

HISTORIAS PICANTES Y CUENTOS PÚDICOS

B. Haezewindt
Centre for Modern Languages
The Open University, Milton Keynes

Guy de Maupassant escribió un cierto número de cuentos que se ha juzgado impensable incluir en las antologías para uso escolar a causa de la naturaleza de los temas que éstos desarrollaban, temáticas que sin embargo encontraban buena acogida en las páginas del *Gaulois* o del *Gil Blas* en una época en la que se podía ser perseguido por la censura. Ahora bien, a nuestro parecer, presentar solamente a los adolescentes los cuentos no «fuertes» de Maupassant supone prohibirles el acceso a aquellos que prueban su mayor maestría como narrador. Vamos pues a intentar mostrar que, partiendo de historias picantes, el escritor ha logrado la proeza de escribir cuentos púdicos, y ello, comparando algunos de sus cuentos con los de Catulle Mendès. Veremos que si bien ambos tratan temas idénticos, lo hacen de dos maneras distintas y opuestas, lo que nos conducirá a poner de relieve dos proyectos narrativos divergentes.

En primer lugar examinemos un pasaje de Maupassant y otro de Mendès, fuera de su contexto. He aquí un extracto de *El crimen del tío Bonifacio*, de Guy de Maupassant:

Oía tenues gemidos procedentes de la casa. Intrigado y curioso, se acercó más y aplicó el oído a los cristales. No había duda: eran gemidos, y percibía después claramente suspiros dolorosos, un estertor, un ruido de lucha. Los gemidos aumentaban, se repetían, se acentuaban más; ya eran gritos agudos.

Influenciados por el título, y no habiendo leído el resto del cuento, nos vemos obligados a leer este pasaje según una interpretación semántica describiéndonos un asesinato. Por otra parte, este pasaje de *La caseta encantada*, extraídos de la antología *Los Salones de cristal*, de Catulle Mendès, nos hace entrar en el universo de lo paranormal:

La agitación, primero apenas sensible e intermitente, se convirtió muy aprisa en intensa y continua. [...] En ese momento, la caseta, como golpeada por una ráfaga de viento, se inclinaba a izquierda, se inclinaba a derecha, hacía reverencias, rápidamente se erguía, hasta tal punto que, cada dos por tres, sus cuatro patas se mantenían en el aire, lejos de la arena. [...] De pronto, tras una sacudida más violenta que las anteriores, la pequeña caseta de madera perdió el equilibrio y cayó en un tumulto de hojas, sobre un matorral de siringas.

En realidad, los dos pasajes describen, cada uno a su manera, relaciones sexuales. En ambos casos, un personaje ingenuo es testigo de una escena cuyo contenido erótico se le escapa. En cada cuento, el autor se sirve de ese personaje testigo para provocar una interpretación errónea a fin de hacer caer a sus lectores virtuales en una trampa narrativa lúdica. En Maupassant, el cartero cree estar asistiendo a la comisión de un crimen, mientras que el aristócrata de Méndes se cree ante un fenómeno natural inexplicable.

Volvamos sobre estas dos escenas:

Si se sustituye la interpretación erótica por aquellas que son propuestas por los narradores testigos de estas dos escenas, no se puede dudar de que Guy de Maupassant y Catulle Mendès han descrito una misma escena, según un punto de vista – o de oído – diferente.

Analizando como el proyecto narrativo y freudiano¹ de regocijar a sus lectores virtuales es realizado por los dos escritores, podremos poner de relieve lo que, a nivel de sus proyectos literarios, los separa. En efecto, nos parece que, paradójicamente, aunque los dos escritores presentan puntos comunes en su producción literaria, no tienen el mismo objetivo narrativo, incluso cuando escriben sus cuentos picantes.

En su edición de los *Cuentos y Relatos* de Guy de Maupassant, el Sr. Louis Forestier² hace mención de los lazos de amistad que existían entre Maupassant y Catulle Mendès en 1884, fecha en la cual el normando dedica el cuento titulado *La Herencia* al escritor de Burdeos.

Presentando a Catulle Mendès a sus lectores maupassantianos, el Sr. Forestier refiere: «En alguna ocasión, y en otro ámbito, él se relacionaba a veces con las partes finas de Bel-Ami»³

Los lazos de confraternidad, según L. Forestier, existían entre los dos hombres desde 1876 y Maupassant dedicaba *La Herencia* a Catulle Mendès en 1884. Remitiéndose a la definición de dedicatoria formulada por Gérard Genette,⁴ sin duda pueden encontrarse unos lazos literarios más directos entre ambos hombres:

«Para Fulano» comporta siempre una parte de «Por Fulano» El destinatario de la dedicatoria es siempre de algún modo responsable de la obra que le es dedicada, y a la cual aporta, quiera éste o no, un poco de su sostén, y por tanto de su participación.

