hoguera, ardía (ente), él, nuevo*, en este corto pasaje del incendio de la casa:

La casa ya sólo era una hoguera horrible y magnífica, una gigantesca hoguera que iluminaba la tierra, una hoguera donde ardían los hombres, y donde él ardía también. Él, mi prisionero, el nuevo Ser, el nuevo amo, ¡el Horla! ²⁹

La reiteración no se produce solamente sobre una palabra, sino sobre sinónimos o palabras semejantes:

(...) esta sensación de un peligro amenazador, esta aprensión de una desgracia que llega o de la muerte que se aproxima, ese presentimiento que es sin duda el comienzo de un mal... ³⁰

Los *que* se multiplican:

Imagínense ustedes un hombre que es asesinado mientras duerme, que despierta con un cuchillo clavado en el pecho, jadeante y cubierto de sangre, que no puede respirar y que muere sin comprender lo que ha sucedido. ³¹

¿Qué es lo que vive en aquellos mundos? ¿Qué formas, qué seres vivientes, qué animales, qué plantas existirán allí? Aquellos que piensan en esos universos, ¿qué saben más que nosotros? ¿qué pueden más que nosotros? ¿qué ven que nosotros no conozcamos? ³²

Y finalmente uno acaba comprendiendo que ahí está el estilo de Flaubert en el disparadero, atacado violentamente, martirizado en este texto. ¿Se quiere otra prueba? En el siguiente extracto, Maupassant va a acumular con una extraordinaria densidad las prohibiciones flaubertianas.

Todo lo que nos rodea, todo lo que vemos sin mirarlo, todo lo que rozamos sin conocerlo, todo lo que tocamos sin palparlo, todo lo que reencontramos sin distinguirlo... ³³

²⁵ P. 928.

²⁶ P. 916.

²⁷ P. 937.

²⁸ P. 938.

²⁹ P. 938.

³⁰ P. 915.

³¹ P. 919

³² P. 931.

³³ P. 914.

Aquí se encuentran acumuladas las repeticiones, los *que* y un juego asombroso en el que se ven asonancias cruzarse con sinónimos: *mirar, distinguir, palpar, vemos, tocamos, rozamos*. ¡Cómo para hacer morir una segunda vez al pobre Flaubert de una crisis de apoplejía! A estas repeticiones de palabras hay que añadir la duplicación de la fecha del 19 de agosto en el diario, la reiteración de lo que dice el monje del Monte Saint-Michel un poco más adelante en el texto. Aunque en el momento en el que la palabra *Horla* se da a conocer en una sucesión de repeticiones y de puntos suspensivos (que son puntos repetitivos...) uno tiene de repente la impresión de que el narrador que tutea al *Horla* nos revela la palabra clave del texto cuando exclama: *repite...*³⁴ Lo más asombroso en esta historia es que las repeticiones de palabras no chocan al lector, e incluso da la impresión de que pasan inadvertidas. Jean Thoraval que estudiaba las variantes de Maupassant disponía del manuscrito de *Le Horla* lo que no le impide escribir que Maupassant perseguía, al igual que Flaubert, las repeticiones. Por mi parte reconozco no haber tomado conciencia hasta muy recientemente de la amplitud de este problema. Yvan Leclerc, que comienza el manuscrito de *Le Horla*, observa que Maupassant ha tachado la palabra “mal” para reemplazarla por “suerte”. Luego añade: “Desde luego, se puede invocar la preocupación nada despreciable de evitar la repetición como dicen los profesores, “mal” encontrándose ya siete líneas más arriba”³⁵. Y no se excluye que efectivamente Maupassant haya querido, incluso en este relato, evitar algunas repeticiones, aquellas que no le convenían. Lo que muestra todavía la extraordinaria sutileza del estilo de Maupassant.

