

Topace Brûle, Maupassant

Por **Daniel Lesmes**



Los ojos de Maupassant

Se cuenta que Guy tenía los ojos de su padre; los de ese disipado Gustave de Maupassant: “de magnifiques yeux de topaze brûlé”[1]. De un topacio ardiente, una cloración específica clara, amarillenta y moderada, de textura visual vítrea, brillante; unos ojos delicados que había aprendido a usar bajo las paternales indicaciones del otro Gustave, Flaubert. Aquí tenemos al escritor profesional, siempre documentado, el escritor como fisiólogo, como técnico que hace nosografía. Es desde esa posición que, una vez aprendidas las lecciones de Flaubert, Maupassant solía acudir a las *Leçons du mardi* en La Salpêtrière. Y quizás dilate este uso de mirada el hecho de que en Charcot se haya visto una naturaleza de dotes artísticas, o, como él mismo decía, a un “visual”: ver lo que nadie antes había visto, ahí residía su mayor satisfacción[2]. Entonces el caso de Guy de Maupassant no quedaría tan lejos, y quizás eso explique, en parte, la inquietud de Flaubert cuando le escribe a su pupilo: “tus ojos me preocupan, y me gustaría, para estar tranquilo, conocer el fondo, la causa”[3]. Porque de eso se trata: visión y conocimiento, y, especialmente, de ver lo que no se ve, efectivamente, lo que aún no se ha visto.

Son, entonces, los hilos que unen lo visible con lo invisible los que forman la trama misma del conocimiento. El propio Philippe Pinel, como fundador de la clínica médica –y desde luego el más ilustre antecesor de Charcot en La Salpêtrière– lo vio de este modo[4]. La locura como la más oculta de las enfermedades, precisa, pues, de los mejores ojos, y los de Guy de Maupassant habían sido sin duda excelentes. Y paradójicamente, es posible que esa enfermedad, que comenzó a manifestarse con el frío de 1880, tuviera para él la ventaja del hilo de Ariadna y lo llevara precisamente de lo visible a lo invisible, para mirarlo cara a cara.

Por lo pronto seguir ese hilo supondría apartarse del naturalismo, y así fue que Maupassant salió de las *veladas de Medán*.

En 1882, bajo el título de *El miedo*, Maupassant introduce una suerte de teoría del “terror” donde la amenaza es invisible, pues es el miedo el que aparece como su propio objeto. Un año más tarde algo ha cambiado. Maupassant adquiere una mirada más introspectiva y la amenaza se hace tan transparente como inmanente. Con *¿Él?* (1883), a Maupassant se le empieza a resbalar la capacidad de explicarse, y precisamente esto le ocurre desde los propios ojos, puesto que “habían padecido los ojos un extravío, una de las aberraciones visuales que parecen milagrosas a las gentes incultas”[5]

Frente a problemas como éste, en opinión de Charcot, todo se reducía a sustituir el supersticioso vocabulario de la religión por una clara terminología científica[6]. Utilizando la metáfora acostumbrada, digamos que se trataba de desvelar. Sólo que en estos casos el velo era de una finísima y transparente muselina. Frente a una invisibilidad

tal, La Salpêtrière se convertiría en estudio fotográfico, Maupassant explorará la ceguera.

Insisto en que la explicación debida para esto comienza precisamente por los ojos de Maupassant. A principios de los ochenta, el escritor fue examinado por varios médicos. Recomendados por Flaubert fueron Fortin, un simple médico de cabecera, pero más tarde fue el oculista Pouchet. Luego, Landolt, que parece haber visto algo extraño bajo la pupila dilatada de Maupassant[7]. La coincidencia cronológica entre el examen de Landolt y la publicación de *¿Él?*, no hace más que abrir el camino acostumbrado a la hora de abordar la obra maupassantiana: su carácter autobiográfico. Es desde aquí desde donde se ha hablado de un verdadero doble en Maupassant.

El problema se incrementa con el tiempo y desde 1885 comienza a afectar seriamente en su trabajo, de tal modo se veía impedido para la escritura en los periodos críticos. El topacio *quemante* le permitió sin embargo seguir disfrutando en ocasiones del elemento que verdaderamente apasionó a Maupassant: el agua. La yola y más tarde su velero *Bel ami*, el mar, el Sena. Se diría incluso que el agua era un razonable paliativo al problema que Maupassant llevaba en el interior de los ojos.