¿Una dedicatoria sería pues una señal pública de reconocimiento a aquél que le ha ofrecido la idea de partida, un agradecimiento a un colega del artesanado literario?⁵

Un estudio de los cuentos de carácter erótico de los dos escritores hace surgir un cierto número de hechos interesantes. Por ejemplo, los dos tenían mucho cuidado de evitar al censor, ese censor que, entre otros, tantos trastornos había ocasionado a Gustave Flaubert. Consecuentemente, no podían contar historias picantes más que mediante subterfugios y usar eso que se podría denominar un discurso narrativo «restringido» como lo definiría una sociolingüística de la narrativa. El estudio comparativo de algunos cuentos de los dos escritores nos conducirá a constatar que la producción de relatos picantes no es, a fin de cuentas, la mayor preocupación de Maupassant, así como la razón de ser de los *Salones de cristal* de Mendès es ser «transparente», por así decirlo. En el conjunto de los 75 cuentos de los *Salones de cristal*, antología publicada en 1884 por Paul Ollendorf⁶, se pueden censar 20 que ponen en escena a tres personajes: Jo, Zo y Lo. Esas jóvenes muchachas establecen un estereotipo de mujer – o de joven – un tanto indómita. Por su lado, la obra de Maupassant, pone en escena de vez en cuando a dos jóvenes comparsas: Margot y Simone, que hacen su aparición en 1884 en el cuento *Rose*⁷. En 1885, en el titulado *Joseph*, llamándose en esta ocasión Andrée y Noëmie, una es baronesa, la otra condesa. En *La Confidencia*, publicada al mes siguiente, la marquesa de Renneon y la baronesa de Grangerie se hacen revelaciones que tendrán su continuación en *La Señal* al año siguiente.

En los dos escritores, al igual que en Zola, en sus *Cuentos a Ninon*⁸, la mujer sensual es urbana, e incluso a veces está aislada en un medio aristocrático. Las campesinas o las prostitutas maupassantianas no son eróticas⁹. Sensualidad y educación van parejas. «El sucio acoplamiento de los miserables en el lodo de una cuneta o sobre la paja de una granja » resulta insoportable al sacerdote del *Salto del Pastor* de Maupassant. En la introducción a *Los Salones de cristal*, Catulle Mendès precisará su terreno de investigación de un modo riguroso:

¡El poeta no atentará contra el sagrado pudor de las vírgenes! Reirá con las muchachas locas que ofrecen a cualquiera que llegue – especialidades de sus labios – la

rosa o el clavel del beso; escuchará y repetirá las bonitas bravatas culpables de Jo y Lo con su amiga Zo, flirteará en el salón japonés, mientras los maridos están en el círculo, con las mundanas curiosas de pecado, buscadoras de lo desconocido, ávidas de lo imposible, que plantean preguntas de las que ellas mismas son las vivas repuestas; ¡pero huirá de las bellas vírgenes!

Sin embargo, en una época en la que la sífilis y el Orden moral castigan Francia, la francesa libertina, atrevida, impúdica y exhibicionista de los *Salones de cristal* no encuentra una verdadera homóloga en el universo narrativo del escritor normando, medio donde el erotismo está mitigado mediante reservas. ¿Cómo se traducen estas reservas a nivel de texto?

El estudio del conjunto de los cuentos picantes de los dos escritores nos revela que el erotismo es un asunto de conocimiento, y, en primer lugar, de educación. En consecuencia, el escritor que sugiera con destreza y a medias tintas lo que sus semejantes bien conocen y que la moral del tiempo reprueba, podrá escapar fácilmente a las tijeras de la censura. Tal será la fórmula básica a emplear por quien quiera vender historias verdes a una clientela burguesa, masculina y sagaz, grupo social apasionado de buenas palabras expresadas a medias tintas.¹⁰

Zo victoriosa, de Mendés nos proporciona un ejemplo admirable de circunspección en materia de no-revelación de saber erótico. A resultas de un concurso cuyo objetivo es encontrar, entre Jo, Lo y Zo, a aquella que seducirá a Ludovic, Zo revela su secreto a las dos perdedoras, pero no a los lectores potenciales, novicios en amor:

– ¿Estáis muy interesadas en saber lo que me ha hecho ganar la apuesta?