Así pues *Le Horla*, unánimemente reconocido como una cumbre en la obra de Maupassant, aparece también como la anti-Flaubert porque toma el contrapié absoluto de las prohibiciones y de los principios dictados por su maestro: las repeticiones, las asonancias, los sinónimos, el abuso de los *que*, “defectos” que Maupassant integra admirablemente en ese estilo transparente que le es propio. Pierre-Marc de Biasi escribía en *le Magazine littéraire* de 1993 dedicado a Maupassant, que algunas páginas de *Le Horla* no habrían gustado demasiado a Flaubert, especialmente la descripción del Monte Saint-Michel donde, según Biasi, “se enfrentan en algunas líneas una retahíla de epítetos de lo ultra” los cuales cita: *inmenso, extraño, fantástico, enorme, sorprendente, gigantesco*, subrayando bien que *fantástico* es citado dos veces (¡horror!). Para explicar tal mediocridad, Biasi sugiere que en el fondo el texto *fuese tal vez un primer bosquejo*. Luego añade que Flaubert no se habría molestado en solicitarle algunas *severas correcciones*³⁶. Dejo al Sr. Biasi la responsabilidad de su juicio más bien despreciativo sobre Maupassant. Por lo demás, lo menos que podemos hacer es dar un voto de confianza a este flaubertista: ¡si él ve en *Le Horla* palabras que no coinciden con las ideas de Flaubert, no se equivoca! Sin ningún género de dudas, este relato fantástico es una máquina de guerra dirigida contra el estilo de Flaubert. ¿Pero cómo explicar entonces el elogio absoluto de Flaubert y de su estilo en el estudio sobre la novela que es prefacio a *Pierre et Jean* y escrito solamente algunos meses después de *Le Horla*? Intentemos responder a ello.

De la dificultad de ser discípulo

Desde luego no era para nadie un misterio que, desde 1888, Maupassant se consideraba discípulo de Flaubert: en su antología de poemas *Des vers*, aparecido en

³⁴ P. 933.

³⁵ *Le Horla*, presentado por Yvan Leclerc, Zulma-CNRS Editions, coll “Manuscrits”, 1993, p.27.

³⁶ *Ibid.* p. 44.

abril de ese año, había escrito la siguiente dedicatoria: “A Gustave Flaubert, al ilustre y paternal amigo que amo con todo mi cariño, al irreprochable maestro que admiro ante todos.” Un mes después de la muerte de Flaubert, hizo aparecer en una nueva edición de ese volumen, en el prólogo, la carta que Flaubert le había escrito para defenderlo en aquella ocasión que se arriesgaba a ser perseguido por un poema juzgado demasiado licencioso, y añadía: “hago esto como un supremo homenaje a este Muerto, que ha sido portador con toda seguridad del más intenso cariño que nunca tendré por un hombre, de la más grande admiración que profesaré a un escritor, de la veneración más absoluta que me inspirará jamás un ser, sea quien sea”. No se podrá imaginar una adoración más intensa de un discípulo hacia su maestro.

Se concibe pues que los críticos y los escritores hayan tenido siempre la idea de compararlo con Flaubert como lo ha mostrado excelentemente Yvan Leclerc³⁷. “Maupassant procede evidentemente de *Madame Bovary* y de *L’Education sentimentale*” dirá en Rouen José María de Heredia en 1900. Llamará la atención el término “evidentemente” que parece ratificar un hecho reconocido e indiscutible desde hace mucho tiempo. Si Maupassant se ha beneficiado de su prestigioso padrinazgo, los críticos se lo van a hacer pagar muy caro. Así se dirá del talento de Maupassant que no es más que la calderilla del de Flaubert. Desde la aparición de *Boule de Suif*, se podía leer bajo la pluma de Frédéric Plessis: “Eso es de Flaubert en estado puro, y que talento no es necesario para hacer un pastiche de este excelente prosista.” (*La Presse*, 5 de septiembre de 1880). Pero las críticas más severas provienen seguramente de un hombre que no dejaba a Maupassant indiferente, el temido cronista literario de la *Revue des Deux mondes*, Ferdinand Brunetière, escribiendo en 1884:

Hay demasiado Flaubert en él. “Boule de Suif” y “L’Heritage”, que es lo más considerable que ha escrito, son puro Flaubert, menos sobrio y por tanto mejor, si se quiere; y generalmente, en sus primeros relatos, no conozco ninguno que no esté por algún lugar demasiado inspirado por Flaubert. Es un alumno cuya originalidad no se ha desprendido lo suficiente de la imitación de su maestro. Será tiempo de advertirle.

Por lo que a mí respecta, este artículo me recuerda a *Bel-Ami* donde se comparan las crónicas de Duroy con las del difunto Forestier asombrándose de flagrantes similitudes de giros y de inspiración: “Sí, eso es de Forestier, pero del Forestier más granado, más nervioso, más viril”, que hace eco al “Flaubert menos sobrio y por tanto mejor”. Precisamente tras la aparición de *Bel-Ami*, Brunetière publica esta vez un elogioso artículo sobre Maupassant declarando que ese libro era lo más notable que la novela naturalista había producido hasta el momento. Maupassant, agradablemente sorprendido, se lo agradece en una carta. Esto no impide que Brunetière continúe hundiendo el mismo clavo y regrese una vez más sobre la opinión del discípulo que no consigue escapar a la imitación de su maestro: “Su personalidad quizás no esté allí, y sobre todo en las primeras páginas, aún bastante desprendida de la de su maestro Flaubert. (...) ciertos procesos recuerdan aún demasiado las lecciones de escuela: *Madame Bovary*, *L’Education sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*”. Léon Bloy acusa a Maupassant con su *Bel-Ami* de “acabar por hacer agua de caldo de la morcilla Flaubert” (*Pal*, 23 de marzo de 1885). Nadie duda de que esas continuas comparaciones con Flaubert hayan contribuido a alimentar en Maupassant un secreto rencor contra su maestro.