El 1 de enero de 1892 tuvo lugar la crisis definitiva. Ese día Maupassant se levantó temprano; debían ser las siete cuando su ayudante le trajo agua caliente para afeitarse. Le dijo que tenía neblina en los ojos. Debía tomar el tren para celebrar con su madre la comida de año nuevo, pero, afeitándose, apenas podía calcular las distancias y, la navaja, amenazaba por pura torpeza. Esa misma noche, Maupassant daba por terminada la operación rajándose la garganta[8]. Sus hagiógrafos sugieren un motivo para este intento de suicidio: curiosamente el miedo a perder la cabeza.

La locura de Maupassant

“Hoy he enviado a París el manuscrito de *El Horla*, antes de ocho días verá usted que todos los periódicos publicaran que estoy loco”[9].

François Tassart no podía imaginar por aquel entonces a su patrón abandonado por la lucidez. Por otra parte, esa apuesta no parecía poco ambiciosa en un París acostumbrado a saborear la ambigüedad del escándalo. Críticas así podían arrancar la curiosidad de un público entregado al magnetismo mesmeriano, a Mme. Blavatzky y al extraño glamour de los martes de Charcot. Además, ¿no apuesta así Maupassant por la verosimilitud? Lo cierto es que de todos sus cuentos es éste el que mejor ilustra la imagen que ha quedado del escritor, aunque ver hoy en *El Horla* una contribución al diagnóstico de Maupassant podría causar justificadamente hilaridad. Porque uno podría temer un juicio de demencia por parte de los especialistas, digamos en el caso de una declaración científica, pero un texto de ficción literaria es otra cosa; aquí, sólo el éxito está en juego. Y el juego de Maupassant –como anteriormente el de Poe– consistía precisamente en entrelazar ambos campos: arte y ciencia.

Pero a pesar de todo, no cabe duda, Maupassant, en apenas cinco años sería ingresado en el hospital psiquiátrico del doctor Blanche. El diagnóstico fue de *parálisis general*; una afección por aquel entonces considerada como demencia.

El Horla como síntoma, sin embargo, sigue siendo fecundo. Y es síntoma en tanto que aparición súbita que indica una re-aparición, la de una vieja enfermedad. Síntoma como imagen repentina que se conjuga con una supervivencia latente; una novedad que señala repetición[10]. Síntoma, pues, desde los ojos de Maupassant, como interrupción del transcurso normal del tiempo, anacronismo que nos devuelve a otros ojos: los de Gorgo.

Seguimos aquí el extraño retrato que de este personaje de la antigua mitología griega, Gorgo (Gorgona), hizo Jean-Pierre Vernant[11]. Descubrimos que su rostro es máscara, con la particularidad de que apenas se mira a los ojos se adhiere a nuestra propia cara. La imagen que los griegos asignaron al terror funciona como un espejo: “Es tu mirada la que ha quedado atrapada en la máscara. La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo”. El terror se ha instalado en la deformidad que adquiere nuestro propio rostro en el espanto, en nuestro gesto de horror –un rostro desgarrado–, ahí tenemos a Gorgo: “una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra”. Digámoslo de una vez: “lo que te muestra la máscara de Gorgo cuando te quedas fascinado por ella es tú mismo, tú mismo en el más allá, esta cabeza vestida de noche, esta cara enmascarada de invisibilidad que, en el ojo de Gorgo, demuestra ser la verdad de tu propia cara”.

Entramos así en el campo de la *mimesis*, el terreno de la visión y el doble: el lugar de *El Horla*.

En cuanto a Maupassant, siempre hay un texto bisagra que permite el pliegue, en este caso, uno que articule el arte con la ciencia. Un texto así debería repetirse en todo lo que sobre Maupassant se ha escrito, tendría que estar muy a la vista, pero al tiempo mantener un matiz de ocultación. Pues bien, el texto bisagra aquí es el siguiente:

“Una tarde, estando ante su mesa de trabajo en su despacho, le pareció oír abrirse la puerta. Su mayordomo tenía orden de no entrar mientras escribía. De modo que Maupassant se vuelve, y no fue poca su sorpresa al ver entrar a su propia persona que se le sentó al lado, y con la cabeza apoyada en la mano le comenzó a dictar lo que escribía. Cuando hubo acabado, se levantó y la alucinación desapareció”[12]

Ahora bien, para que este texto sea efectivamente bisagra, debe partir de un medio científico como de hecho ocurre. Al doctor Sollier se le viene citando como fuente primaria desde los primeros estudios sobre Maupassant; lo cita Maynial en 1906, lo cita Corzo en 1911, por supuesto Otto Rank desde 1914, Normandy en 1926, y la lista continúa. Lo que en esta bisagra hay de ocultación comienza por multiplicar las citas, una cita de una cita, de modo que apenas se nos remite directamente al libro de que Paul Sollier publicó en 1903, *Les Phénomènes de' autoscopie*. Desde esa multiplicación de citas, el texto bisagra puede parecernos envuelto en neblina, y para cuando damos con él termina por desaparecer.