– ¡Sí!, dijo Jo.

– ¡Sí!, dijo Lo.

– Pues bien, ¡sabedlo!

Y tomándolas por la cintura, inclinándose hacia sus oídos, Zo les habló en voz baja. ¿Qué palabras pronunció? Lo que es cierto, es que Jo hizo una mueca extrañamente asustadiza y que Lo exclamó en un serio tono de reproche:

– ¡Vamos Zo! ¡eso no es un juego!

Esta no-revelación de lo que parece ser conocido de manera implícita por los semejantes del escritor, permite a este último reforzar los lazos secretos de confraternidad que los unen, subentendiendo un saber esotérico que se supone comparten.

En Maupassant, las revelaciones en materia de sexualidad se hacen entre individuos del mismo sexo. Por ejemplo, en *El crimen del tío Bonifacio* el sargento instruye a su subalterno y al cartero. En *Rose* y *La señal*, son dos mujeres quienes se hacen confidencias de naturaleza íntima, como también es el caso de *Claro de luna* y *La Confidencia*. Un único cuento de Maupassant¹¹ transgrede esta regla y pone en escena a una mujer revelando a su segundo esposo los secretos de alcoba de su predecesor. En este caso particular, la exposición de esas confidencias sexuales acaba por envenenar las relaciones de la pareja, mostrando por ello, como en los cuentos de Bocaccio¹², que la transgresión de algunos tabúes lleva implícito su propio castigo.

¿Las revelaciones de orden sexual se acompañan necesariamente de descripciones eróticas? Se podría pensar, en efecto, que el cuento picante y la desnudez van obligatoriamente juntas y que los hombres de letras van a deshojar inevitablemente la Margarita o la Rosa ante el lector virtual. En realidad, en Maupassant, mostrar o hacer alusión a mujeres en el más simple de los vestuarios no es más que un procedimiento, a emplear en último extremo, para apuntalar la lógica del desenlace de sus historias¹³. Esa estrategia no aparece además indispensable al autor más que en cuatro cuentos extraídos

de un montante de trescientos textos. Sin embargo, estas consideraciones de orden numérico no significan que Maupassant sea un mojigato. En efecto, en la nota 27 de su artículo titulado « Not The Whole Truth: Censorship And Omission In Maupassant's Un Cas de Divorce. », P.W.M. Cogman¹⁴ nos recuerda algunos pasajes de las *Crónicas*¹⁵ donde el autor parecería hacer apología del «amor prohibido, refinado, inventivo».

No obstante debe destacarse que las únicas mujeres que Maupassant desnuda son extranjeras. Es una italiana quién ofrece su seno a un compatriota hambriento en *Idilio*. En *Marroca* la ausencia amoral de pudor de la mujer del mismo nombre atrae y seduce a un turista acostumbrado a las costumbres de la Francia metropolitana. En *Allouma*, la hija de Caid de los Ouled Side Cheik, es el objeto de una descripción física minuciosa, casi etnográfica, al igual que Francesca, la extraña italiana de *Las hermanas Rondoli*. Esas cuatro mujeres, de comportamiento sexual y cultura incomprensibles, mistifican y atraen al francés medio. En consecuencia, la descripción de su cuerpo hace explícita la fascinación puramente animal que ellas ejercen sobre los viajeros con los que se encuentran.

Por el contrario, con Mendès el desnudo, incluso tratado de un modo humorístico, es de algún modo la razón de ser de los *Salones de cristal*. En *El Coche volcado*, por ejemplo, Jo y Lo, veraneando en casa de una pariente, tratan de seducir a los únicos hombres presentes: nueve seminaristas. Como esos individuos son completamente insensibles a los encantos que, por otra parte, ellas no pueden mostrar decentemente, van a arriesgarse incluso hasta la muerte para dar un giro a esa situación:

Ayer, regresando del bosque, entraron en el parque azuzando al galope a la cabalgadura, y, ante la escalinata, donde todos los novicios estaban de pie, esperándolas, - ¡tanto peor! Ellas sobrepasaron el límite de velocidad aún a riesgo de romperse el cuello,- pues eso no podía durar.- y el carruaje volcó, y allí, bajo los ojos abiertos de los nueve seminaristas, aprovecharon la caída. ¡Lo, hasta encima de las rodillas, y Jo, hasta los muslos!