³⁷ Yvan Leclerc, “Maupassant, l’imitation, le plagiat”, *Europe*, 1993

La psicología y la prueba de los términos

Por otro lado, Maupassant nos explica que uno de los grandes principios de Flaubert era enmascarar la psicología de sus personajes detrás de los hechos: “En lugar de mostrar la psicología de los personajes en disertaciones explicativas, la hacía aparecer mediante sus actos. De este modo los interiores eran desvelados por lo externo sin ninguna argumentación psicológica”³⁸. Maupassant considera a Flaubert como un novelista objetivo, al que opone a los Goncourt, calificados de sutiles en una crónica titulada precisamente *Les Subtils*. Volverá a este análisis en el estudio sobre la novela que constituye el prefacio de *Pierre et Jean* manifestando su preferencia por la novela objetiva, indicando de un modo absoluto que *Pierre et Jean* está en perfecta contradicción con lo que acaba de exponer.

Pues Maupassant ha emprendido en 1887, y con toda verosimilitud antes, una profunda reflexión que lo lleva a volverse hacia la novela de análisis psicológico. Sin duda lo realiza cuando la propia concepción del estilo de Flaubert está en juego. En una novela de interior para dar la impresión de un pensamiento que se busca, que tantea según las fluctuaciones de un alma atormentada, hace falta encontrar otro estilo que el de la novela objetiva de Flaubert. Maupassant ha comprendido perfectamente que los principios de Flaubert no le permitirán expresarse en una novela psicológica. Se ve entonces obligado a traicionar los sacrosantos principios del maestro. Además se podría probar que Maupassant ha tomado de los Goncourt algunos de sus procedimientos. Ya en 1878, escribía a Goncourt que lo releía sin cesar para aprender los secretos de su prosa. Ha comprendido que “la prueba” de los términos, según frase de Sabatier en su trabajo sobre la estética de los Goncourt³⁹, esas reiteraciones de una misma expresión, de la misma sensación, mediante palabras idénticas, o sinónimos, o términos que expresan ideas semejantes, es decir una forma que se busca, se tantea, que se modifica ligeramente, resulta mucho más conveniente para un estudio psicológico en el cual un individuo es presa de dudas y vacilaciones, como lo demuestra este extracto de *Pierre et Jean*:

Podía ser que su imaginación, esta imaginación a la que no podía frenar, que continuamente se rebelaba contra su voluntad, se lanzara libre (...) quizás esta imaginación, sólo ella, había creado e inventado esa terrible duda. Seguro que su corazón, su propio corazón, tenía secretos para él; y ese corazón herido había encontrado en aquella abominable duda (...) ⁴⁰

Pero si Maupassant pudo advertir que algunos procedimientos de la escritura artística le serían útiles, es necesario apresurarse a añadir que supo desprender a la escritura artística de su amaneramiento, tomando solamente los elementos que le interesaban en esas frases nerviosas y sutiles. El año 1887 marca pues el momento de una crisis intensa que alcanza su punto culminante con *Le Horla*, y que se traduce para el escritor en un nuevo estilo, el de *Pierre et Jean*. Esta crisis, de hecho se venía preparando de un modo visible desde 1886, con relatos tales como *Mlle Perle*, que ya son estudios psicológicos. Además se aprecia perfectamente que esta cuestión del estilo es su preocupación esencial en ese momento, puesto que termina su “prefacio” mediante una lección de estilo. Observamos además que el estilo permite hacer decir a la frase “incluso lo que ella no expresa, de emplearla como un subentendido, con intenciones

³⁸ *Gustave Flaubert, prólogo a las Lettres de Gustave Flaubert à George Sand*, Charpentier, 1884, y ver también “Les Subtils”, *Gil Blas*, 3 de junio de 1884. Y también “Le Roman”, R, p. 710.

³⁹ L’Esthétique des Goncourt, Paris, Hachette, 1920.

⁴⁰ R, p. 755.

secretas y no formuladas”. ¡Lo que es en si mismo una seria invitación a leer a Maupassant entre líneas!