Paul Sollier se encargó de consignar la palabra autoscopia en su libro bajo doce casos diferentes, nueve mujeres y tres hombres. Daba la impresión de que él mismo había tratado personalmente a cada paciente, y eso es cierto, salvo para el caso XII, precisamente el de Maupassant[13]. Llegados a este punto el texto bisagra se convierte en una suerte de fantasma que no deja de habitar el cuento de Maupassant.

Con *El Horla*, el doctor Sollier quiso ejemplificar la autoscopia negativa. Digamos que lo que define a la autoscopia es precisamente la percepción de un otro que es uno mismo, un doble. En cuanto a la autoscopia negativa, ésta se manifestaría precisamente en la ausencia de uno mismo en el espejo. Y lo que es cierto es que *El Horla* nos ofrece una sensación cenestésica que bien se podría identificar con la autoscopia, y, además, una imagen que cuadra perfectamente con la intención de Sollier:

“Y bien ... se veía como en pleno día y ¡no me vi en el espejo! ... Estaba vacío, claro, profundo, lleno de luz. Mi imagen no se reflejaba en él y ... ¡Yo estaba enfrente! Me quedé mirando el gran cristal límpido de arriba abajo. Lo miraba con ojos de loco, sin atreverme a avanzar ni a hacer movimiento alguno, dándome perfecta cuenta, sin embargo, de que él estaba allí, pero que se me escaparía de nuevo; él, cuyo cuerpo imperceptible había devorado mi reflejo.

¡Qué miedo tuve! Luego resultó que, de repente, empecé a vislumbrarme envuelto en bruma, en el fondo del espejo, como a través de una cortina de agua; me parecía que ese agua se deslizaba lentamente de izquierda a derecha, volviendo mi imagen más precisa, de un segundo a otro. Era como el final de un eclipse. Aquello que la ocultaba parecía no tener contornos claramente definidos, sino una especie de transparencia opaca, que se aclaraba poco a poco”[14]

Aunque el espejo está vacío, está lleno de luz; es profundo, pero es claro: *vide, claire, profonde, pleine de lumière*. Maupassant subraya una extraña relación de corte contradictorio entre estas características y con ello subraya también el doble. Todo tiene dos caras en este fragmento; desde la palabra que designa al espejo, *la glace*, todo resulta ambiguo. Y cabe ahora mejor que antes recordar el rostro de Gorgo, puesto que su cara “es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo”. Esos ojos de loco *-des yeux affolés-* con que el narrador mira el espejo no hacen más que subrayar la presencia de lo Otro. Aquí se mira cara a cara la propia locura. El miedo se dilata, para decirlo a la griega y con Aristóteles, por ser inminente el peligro[15]. La línea es finísima, apenas la transparencia de la córnea protege a Maupassant; bastaría con un leve rasguño, ahí, justamente en sus ojos, para recobrar por entero el significado arcaico de la *mímesis*.

El doble de Maupassant

Ahora: ¿es *El Horla* un doble? Para responder a esta cuestión qué difícil resulta darle crédito al dr. Sollier, pero lo cierto es que a estas alturas, en nuestro propio texto, Maupassant ya está dentro de esa pregunta. Intencionalmente él se ha puesto dentro. En eso mismo reside la diferencia entre la primera versión de *El Horla* (1886) y la que ya conocemos: en que Maupassant se ha introducido a través de la primera persona y a través de la forma de un diario, de modo que la intención de estar él mismo presente queda clara. Es muy posible que el escritor nos la quiera jugar, tanto como probable es que deseara ver *El Horla* en los periódicos como si fuera un caso clínico, ¿no trataba la primera versión del cuento precisamente de este? Bastará con recordar la frase con que se inicia:

“El doctor Marrande, el más ilustre y más eminente de los alienistas, había rogado a tres de sus colegas y a cuatro sabios que se ocupaban de ciencias naturales, que fuesen a pasar una hora con él, a la casa de salud que dirigía, para mostrarles a uno de sus enfermos”.

Maupassant nos la está jugando. Pero nosotros vamos a asumir el reto, vamos a verlo ahí donde él quiere que lo miremos: dentro de *El Horla*, es decir con *El Horla* dentro.