La estratagema empleada por las dos muchachas es el equivalente a la escena de pudor ofendido representada por una mujer sorprendida en su aseo por su amante:

Os gustaría, señor, verme morir de vergüenza, y quizás haya usted ideado el plan completamente maquiavélico de mirarme en el espejo, con aire dormido, mientras que, llena de espanto, apenas atreviéndome a poner los pies en la alfombra, me adelantaría al igual que una bañista a la que han robado sus ropas.

(...)...ella empuja vivamente la puerta y aparece tan desnuda como el mármol de las estatuas o la intensa nieve de las ninfas! Pero una gruesa borla de polvos de arroz, que tenía entre sus dientes, le ocultaba todo el rostro, desde el mentón rosa a los pequeños rizos caracoleados de los cabellos. (Soy yo quién subrayo).

En este pasaje, la desnudez, diana evidente del censor, es atenuada por la objetivación de la mujer. La amante se ha convertido en objeto de arte antiguo, escultura o divinidad literaria, que la puede admirar en completa inocencia.

Maupassant y Mendès deben regocijarse a lector virtual, comprador de historias picantes, sin por ello arriesgarse a la paja húmeda de los calabozos del censor. Para describir mujeres desnudas, Maupassant recurre a la etnología, Mendès a la estatuaria antigua.

Un análisis comparado de *La Caseta encantada* de Mendès y *El Crimen del tío Bonifacio* de Guy de Maupassant nos va a mostrar lo que separa, de un modo más

fundamental, a los dos autores en materia de narración de historias picantes. Al mismo tiempo, este estudio ilustra un punto común a los dos cuentos, donde el humor nace de la burla pública hacia una tercera persona ingenua,¹⁶ cuya ignorancia es expuesta ante los demás. Dicho de otro modo, en los dos cuentos, lo cómico no proviene de los personajes inmersos en actividades eróticas, sino de sus testigos ingenuos e inesperados.

Guy de Maupassant, abandonando el pseudónimo de Maufrigneuse, publica *El Crimen del tío Bonifacio* bajo su propio apellido, en el *Gil Blas* del 24 de junio de 1884¹⁷, y lo sitúa más tarde en el entorno discordante de la antología de *Los Cuentos del día y de la noche*¹⁸

La Caseta encantada es el cuarto texto narrativo de *Los Salones de cristal* y pone en escena el “ménage a trois” de los Cléguerec y del vizconde de Argeles. Estos personajes, rodeados de invitados, se encuentran al término de una comida, momento propicio para la narración, momento privilegiado donde el anfitrión, Sr. De Cléguerec, dispone de un atento auditorio. El cuento tiene una estructura en capas y el relato del narrador intradieгético, por retomar la terminología de Gérard Genette¹⁹, está insertado en el del narrador extradieгético. El tema de la anécdota contada por el aristócrata es, según él, mucho más extraordinario por los fenómenos observados manifestados en un universo organizado y estable:

...todos los días, de cuatro a cinco, duermo mi siesta en una habitación bastante fresca en el tercer piso de la casa; durante ese tiempo, el vizconde de Argelès, que es nuestro invitado desde hace un mes, se va al acantilado a recoger florecillas y hierbas por las que siente mucha curiosidad, y la Sra. de Cléguerec toma su baño en el mar que, en marea alta, transporta su espuma hasta la arena de nuestro jardín.

Ahora bien, un día incapaz de dormir, él se asoma a la venta de su habitación y asiste a un fenómeno que desafía el sentido común. En efecto, cuando no hay la menor brisa: «Un día muy caluroso, ni un soplo de aire bajo el cielo sin nubes; a lo lejos se veían colgadas las velas inútiles de los barcos que no se movían.» la caseta de playa que servía a la Sra. de Cléguerec como vestuario para su baño, era tomada por una especie de tempestad localizada. De entrada, el marido imagina que su esposa sola hace mover esa caseta inestable. En efecto, descansa sobre cuatro patas clavadas en la arena: «Lo que me probaba que la Sra. de Cléguerec acababa de disponerse para el baño, era que la caseta se movía un poco, alguna vez.» Pronto, se da cuenta que algo extraño está pasando: «... En ese momento, la caseta, como golpeado por una ráfaga, se inclinaba a izquierda, se inclinaba a derecha, hacía reverencias,...» Decidido a desentrañar el extraño fenómeno, el Sr. de Cléguerec abandona su habitación situada en el tercer piso de la casa y se dirige al lugar. Allí se encuentra a su esposa y al amigo de la familia:

... la caseta estaba vacía! y veo, a algunos pasos, a mi esposa, muy tranquila, sentada en traje de baño en la arena, al lado del vizconde de Argelès, no menos tranquilo que ella y ofreciéndole un ramo de florecillas que él acababa de recoger en el acantilado!