Los dos Maupassant

Lo que aparece ahora meridianamente claro es la existencia de dos Maupassant. Hay un Maupassant que debe ser el heredero de Gustave-Alfred, y que no cesa de elogiar a su maestro, y otro Maupassant que rechaza de lleno una herencia demasiado pesada, que ataca los principios del maestro, busca su descrédito, y es sin ningún género de dudas ese Maupassant que trabaja el texto, le confiere sus acentos patéticos, nos informa sobre el doble y la desposesión, introduce los famosos espejos y modifica el estilo. Es de destacar que el escritor Alberto Savinio haya tenido esta intuición hace más de cincuenta años⁴¹. Más próximo a nosotros, Alain Buisine, en un muy notable artículo, *En haine de Flaubert*, ha desarrollado la idea de un Maupassant desposeído de su texto por Flaubert, un Maupassant que no llega a desprenderse de la influencia del maestro: “Flaubert es aquél que siempre le habrá impedido recobrar su aire textual, de habitar verdaderamente su texto”. Sin embargo yo me alejo de este crítico cuando piensa que “jamás los ataques contra él (Flaubert) serían decisivos, visibles, no se efectuarían a descubierto, no podrían más que ser amortiguados y ensordecidos, ocultados y privados”⁴². *Le Horla* prueba que si los ataques están ocultos son por el contrario violentos.

Observamos en el presente todas las contradicciones aportadas por la presencia de los dos Maupassant. El pequeño estudio sobre la novela, que Maupassant escribe en septiembre de 1887, en Etretat, debía servir de prefacio a la novela *Pierre et Jean*, pero Guy, tras haber empleado esa palabra en su correspondencia, rectifica y precisa que no se trata de un prefacio. Mejor aún, ese texto al que concede una gran importancia, supondrá más bien la crítica del género del estudio psicológico que él emprende en *Pierre et Jean*, nos dice él desde la segunda frase del “prefacio”. ¡Es necesario, añade en una carta, considerarlos como dos textos de igual importancia y contradictorios! Así, henos de pronto sumergidos en una situación de dualidad.

Se sabe que el autor de *Madame Bovary* tenía poca estima por los prefacios y los manifiestos: se conoce por ejemplo su reacción al prefacio de los *Rougon-Macquart*, en la carta que escribe a Zola: “No censuro más que el prefacio. Desde mi punto de vista arruina vuestra obra que es tan imparcial y tan elevada. Usted dice allí su secreto, lo que es demasiado cándido, y expresa su opinión, cosa que, en mi poética (a mí), un novelista no tiene el derecho de hacer”. Y los ejemplos de esta reacción de Flaubert son constantes: A Goncourt, a Paul Alexis, dirá más o menos lo mismo. Es porque nosotros asistimos desde el principio a un primer éxito del segundo Maupassant, e incluso si el primero llega a imponer la idea de que eso no es un prefacio, los hechos ahí están: el autor de *Le Horla* expresa perfectamente su opinión, lo que es contrario a la poética de Flaubert.

En marzo de 1887 aparece el primer tomo del diario de los Goncourt, cinco meses antes “La Novela”, fijémonos bien. Maupassant recibe un ejemplar enviado por Edmond en esta fecha. Observemos en primer lugar que el diario en sí mismo comportaba unos elementos que podían molestar al autor de *Le Horla* en lo más profundo. En esta época en efecto, la cuestión del doble lo acosa particularmente. Acaba

⁴¹ Savinio A. *Maupassant et l' "autre"*, Gallimard, coll “Du monde entier”, 1977.

⁴² *En haine de Flaubert*, Revue des sciences humaines, Lille, 1994, p. 93 et p. 111.

de escribir *Le Horla* en mayo de este año, y sin duda ya está ocupado en elaborar en su cabeza *Fort comme la mort* donde el tema del doble culmina con la rivalidad entre la condesa de Guilleroy y su hija, que es una réplica de su madre. Ahora bien, el diario de los Goncourt nos revela a su manera una increíble historia de doble, la de Jules-Edmond que escribía en el prefacio de ese libro: “Este diario es nuestra confesión de cada noche: la confesión de dos vidas inseparables en el placer, el trabajo, la pena, de dos pensamientos gemelos, de dos espíritus recibiendo del contacto de los hombres y de las cosas unas impresiones tan semejantes, tan idénticas, tan homogéneas, que esta confesión puede ser considerada como la expansión de un solo yo y de un único ego”. De modo simétrico, Guy hará decir con terror al narrador de *Le Horla*: “¡Él es yo, el se convierte en mi alma, lo mataré!” Pues ese doble, ese fantasma invisible que es Jules, que muere de sífilis a los cuarenta años y que Maupassant no conoció, podía hacer resurgir en él el eco de sus propios fantasmas. El 10 de abril de 1860, Goncourt evoca a Alfred Le Poittevin y al personaje imaginario del “Garçon” que éste había creado con Flaubert.