La acción típica de *El Horla* es la de suplantar. Desde ahí se ha hablado de los dos Gustave, de esos dos “padres” de Maupassant; lo cierto es que el diario comienza un 8 de mayo, fecha en que falleció Flaubert. Ahora que mucho más convencidos están algunos críticos, especialmente Jacques Bienvenu, de que *El Horla* no es otro que Alfred Le Poittevin, aquel tío al que Maupassant nunca llegó a conocer, pero que sería el modelo impuesto por su madre y también por Flaubert. El tío Alfred, tan brillante, con una carrera literaria tan prometedora; fue una pena que muriera tan joven.

Volvamos a la pregunta ¿es *El Horla* un doble? Al comienzo del cuento no lo parece, pero sólo un doble puede suplantar a Maupassant, y sólo un doble podría haber quemado la casa con los criados dentro, quizás sólo un doble podría convencerse de que él mismo se suicide, rajándose la garganta; por supuesto Maupassant. El doble aparece como intruso, y *se introduce a empujones* puesto que es un rival. Pero antes de rival,

podiera ser que el doble tenga otra función, quizás la de modelo, algo que no nos resultará difícil de comprender desde la habitual traducción que se hace de *mímesis*: imitación, representación. René Girard propuso esta coincidencia entre el modelo y el rival cuya función sería la de determinar el objeto de nuestro propio deseo[16]: “El deseo –nos dice Girard– es esencialmente *mimético*, se forma a partir de un deseo modelo; elige el mismo objeto que este modelo”. Ahora bien, una *mímesis* así sólo puede desembocar en violencia, cuando dos desean lo mismo la armonía empieza a caducar. Por eso la *mímesis* está de por sí abocada al fracaso, desde el momento en que el deseo es coincidente cuando más desee el uno eso, más lo deseará el otro: la *mímesis* aplicada al deseo debe acabar con la eliminación de uno de los dos, es decir, con la suplantación. Es así que la *mímesis* resulta ser un proceso que se alimenta de sí mismo (*Uroboros*); la cercanía cada vez se hace más intensa. La *mímesis* tendería, por tanto, a la inmanencia.

El miedo, ya lo hemos visto con en los ojos de Gorgo, funciona de un modo muy parecido. Efectivamente, es por esto que Yocasta nos dice que Edipo pertenece a quien le habla cuando se le habla de *Phóbos*. La doble cara del miedo justifica que los guerreros griegos lleven su imagen en el escudo: *Phóbos* se representa ahí como dios de la guerra[17]. Por eso es tan difícil no mirar los ojos de Gorgo, por eso no podemos evitar mirar en el espejo: doble y monstruo coinciden: “no hay monstruo que no tienda a desdoblarse, no hay doble que no esconda una monstruosidad secreta”[18]

En el espejo de *El Horla* –puesto que Maupassant lo ha querido como espejo– la *mímesis* está siendo conjurada. Y es *mímesis*, no imitación o representación: ésta es la consecuencia de haberle seguido el juego a Maupassant. Si *El Horla* es verdaderamente un síntoma, entonces no se trata de representación sino de una auténtica *mímesis*.

Una *mímesis* así es la que nos refiere al *kolossós* como doble que nos permite acceder al otro mundo, al de los muertos. No tiene por qué parecerse al difunto, el *kolossós* es el que ha muerto, pero está aquí, entre los vivos: es algo así como el muerto vivo. En la Grecia arcaica el *kolossós* era habitualmente un monolito consagrado por un ritual que le aportaba la cualidad mimética: el doble no imita, no representa, sino que se nos presenta, pero en ese acto de presentarse nos evidencia que no está siendo aquí, que es en otro lugar[19].

En su cuento, Maupassant, se sitúa en la línea divisoria entre lo endógeno y lo exógeno –se da por válida la etimología *hors là*, ahí fuera–, entonces *El Horla* como virus, como amenaza microscópica. También entre lo autóctono y lo exótico, mosquitera entonces, detrás de la cual revolotea la epidemia brasileña. Además Membrana entre lo familiar y lo extraño, *heimlich* y *unheimlich*: entonces membrana siniestra. Córnea hemos dicho: visibilidad e invisibilidad. Espejo: lo reflejo y lo voluntario. Desde luego, fantasma: entre vivos y muertos: fantasma al gusto decimonónico parisino; muertos y vivos: la garganta de Maupassant también debe tenerse en cuenta. Pero aún más: cortina de agua: Maupassant mirándose, mirándose mirarse: tedio.