¡Es evidente que el vizconde de Argelès acaba de llegar y que no ha visto nada! Y el Sr. de Cléguerec concluye su relato:

– Pues bien, es igual. En cuanto a mí, dice el buen marido apoyándose en el brazo del señor de Argelès para bajar al jardín, siempre encontraré muy extraordinario que la caseta haya volcado, ¡puesto que no había viento!

Objetivamente, el relato insertado es la narración, mediante un aristócrata, de un incidente que pone en escena la extraña manifestación de fuerzas de la naturaleza²⁰. Es el relato objeto de esta insertación que da al cuento su interpretación. Se sabe allí que el Sr. de Cléguerec no alcanza el objetivo que se había propuesto contando la historia del extraño fenómeno: «Tras ese bonito relato, el señor de Cléguerec, seguro de su efecto, mira a los invitados con aire triunfante. Pero tiene la decepción de constatar que su historia no había producido más que un efecto bastante mediocre, incluso se apresuran a hablar de otra cosa.» (Soy yo quién subraya). Por su parte, por la boca de la Sra. de Cléguerec, el principio del relato en el que se inserta el segundo, intenta poner fin a este último, juzgado demasiado banal para interesar a los invitados:

¡Eh! señor, dice la señora de Cléguerec con un movimiento para alejarse de la mesa, ¿cree que esa tonta historia interesará mucho a nuestros amigos? (...) Le aseguro que el viento del mar moviendo las flores y las ramas hace un ruido cien veces más hermoso de oír que todos vuestros cuentos a los postres. (Soy yo quién subraya).

El discurso de la Sra. de Cléguerec quiere poner fin al de su marido, al principio mostrando al auditorio potencial un desprecio cierto por los talentos como narrador del marido, y a continuación intentando abandonar el lugar, atrayendo a los invitados al jardín, lejos del Sr. de Cléguerec. Pero, por una vez, él no obedece a su esposa: «Aunque el señor de Cléguerec sea, por lo común, el mejor y el más obediente de los maridos, no cede en esta ocasión a la voluntad de su esposa...» (Soy yo quién subraya). Cuando el marido finalmente comienza su relato, un protagonista de la narración – el amante – se muestra torpe, provocando una distracción que podría – o bien quisiera – poner fin al relato: «Él iba a proseguir, cuando el vizconde de Argéles, torpemente, volcó con el codo el vaso de su vecino,...» (Soy yo quién subraya). Sin embargo, el Sr. de Cléguerec, tenaz, no va a abandonar su historia: «... pero el señor de Cléguerec no se deja distraer por este incidente sin importancia.» (Soy yo quien subraya).

En dos ocasiones un personaje intenta poner fin al relato intercalado del señor de Cléguerec. Haciendo esto, Mendès crea una tensión que pone de manifiesto el valor del primer relato, generador de la interpretación del segundo relato. Esa es la idea del adulterio, subentendida mediante la del conocimiento, que permite hacer pasar *La Caseta encantada* a la categoría de cuento de misterio al de relato picante, poniendo el acento sobre la ignorancia del marido. La Sra. de Cléguerec y el vizconde de Argéles no quieren que el marido revele sus devaneos amorosos a los demás y, por su parte, a los invitados, auditorio ingrato, les gustaría mejor no oír hablar de ello. La lógica de la historia proviene pues de los detalles contenidos en el relato insertado, detalles que están lejos de ser explícitos. En efecto, la torpeza del amante volcando el vaso de la vecina podría ser mal interpretada en una primera lectura por un lector ingenuo.

En Maupassant, para que la historia de *El Crimen del tío Bonifacio* parezca lógica, hace falta que el cartero desconozca la cultura erótica. Sin embargo, Maupassant pondrá en su relato importantes detalles que acabarán por crear y mantener una doble interpretación del cuento. Algunas palabras tendentes a describir la historia específica del cartero del pueblo serán, según la terminología de A. J. Greimas y de J. Courtès, bi-isotópicas²¹. La historia será vivida, por así decirlo, por la intermediación del oído y de la imaginación de un cartero inculto. Será el error del cartero lo que dará nacimiento a lo cómico del cuento. Y el malentendido será causado al la vez por la lectura de un artículo de un periódico y por una falta de conocimiento de la cultura erótica urbana. La metedura de pata del cartero se hace posible y plausible por intermediación de un texto

pluri-isotópico. Maupassant no tiene necesidad de apelar a una posible connivencia con el lector.