En verdad, podemos preguntarnos si el diario de los Goncourt, aparecido entre las dos versiones de *Le Horla*, no ha inspirado la forma del diario que Maupassant ha dado a su relato fantástico en la versión de 1887. Es también a finales de este mismo año cuando Maupassant publica *Sur l'eau* de la que nos confía que se trata de un diario íntimo (eso no es cierto del todo, pero la intención está allí). La aversión de Guy por el diario de los Goncourt ha sido tan profunda que no ha ocultado su irritación a Edmond, quién le hacía llegar su libro, en términos que merecen ser subrayados. Después de algunas fórmulas elogiosas y banales, prosigue: “¿Me permite sin embargo hacer una reserva sobre un punto que ha chocado un poco a algunas personas y que no afecta además en nada al arte sublime de su obra? Usted me ha hecho admirar a Scherer, el convidado silencioso a las cenas Magny”⁴³. ¡Lo que era un modo elegante de decirle que haría mejor en callarse! A un periodista al que había concedido una breve entrevista en 1891, le confiará que había quedado en buenas relaciones con Goncourt, a pesar de sus *Mémoires* (léase su *Journal*)⁴⁴. Pero debo señalar ahora ciertos pasajes de ese *Journal*. Hay que leer esas páginas, por supuesto, en la edición original aparecida en la editorial Charpentier y con las variantes de la época para apreciar la reacción que Guy ha podido tener hacia esa lectura. Lo menos que se puede decir es que Flaubert no sale muy favorecido de esa publicación. He aquí dos extractos significativos del *Journal*, el primero es del 11 de abril de 1857:

Luego entre Flaubert y Feydeau, se intercambian pequeñas recetas del oficio, agitadas con grandes gestos y enormes estallidos de voz, procedimientos mecánicos de talento literario, empáticamente y seriamente expuestos, teorías pueriles y serias, ridículas y solemnes, sobre los modos de escribir y los medios de hacer buena prosa; en fin, tanta importancia dada al traje de la idea, a su color, a su trama, que la idea no es más que una percha donde colgar sonoridades. Nos ha dado la impresión de caer en una batalla de gramáticos del Bajo Imperio.

Con fecha 6 de mayo de 1861, se encuentra un pasaje todavía más duro hacia el autor de *Salammbô* del que Edmond y Jules habían oído extractos en casa de la princesa Mathilde. He aquí lo que piensan del estilo de Flaubert:

Una excesiva bella sintaxis, una sintaxis al uso de los viejos universitarios flemáticos, una sintaxis de oración fúnebre, sin una de esas audacias de giros, de esas

⁴³ Carta a Edmond de Goncourt, 1887, Suffel n° 470

⁴⁴ Jules Huret. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Editions Thot, 1982. p. 170-

esbeltas elegancias, de esos cambios de ritmo nerviosos, en los cuales vibra la modernidad del estilo contemporáneo... (variante de la edición de 1887)

Observemos que este último ataque se expresa en el estilo repetitivo tan querido por los Goncourt y... por Maupassant. Repite tres veces la palabra *syntaxis* y contiene el tic de escritura de Maupassant: “una de esas”, “de esas”. Y es aquí como el combate entre los dos Maupassant se va a desencadenar. Pues, realmente, entre “gramáticos del bajo imperio” y “viejo universitario flemático”, es demasiado para el Maupassant que venera Flaubert. Recordemos su indignación hacia Maxime Du Camp que había revelado en sus recuerdos literarios la epilepsia de Flaubert. ¡Atacar el estilo del maestro, era un crimen aún mucho más grande que la revelación de una enfermedad! Observemos además que ambos hermanos oponen a la pretendida vieja *syntaxis* de Flaubert un estilo elegante, con cambios de ritmo nerviosos, que no es otra cosa evidentemente que su escritura artística. Se comprende entonces que el estudio que precede a *Pierre et Jean* esté en parte dedicado a dar una respuesta mordaz a Goncourt. Y eso es exactamente lo que él ha hecho: “Se sitúa en primer lugar como discípulo de Flaubert, que durante siete años le ha desvelado el arte de escribir. Expone las ideas del Maestro, su teoría de la observación de la que quiere demostrar que no tiene nada de ridículo o de pueril como pretende Goncourt. Mejor aún, a los ataques contra unos procedimientos juzgados trasnochados, declara que esos consejos podrán ser útiles a los jóvenes. El estilo anticuado estará del lado de la escritura artística con sus “pretenciosos arcaísmos”. Y el final del estudio de Guy se concibe como un antagonismo radical entre Flaubert y Goncourt. Además se puede comprobar que en el texto, *al ataque contra la escritura artística sigue inmediatamente la exposición de los métodos flaubertianos*.