*

“Y por tanto, con esta extraña pasión por eso que le hacía mal, que nosotros hemos advertido en su obra, él buscaba toda clase de documentos técnicos sobre su caso: ‘leía libros de medicina, se infligía crueles remedios y se atiborraba de drogas; no hablaba de otra cosa que de remedios y panaceas’. Luego observaba curiosamente los trastornos nerviosos, los desfallecimientos de su visión y de su memoria, el desdoblamiento de su personalidad; y hablaba de su melancolía, su angustia, su tedio por la vida.”[20]

Notas:

[1] NORMANDY, G., *Maupassant*, París: Vald. Rasmussen, 1926, p. 6 hace referencia a tal parecido de Maupassant con su padre. Por su parte SAVINIO, A., *Maupassant y "el otro"*, Barcelona: Bruguera, 1983, p. 77 se hace eco de ese particular color de ojos del escritor.

[2] FREUD, S., *Charcot. Nota necrológica* (1893), Barcelona: Biblioteca Nueva, 2006, pp. 30 y 31

[3] FLAUBERT, G., carta sin datar de finales de febrero de 1880 en *Lettrès à Maupassant commentées* par Georges Normandy, París: Les Editions du Livre Moderne, 1942, XXXII.

[4] FOUCAULT, M., *Las palabras y las cosas* (1966), Buenos Aires: Siglo XXI, 2002, pp. 223-225.

[5]. "Les yeux avaient eu une vision, une de ces visions qui font croire aux miracles les gens naïfs".

[6] FREUD, S., *op. cit.*, p. 35.

[7] GONTCOURT, 17 de julio de 1895 en *Journal de Goncourt. Mèmoires de la vie littéraire*, t. IX, , París : G. Charpentier et E. Fasquelle, 1851-1896 pp. 351-352.

[8] TASSART, F., *Recuerdos sobre Guy de Maupassant (1883-1893)*, París: Librarie Plon, 1911, (1 de enero de 1892).

[9] *Idem*, agosto de 1887.

[10] Sigo aquí el enfoque de Georges DIDI-HUBERMAN sobre el concepto de "síntoma" entre otros trabajos en *Ante el tiempo* (2000), Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

[11] VERNANT, J.-P., *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia* (1985), Barcelona: Gedisa, 2001.

[12] Alucinación descrita por el doctor Paul SOLLIER en *Les Phénomènes de' autoscopia*, París: Alcan, 1903.

[13] Sobre este asunto véase JOHSTON, M, "Relations familiales: certitudes et incertitudes" en LECLERC (Ed.), *Flaubert-Le Poittevin-Maupassant. Une affaire de famille littéraire. Actes du colloque international de Fécamp (octobre 2000) réunis et présentés par Yvan Leclerc*, Publications de l'Université de Rouen, 2000

[14] Citamos aquí la traducción que hizo Isabel Veloso, Madrid: Cátedra, 2002. La versión original de Maupassant es la que sigue:

“Eh bien ?... on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !... Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n'était pas dedans... et j'étais en face, moi ! Je voyais le grand verre limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n'osais plus avancer, je n'osais plus faire un mouvement, sentant bien pourtant qu'il était là, mais qu'il m'échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet.

Comme j'eus peur ! Puis voilà que tout à coup je commençai à m'apercevoir dans une brume, au fond du miroir, dans une brume comme à travers une nappe d'eau ; et il me semblait que cette eau glissait de gauche à droite, lentement, rendant plus précise mon image, de seconde en seconde. C'était comme la fin d'une éclipse. Ce qui me cachait ne paraissait point posséder de contours nettement arrêtés, mais une sorte de transparence opaque, s'éclaircissant peu à peu.”

[15] ARISTÓTELES, *Retórica*, V, 1382a -1383b, *Ética Nicomaquea*, III, 7, *Ética Eudemia*, 1229-1233.

[16] GIRARD, R., *La violencia y lo sagrado* (1972), Barcelona: Anagrama, 1983, pp. 153

[17] Vid. ARISTÓTELES, *Retórica* V, ed. de Q. Racionero, Madrid: Gredos, 2007, p. 179-180, n. 72

[18] GIRARD, R., *op. cit.*, p. 166.

[19] Vid. VERNANT, J.-P. “La categoría psicológica del doble” en *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona: Ariel, 1982.

[20] MAYNIAL, E., *op. cit.*, pp. 80-81.

Cuaderno de Materiales
[SISSN: 1138-7734](#)
[Dep. Leg.: M-10196-98](#)
Madrid, 2007.



Lic.CC.2.5