La credibilidad de *El crimen del tío Bonifacio*, se fundamenta en el error de un cartero rural desconocedor de una cultura erótica urbana. Llegando ante la casa aislada del Sr. Chapatis, nuevo inspector «llegado la pasada semana y casado desde hace poco.», el funcionario oye gemidos. Creyendo ser el testigo auditivo de un asesinato, va a buscar a las fuerzas del orden:

... Entonces, Bonifacio, seguro de que allí se cometía un crimen, corrió desesperadamente, atravesando el jardín; se lanzó a través de la llanura pisando las mieses, corrió cuanto pudo hasta llegar extenuado, palpitante, frenético, al cuartel de los gendarmes.

Cuando se le preguntó por qué no había intervenido enseguida en el lugar del crimen, él responde: «Temí no ser suficiente por el número...». Este detalle cómico no es gratuito en la medida en la que justifica la presencia de otros testigos que, desde el punto de vista de la lógica narrativa del cuento, van a permitir la elucidación del asunto, puesto que el cartero no comprende lo que pasa.

La historia es simple. En el transcurso de un recorrido más corto que de costumbre, el cartero llega pronto - «se encontraba con casi una hora de adelanto»- a la casa del Sr. Chapatis, ciudadano nombrado recientemente inspector en el medio rural : «... llegado la última semana y casado desde hacía poco ». El cartero oye unos gemidos que provenían de una casa con los postigos cerrados, cuando de costumbre, en el transcurso de un recorrido normal, una hora más tarde, el Sr. Chapatis ya está levantado. El cartero podría quedar simplemente perplejo y continuar su recorrido. Sin embargo acaba de leer el periódico del inspector – un periódico de París – y allí ha encontrado la reseña de un crimen perpetrado en el campo:

Se impresionó tan vivamente con el relato del crimen cometido en el domicilio de un guarda de caza, que se detuvo en medio de un campo de tréboles para volverlo a leer lentamente. Los detalles eran horrorosos. Un leñador, pasando temprano junto a la casa forestal, había observado un poco de sangre en el umbral, como si alguien hubiese sangrado por la nariz (..) se dio cuenta que la puerta estaba entreabierta y que la cerradura había sido forzada. Entonces, temiendo lo peor, corrió al pueblo a prevenir al alcalde, que tomó como refuerzos al guarda campestre y al profesor...

A continuación, bajo la impresión, el cartero realizará los mismos gestos que el leñador del hecho y partirá a buscar refuerzos más que intervenir espontáneamente en el drama que parece estar desarrollándose ante él.

Otro detalle nos muestra que la puerta de la casa aislada está cerrada con llave, cortando así el camino a una intervención inopinada del cartero que entrañaría un final precoz y tal vez menos divertido de la historia. En cuanto al error por parte del personaje, éste descansa también en sus relaciones con una esposa que no solloza más que cuando él la golpea: «Mi esposa... Sí; cuando le zurro la badana, grita; pero son otros gritos. » Finalmente el sargento de la gendarmería explica al cartero – no al lector virtual – la razón fundamental de su error:

Entonces el sargento, delirante ya de alegría ruidosa, le hizo girar como un muñeco y le dijo al oído algunas palabras que acabaron de sorprender a Bonifacio

Luego el viejo pensativo, murmuró:

«No...; así, nunca... La mía no dice nada... Yo no hubiera supuesto jamás que... Será posible... Pero me pareció que ahogaban a uno...

Y, confuso, desorientado, avergonzado, retomó su camino a través de los campos, mientras que el gendarme y el sargento, riendo siempre y gritándole, a lo lejos, bromas pesadas de cuartel, miraban alejarse su boina negra, sobre el tranquilo mar de las cosechas.»

El cartero está confuso y avergonzado. Está confuso y avergonzado de no haber comprendido lo que él no podía comprender de todos modos. La revelación pública de su falta de conocimientos en el dominio de la concupiscencia entraña su exclusión simbólica del grupo masculino dominado por el sargento. El oficial de la gendarmería es el poseedor de un saber adquirido, aparte del cuartel, en la ciudad. El hombre crédulo, ignorante de lo que todo el mundo sabe, recibe un castigo verbal administrado bajo la forma de burlas y bromas pesadas cuartelarias.