Pero el otro, el otro Maupassant que se revuelve contra el estilo del maestro, que se rebota contra la autoridad y los principios de la pareja Gustave-Alfred se alegra de esos ataques contra Flaubert que llegan en el momento en el que pasa precisamente por una crisis intensa al respecto. De entrada se apresura a escribir a Goncourt una carta admirativa que llevará, dicho sea de paso, al colmo la irritación de Edmond que le trata de “normando muy normando”. Por otra parte, recordemos que hay una contradicción entre el prefacio y la novela *Pierre et Jean*. ¿Qué quiere decir exactamente? El prefacio se opone a la novela subjetiva y a la novela de análisis puro, dando una clara preferencia a la novela objetiva, la de Flaubert. Este antagonismo estaba ya claramente expresado, como lo he ya señalado en la crónica *Les subtils* donde enfrenta a Flaubert el escritor objetivo con Goncourt el escritor sutil⁴⁵. Pero *Pierre et Jean* es un estudio psicológico y una novela de interior que coloca a Maupassant al lado de los sutiles, es decir con los Goncourt.

Cuantas veces no hemos sentido oscuramente trabajar en nosotros ese doble cerebro del que un desacuerdo funcional casi insensible puede explicar tantos fenómenos de doble voluntad, de doble creencia, de doble juicio, tantas contradicciones en nuestro ser pensante y razonable.

Este pasaje está extraído de la crónica “Aux bains de mer” aparecido en el *Gil Blas* del 6 de septiembre de 1887, es decir en el mismo momento en el que Maupassant redacta el “prefacio” de *Pierre et Jean*. Nadie duda de que Maupassant no haya sentido entonces *oscuramente* la presencia contradictoria de sus dos *yo*, y eso se traduce, como hemos visto, en *Le Horla*, y también en el “prefacio” de *Pierre et Jean* donde se

⁴⁵ En esta crónica, Maupassant sitúa al escritor Paul Bourget con los sutiles, pero los dos maestros importantes que se oponen son Flaubert y Goncourt.

enfrenta la pareja Flaubert-Goncourt con, haciéndole eco en la novela, el antagonismo de dos hermanos. Además Pierre, posee la voluntad de una segunda alma independiente y violenta que le dicta pensamientos y le hace descubrir una terrible verdad. Sobre este punto la analogía con *Le Horla* es estremecedora. Además, el estilo de *Pierre et Jean* está profundamente marcado, como se ha visto, por las repeticiones que anuncian la nueva orientación de Maupassant. Me remito para esto al excelente análisis de Jean-Louis Cabanès que muestra que “la escritura repetitiva en *Pierre et Jean* se despliega en todos los niveles de la organización formal”⁴⁶

Es probable que el gran giro de la obra de Maupassant que se efectúa con *Pierre et Jean* corresponda justamente a una necesidad para éste de analizarse, de comprender sus problemas y tratar de romper la clausura de su propia novela familiar, siendo la de *Pierre et Jean* de algún modo su reflejo. Esto es particularmente perceptible con el retrato de Maréchal que traduce las propias obsesiones de Guy. Recordemos que Pierre sospecha de Maréchal, el amigo de la familia, de ser el verdadero padre de su hermano Jean. Le pide a su madre que le muestre un antiguo retrato de Maréchal:

Cogió el retrato y con el brazo estirado se puso a observarlo. Luego, dándose cuenta de que su madre le miraba, levantó lentamente los ojos hacia su hermano para comparar. Dejándose llevar de su genio, estuvo a punto de decir: «Fijaos, se parece a Jean.» Si no se atrevió a pronunciar estas espantosas palabras, manifestó en cambio su pensamiento por la manera de comparar las facciones pintadas.⁴⁷

He visto ya que esta escena del doble desplazado en el tiempo figuraba precisamente en el cuento filosófico de Alfred Le Poittevin, *Bérial*⁴⁸. Así pues Maupassant en este año de 1887, está sometido al imperio de fuerzas psíquicas que se oponen violentamente. El estudio sobre la novela lo demuestra claramente. Maupassant expone los consejos de Flaubert:

Él infundía en mí, poco a poco, dos o tres principios que son el resumen de sus largas y pacientes enseñanzas (...). Me obligaba a expresar, con unas cuantas frases, un ser o un objeto de forma tal a particularizarlo claramente, a distinguirlo de todos los otros seres o de otros objetos de la misma raza y de la misma especie.⁴⁹

Pero los términos empleados no dejan lugar a dudas sobre las reticencias de Guy. Flaubert “infunde esos principios”, “le obliga” a expresar un objeto o un ser para distinguirlo de los demás. Además Maupassant no ha esperado a *Le Horla* para dar su opinión de un modo directo sobre esta cuestión: desde 1882 (“Question littéraire”, *Le Gaulois*, 18 de marzo de 1882), escribía en respuesta a un artículo de un escritor: “Y en primer lugar, como principio, declaro a mi amable colega que creo todos los principios literarios inútiles.”

