

FERNAND LEMOINE

GUY  
DE  
MAUPASSANT

« Que triste y feo es todo, siempre igual,  
siempre odioso. »



*A Francis LAFIVERY.*

# CAPÍTULO I

## EL HOMBRE

## I

## EL PAISANO DE CAUX

Maupassant, nacido en Normandía, también podría haberse hecho acreedor a la frase de Flaubert: « Yo soy un bárbaro ».

Su infancia, juventud y adolescencia transcurren en la región de Caux. Cuando viaja a Rúan a los dieciocho años, en la primera etapa hacia París, es para vivir junto a dos bárbaros y seguir sus consejos: Flaubert y Bouilhet. Incluso en París, y hasta la época de sus devaneos por los salones, continúa siendo un hombre del terruño debido a sus gustos sencillos y a su amor por la vida al aire libre, por sus trabajos y por sus peregrinaciones semanales a Croisset: « su tez y su piel parecían las de un rústico curtido por la brisa y su voz conservaba el acento lánguido del hablar campesino », escribe Henry Roujon<sup>1</sup>.

Cuando llega el éxito, ya muerto Flaubert, la disipada vida parisina altera los nervios de ese muchacho nacido para las tranquilas caminatas a través de las tierras labradas. El sol mediterráneo agota esa sangre normanda acostumbrada a las nubes descoloridas de las costas de la Mancha. Al regreso de su viaje a Oriente, no se retira, como su maestro, a un lugar aislado a orillas del Sena: abandona el suelo natal y, por las letras, se convierte para siempre en un desarraigado.

Hijo de esa meseta triangular limitada al Norte y al Oeste por los abruptos acantilados de la Mancha, y al Sur por el Sena, es más

---

<sup>1</sup> Citado por Amic, *Días pasados* (p. 178)

de Caux que de Normandía. Sus cuentos de costumbres locales tienen casi todos por escenario la región de Caux. Su primera novela se desarrolla principalmente en los acantilados de los alrededores de Fécamp. Un paseo por esa región permite recrear la atmósfera de *Una vida*. Todavía hoy pueden visitarse castillos idénticos a aquellos en los que sufre Jeanne. Es allí donde se despierta la inteligencia de Maupassant. Es en ese decorado donde comienza a observar la naturaleza humana. Sus paisanos difieren, en general, de los creados por Flaubert. El padre Rouault de *Madame Bovary* no tendría un lugar entre los personajes de Maupassant. En el paisano de Caux se encuentra una aspereza, un pudor de sentimientos y sobre todo un odio hacia los «horzains<sup>2</sup>» de difícil superación, o en todo caso menos comúnmente, en la región de Bray. A Maupassant no le han faltado estas características.

Sin embargo describe el campo de Caux como buen discípulo de Flaubert. Lo pinta como un hombre que conoce y ama aquello de lo que habla. Goza físicamente – y ese goce forma parte de su naturaleza – del magnífico espectáculo que su tierra le ofrece. Nada más fácil de reconocer que los lugares donde se desarrollan sus relatos. En cuanto a sus personajes, como justamente ha observado Dumesnil: «son de una autenticidad por la que el tiempo no pasa<sup>3</sup>» Gracias a su talento, y aunque utiliza sin cesar la geografía de las granjas, los acantilados, los campos y los castillos de Caux, Maupassant se evade del regionalismo. Del paisano de Caux, tiene la afición a las caminatas: «Caminamos desde las cinco de la mañana y hemos hecho quince leguas, o si quieres mejor sesenta kilómetros, ¡aproximadamente 70.000 pasos ¡»<sup>4</sup> y la pasión por la caza. Los relatos en los que evoca estos placeres se cuentan entre sus más bellos éxitos literarios. *Amor*<sup>5</sup> es, en este aspecto, una obra maestra.

Del paisano de Caux proviene su gusto por las bromas. Sin cesar, bajo su pluma, en sus cartas, en su conversación, esa palabra

<sup>2</sup> extranjeros en francés antiguo. (N. del T.)

<sup>3</sup> René Dumesnil. Prólogo a la *Correspondencia de Guy de Maupassant*.

<sup>4</sup> *Correspondencia de Guy de Maupassant*. (p. 212)

<sup>5</sup> En *El Horla*, p.69

está presente. A los 18 años, en el Étretat de moda que acaba de publicitar Alphonse Karr, él se disfraza de jovencita y se hace presentar a una vieja inglesa bajo el nombre de Renée de Valmont. A los 38 años, en su palacete de Monceau, presenta a sus visitantes a un colegial ante el que las damas caen rendidas; ese colegial es Gisèle d'Estoc. Las bromas del joven son un poco burdas, como las de sus paisanos; las del hombre de letras parecen las del Gran Guiñol. Para él, jamás han merecido crédito ni el chiste parisino ni la historieta meridional.