La revelación de los conocimientos del sargento en el ámbito de las relaciones sexuales se hace mediante etapas sucesivas. En primer lugar, se explica mediante gestos: «Pero como no podía hablar, ni dejar de reír, ni hacer comprender lo que tenía, hizo un gesto, un gesto popular y pícaro.» Luego: «Como no siempre se le entendía, lo repitió varias veces seguidas, indicando en un gesto de cabeza la casa siempre cerrada.» El gendarme por fin entendió lo que él quería explicar: «Y su subalterno comprendiendo bruscamente a su vez, rompió en una carcajada formidable.» En cuanto al cartero, seguía sin comprender nada: «El viejo permanecía con gesto estúpido entre esos dos hombres que se retorcían.»

La descripción de la residencia del inspector aporta un efecto de sentido suplementario que hace explícito el gesto del sargento. La expresión: «la casa siempre cerrada» recuerda a las casas de putas de los pueblos. Esos establecimientos equívocos y cerrados a los no iniciados²².

En Guy de Maupassant, la confusión del testigo se hace explícita y plausible porque el texto narrativo presenta una doble isotopía que aporta su soporte lógico al doble sentido de la escena erótica. En efecto, los gritos y los gemidos

Se oían gemidos en la casa

(...) seguramente se gemía (...) mediante largos suspiros dolorosos, una especie de estertor, un ruido de lucha. Luego, los gemidos se hicieron más fuertes, más repetidos, se acentuaron aún más, se convirtieron en gritos. (Soy yo quién destaco en cursiva)

pertenecen a dos campos semánticos muy presentes en el texto: la sexualidad cuartelera y el asesinato del periódico parisino, rico en hechos diversos. Por el contrario, los movimientos de la caseta de baño de Catulle Mendès, son atribuidos a causas desconocidas, anormales, por un ingenuo. Además, despojada del soporte de un relato integrante a los subentendidos culturales, la historia de la caseta no podría tener su sentido cómico.

Este estudio de ambos cuentos demuestra que Mendès tiene la intención de distraer a sus lectores masculinos a expensas de una anécdota tratada bajo una forma literaria que viste la historia de personas que se desvisten. En él, el relato viene a socorrer la historia, a condición de que sus lectores sean capaces de seguirla a medias palabras. Por el contrario, en Maupassant, el fondo y la forma se fundan en la realización de un texto que quiere ante todo ser verosímil. La desafortunada aventura del cartero puede provocar sonrisas, pero es el relato de Maupassant lo que lo hace creíble.

En los *Salones de cristal* hemos visto que la lógica de *La Caseta encantada* es sacrificada en el altar de las buenas palabras del final. En Mendès, el grito en la

situación final de sus cuentos se hace generalmente mediante una espantada inesperada, una pirueta espiritual. Por el contrario, en Maupassant, el desenlace puede a veces estar preparado desde el principio del relato. En *El Crimen del tío Bonifacio*, por ejemplo, las circunstancias que generan el error del cartero, ya están expresadas en parte en las primeras palabras: «Ese día el cartero Bonifacio, saliendo del puesto de correos, comprobó que su recorrido sería menos largo que de costumbre, y sintió por ello una gran alegría.» (Soy yo quién subrayo)

Hemos visto que lo que aproximaba superficialmente los cuentos de los dos escritores era una cierta visión de la mujer galante del siglo XIX y los cuentos de los *Salones de cristal* constituyen de algún modo una apología de este tipo de mujer y descansan sobre la conformidad de los personajes femeninos en ese molde. Mendès exhibe a sus protagonistas femeninas vistiéndolas con un velo de convención prestado del mundo de las artes. Maupassant, por su parte, no muestra, demuestra. Como su objetivo principal es alegrar a su lector potencial contándole una historia divertida – y no necesariamente picante – de un modo tan creíble como sea posible, también puede hacer figurar burgueses de una cierta edad como a la Sra. Lerebour en *El invernadero*, a la Sra. Bonderoi en *El sustituto*, o a la Sra. Bascule en *Tribunales rústicos*, y escapar de ese modo a los estereotipos explotados por Mendès que no pone en escena más que a mujeres jóvenes.

Finalmente, bajo el pretexto de mostrarle de una manera artística mujeres objeto que la moral reprueba, Mendès arrastra a su lector hacia un voyerismo flagrante anunciado de lejos por el título de la antología. Por el contrario, en Maupassant, la erótica no es más que un material a incorporar, si hay necesidad, en aquellos que subtenderán la distribución de un cuento. La composición de un cuento verosímil se apoyará en la utilización de detalles discretos cuya función esencial será hacer creíble, en una segunda lectura, una historia cuyo desenlace puede sorprender de entrada. Mendès hace un guiño chocarrero al lector y se propone como objetivo narrativo, en la composición de los *Salones de cristal*, excitarlo. Maupassant, por su parte, tiene por objetivo principal hacer verosímiles las historias que pueden parecer increíbles en una primera lectura. Para convencerse de ello, basta leer *El Sustituto*, historia de las vicisitudes de una viuda burguesa y de edad avanzada, con unas necesidades tiránicas. En efecto, en este cuento, como lo indica Jaap Lintvelt²³, el placer del texto proviene sobre todo de la proliferación de los narradores en una historia donde los protagonistas masculinos juran o prometen todos guardar el secreto sobre las actividades semanales de la señora Bonderoi.