Anular la semejanza

Pero regresemos a *Le Horla*. Este relato se sitúa por supuesto en las antípodas de la psicología objetiva deseada por Flaubert. *Le Horla* empuja a límites extremos la psicología vista desde el interior que la forma del diario viene a reforzar. *Le Horla* es un

⁴⁶ “Ressassement et progression narrative dans *Pierre et Jean*”, *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp, Natham, 1993, p. 187.

⁴⁷ R, p. 780.

⁴⁸ Descharmes (René). *Un ami de Gustave Flaubert: Alfred Le Poittevin*. Oeuvres inédites, Paris, Ferroud, 1909.

⁴⁹ R, p. 713-714

drama visto desde el otro lado del espejo. La teoría de la observación de Flaubert está también seriamente atropellada. No se trata aquí de describir y de particularizar claramente los personajes, como por ejemplo el monje de la abadía. Su rostro nos resulta desconocido como por otra parte el de todos los personajes del relato. Usted habrá hecho mal en describir a la Sra. Sablé y sus amigas, así como a los domésticos de la casa. Usted debería releer el texto varias veces para saber que el narrador lleva barba y bigote. En cuanto al pastor del que nos habla el monje, usted tendrá todavía menos suerte pues sabrá que no se le ve nunca la cabeza. Esta ausencia de rostros nos lleva al otro aspecto de *Le Horla*: desechar la semejanza. Examinemos el primer espejo que aparece en *Le Horla*, lo único auténticamente mágico de la obra, cuya significación es ejemplar. La escena se inscribe en una referencia familiar con un tío que no se ve pero que existe, puesto que el narrador está con su prima. El nombre del doctor – Parent – parece también confirmar esta inscripción en la cripta familiar. El doctor presenta una tarjeta de visita a la prima del narrador que ha caído en un sueño hipnótico, luego él le dice:

“Esto es un espejo, ¿qué ve en su interior?”

Ella respondió:

—Veo a mi primo—respondió.

—¿Qué hace?

—Se atusa el bigote. —¿Y ahora ?

—Saca una fotografía del bolsillo.

—¿Quién aparece en la fotografía?

—Él, mi primo.

¡Era cierto! Esa misma tarde me habían entregado esa fotografía en el hotel.

—¿Cómo aparece en ese retrato?

—Se halla de pie, con el sombrero en la mano. Evidentemente, veía en esa tarjeta de cartulina lo que hubiera visto en un espejo.⁵⁰

Así se observa un hombre que tiene una fotografía en la mano produciendo un esquema de doble deseado por Maupassant, pero no se trata de distinguir una semejanza, sino de afirmar al contrario una identidad. Vea, parece decir el narrador presentándose con su fotografía; soy yo, y únicamente a mí a quién me parezco, y Maupassant precisa bien que la foto es reciente pues se la acaban de entregar esa misma tarde. La identidad expresada por la fotografía es redoblada por el carácter identitario de la tarjeta de visita.

Aparece aquí uno de los aspectos más fascinantes de Maupassant: la inversión de los esquemas. Al igual que en la famosa escena donde el narrador no se ve más en su gran espejo, la situación será equivalente aunque invertida. Uno se encuentra también en presencia de tres elementos: el espejo, el Horla y el narrador; pero no puede tratarse aquí de comparara las imágenes puesto que no ve nada, tanto por el Horla que es invisible, como por el reflejo en el espejo que está ausente. Todo pasa como si Maupassant hubiese querido anular la semejanza. Pero esta anulación tiene un precio: la escena ante el espejo es la de la captura de un reflejo o mejor dicho de una alma. Aquí se hace la prueba mediante el vacío que Guy rechaza de ser la imagen del otro, de su doble Alfred Le Poittevin. Por dos veces, rompe los espejos mágicos de *Bélicial*. Además, existen dos puntos en común muy fuertes entre *Bélicial* y *Le Horla*: en ambos textos se admite la tesis de una evolución de las especies que es ascendente. Así, en *Le Horla*: “Existen muchas especies en este mundo, desde *la ostra* al hombre. ¿Por qué no podría

⁵⁰ CN 2, p. 923.

aparecer una más, después de cumplirse el período que separa las sucesivas apariciones de las diversas especies”⁵¹? Mientras que en *Bélical*, Le Poittevin escribe que “el alma va de la ostra al cerdo, y cada una de esas fases la aproxima al ideal”⁵². Luego es la extraña y grotesca aparición en *Le Horla* de una de las especies intermediarias de las que se nos habla en *Bélical* y que son unos ejemplares “más divertidos aún que los centauros o las sirenas”⁵³: estamos en el Monte Saint-Michel y el monje cuenta una leyenda que afecta mucho a su auditorio: algunos pretenden que se le observe a veces en las arenas, conducidos por un pastor (al que jamás se le ve la cabeza):

un macho cabrío con rostro de hombre y una cabra con rostro de mujer; ambos tienen largos cabellos blancos y hablan sin cesar: discuten en una lengua desconocida, interrumpiéndose de pronto para balar con todas sus fuerzas.⁵⁴

No hay duda, ese extraño pastor sin rostro, es Béel que exhibe sus monstruos que balan o mas bien que *béelen* ; El mensaje global de *Le Horla* está claro en este momento: Maupassant expresa con una violencia de terrorista su deseo de escapar a la desposesión engendrada por la pareja Gustave-Alfred.

El estilo transparente

Desde entonces, el diario que comienza un 8 de mayo – aniversario de la muerte de Flaubert – y la casa que es la del maestro en Croisset no son más que detalles anecdóticos, pero sin ninguna duda reveladores del combate que se libra en este relato. Este combate es el de la identidad de un escritor, es decir de su estilo. Flaubert había encerrado en su concepción del estilo todo su ideal literario: ese fue el gran affaire de su vida, y Maupassant podía con toda justicia escribir: “Flaubert era el estilo”. Nadie duda de que el maestro esperaba que el discípulo sería el heredero de lo que contaba más en el mundo para él. En su elogio a *Boule de Suif*, Flaubert había hecho el más hermoso cumplido alabando su “excelente estilo”. Hay que comprender todo lo trágico de *Le Horla*. Poner en entredicho el estilo de Flaubert, es poner en tela de juicio la propia literatura – “Flaubert o la literatura; en su vida, Maupassant no habrá sabido nunca distinguir al uno de la otra.”- nos dice Philippe Bonnefis⁵⁵, del que otra profunda reflexión toma aquí toda su medida:

¿No es extraño que *Le Horla* sea la transparencia en persona, que goce como tal de las mismas cualidades que reivindica por otra parte la prosa de Maupassant?⁵⁶

Para Maupassant, la transparencia es esta barrera invisible que separa el ser interior del mundo exterior, y que nos engaña necesariamente. Toda su filosofía sobre la ilusión de lo verdadero, proviene de ahí. Zola hace uso de una comparación muy interesante para hablar del estilo de Flaubert: “Él vigila que su estilo marche siempre con paso rítmico, sin una sacudida, tan claro por todas partes como un espejo, reflejando con claridad su pensamiento. Esta comparación con un espejo es muy justa, pues su ambición está con toda seguridad en encontrar una forma de cristal, mostrando tras ella

⁵¹ CN 2, p. 394.

⁵² *Bélical*, p. 108.

⁵³ *Ibid.* p. 148.

⁵⁴ CN 2, p. 918.

⁵⁵ *Le Horla*, edición establecida por Philippe Bonnefis, Le Livre de Poche, p. 17.

⁵⁶ *Ibid.* p. 17.

los seres y las cosas, tales como su espíritu los ha concebido”⁵⁷. No dudo ni un segundo que Maupassant, que conocía bien este estudio de Zola, haya sido especialmente afectado por este pasaje. Él retomará luego la metáfora del espejo en su estudio sobre Flaubert: “Debía ser el espejo de los hechos, pero un espejo que los reproducía en sí dando ese reflejo inexpresable, eso que yo no sé que tiene de divino que es el arte”. En realidad, es Maupassant quién ha conseguido ese estilo misterioso y del que él guarda el secreto: la transparencia; ¿Por qué extraordinario procedimiento de pintor, por qué sutiles ensamblajes de palabras ha logrado ese milagro de una prosa transparente?. Ese es uno de los misterios, tal vez el más grande, de este escritor.

Jacques BIENVENU

Traducción de José M. Ramos para <http://www.iesxunqueiral.com/maupassant/>
del original en francés extraído de <http://maupassant.free.fr>

⁵⁷ “Gustave Flaubert”, *Les Romanciers naturalistes*, op. cit. p. 115.