Y finalmente, ¿qué decir de la apuesta, a priori imposible, de Maupassant narrando esta historia en *Lombardo*, de un zopenco que tiene relaciones sexuales ilícitas, furtivas y remuneradas con su propia esposa? *El Sustituto* y *Lombardo* ponen perfectamente de relieve que, para Guy de Maupassant, el modo de mostrar vale más que lo que se muestra.

B. Haezewindt
Centre for Modern Languages
The Open University, Milton Keynes

NOTAS

- ¹ cf. S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*. (London, Routledge and Kegan Paul: 1960).
- ² Guy de Maupassant. *Contes et Nouvelles* (Paris, Gallimard: 1974 para el Tomo I et 1979 para el Tomo II.).
- ³ Leer el tomo II, página 1304.
- ⁴ Gérard Genette. *Seuils*. (Paris, Seuil: 1987).
- ⁵ En nuestra opinión, en la época en la que Maupassant { ver.: B. Haezewindt: *Guy de Maupassant: de l'anecdote au conte littéraire*. (Amsterdam, Rodopi: 1993) p.98} acaba de encontrar intuitivamente un molde creador para sus cuentos, da la impresión de estar cansado de un trabajo que le parece tal vez demasiado poco creativo: «Ocupa un tercio de mi tiempo en escribir líneas que vendo lo más caras posibles lamentando verme obligado a dedicarme a este abominable oficio » carta de abril de 1884 en René Dumesnil. *Chroniques, Études, Correspondance de Guy de Maupassant*. (Paris, Gründ: 1938) p.312.
- ⁶ Con quien Maupassant publicará “El Señor Parent” al año siguiente.
- ⁷ Se indicará de paso que Zo, heroína de Mendès, tiene una sirvienta que se llama Rosette (p.79).
- ⁸ E. Zola. *Contes et Nouvelles*.(Paris, Gallimard: 1976)
- ⁹ Las prostitutas de «La Odisea de una muchacha» (I,997) representan «... el fondo negro de la miseria humana...» (*Ibid.*), según el narrador.
- ¹⁰ ver. S. Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*. (London, Routledge and Kegan Paul: 1960).
- ¹¹ *El Vengador*.
- ¹² ver. T.Todorov. *La grammaire du Decameron*. (The Hague, Mouton: 1969).
- ¹³ ver. B.P. Haezewindt. *Guy de Maupassant: de l'anecdote au conte littéraire*. (Amsterdam: Rodopi, 1993), capítulo 4.
- ¹⁴ Forum for Modern Language Studies 1994, Vol.XXX No.2, pp.124-134.
- ¹⁵ Guy de Maupassant, *Chroniques*, Volúmenes 1,2 y 3. Union Générale d'Éditions, 1980.
- ¹⁶ Según la teoría de H. Bergson en *Le Rire*. (Paris, P.U.F.: 1972).
- ¹⁷ ver. L. Forestier, *Guy de Maupassant. Contes et Nouvelles*. Tomo II. Paris: Gallimard, 1979 p. 1367 (II,1367).
- ¹⁸ Publicado en marzo de 1885 en la editorial Havard en París. La antología consta de 19 cuentos entre los que están Rose, El Viejo, Coco, El hijo, etc.
- ¹⁹ Gérard Genette. *Figures III*. (Paris, Seuil: 1972).
- ²⁰ En *La Mano* (I, 1116) de Maupassant, otro notable, Sr. Bermutier, juez de instrucción, cuenta una misteriosa historia: « Desde hace un mes, este inexplicable crimen alteraba París. Nadie comprendía nada. . » (I,1116)
- ²¹ A.J.Greimas y J. Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. (Paris, Hachette: 1979) pp.197-199.
- ²² Algunos iniciados incluso se equivocan si se piensa en el infortunio del soldado en *Una Velada* (IIp.895)
- ²³ J. Lintvelt. *Pour une analyse narratologique des Contes et Nouvelles de Guy de Maupassant*. Ponencia presentada en el XI Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada, Paris, 1985. p.5.