Del paisano de Caux procede su obsesión hacia la acumulación de dinero. Su correspondencia está llena de llamadas de atención a sus editores, de peticiones de cuentas, de cifras de ediciones. Presiona para que se active la venta, reclama lo que se le debe sin perder un día, dicta sus condiciones. Su actividad literaria testimonia que nada debe perderse. Utiliza dos o tres veces el mismo tema. Una crónica publicada en un periódico es modificada para aparecer en una revista. Luego es incorporada a un volumen.

Del paisano de Caux finalmente, tiene « el tono tranquilo de los paisanos impasibles<sup>6</sup> ». Este tono es el de sus relatos, el de sus cuentos, el de sus primeras novelas: *Una vida* y *Bel Ami*. La fusión de esta herencia con las teorías de Flaubert alumbrará *Bola de Sebo*.

Pero, bajo la influencia del medio y de la época, con motivo del éxito y por esnobismo, este paisano de Caux, va a convertirse en parisino. El provinciano se transformara en hombre de mundo para quién los lugares importantes ya no serán Fécamp, Goderville, Étretat, sino el salón de la condesa Potocka y los palacios de la Costa Azul.

---

<sup>6</sup> *Una vida*, p. 301

## II

### RETRATOS DE FAMILIA

¿Cómo poder reunir a los miembros de esta familia tan dispersa ? Alejados los unos de los otros por las disensiones, o bien por la distancia cuando la amistad subsiste; no vivieron, por así decirlo, nunca juntos. Para reunirlos hace falta un museo imaginario. En los marcos dorados de la gloria literaria o del orgullo doméstico, en miniaturas o retratos de consola, los seres de carne y hueso frecuentan a los fantasmas y a los seres míticos. Parientes a veces lejanos, tienen sin embargo un aire de familia y se difuminan todos sobre un monótono fondo de tristeza. Ese gris sombrío que se vuelve negro, es el de la neurastenia familiar, el del mal del siglo en el que han nacido esos niños.

\*\*\*

Esa miniatura, un poco al margen, representa a Gustave de Maupassant, el padre de Guy. Casi siempre ha vivido lejos de los suyos. Bajo su aspecto insulso, se distinguen mal sus rasgos. Su aire aburrido parece testimoniar su arrepentimiento por haberse casado con una mujer neurasténica. « Hace treinta años, escribe hacia 1890, no siendo posible la vida en común con la Sra. de Maupassant, nos separamos amistosamente.» Sensual y vividor, ama la vida, los bailes, las mujeres. No dejó un gran legado a su hijo mayor exceptuando un temperamento rico y poderoso, toda vez que estaba arruinado y ocupaba un modesto puesto de agente de bolsa. Pero la



cuestión de la herencia no llegó a plantearse : sobrevivió a Guy cerca de seis años.

\*\*\*

Hervé, el hermano de Guy, parece también apagado. Sin embargo algo extraño y fijo en su mirada recuerda cruelmente los últimos retratos del escritor. Sus finos labios dejan de moverse desde el momento en que han gritado: « ¡Ah! ¡Guy!...¡Miserable! ¡Tu me encierras!... ¡Eres tu quién está loco, tú ¡ ¿ me entiendes ? ¡Tu eres el loco de la familia!...<sup>7</sup>» La camisa de fuerza que le han puesto ante Guy, no le impide maldecir a su hermano mayor que acaba de internarlo en un centro psiquiátrico.

La Sra. de Maupassant culpará a una « insolación » de la parálisis general de su hijo Hervé. De este vástago, del que ella no puede obtener nada mejor que un jardinero, dirá que es « horticultor », más tarde « botánico ». No ha dado demasiadas satisfacciones a su madre y a su hermano. Su aporte a la obra de Guy es ínfima: algunos trazos de él, o más bien algunos recuerdos de su servicio militar en África, aparecen en *Bel Ami*.

\*\*\*

Junto a sus hijos, aquí está la madre: Laure Le Poittevin de Maupassant. La riqueza del cuadro, el blasón, el cristal que cubre ese pastel en la Isabey, revelan de inmediato su importancia. Esas marcas exteriores no indican solamente una persona de calidad. Hay en ese triste rostro, en ese porte un poco enfermizo, una nobleza y una gracia naturales que reafirman la voluntad de parecer distinguida. La burguesa de Rúan y Fécamp se acostumbra mal a la partícula ardientemente deseada. Laure no consigue creer en su propia ascensión, en su sueño realizado tan pronto. Más tarde, creará una leyenda entorno a la enfermedad y muerte de sus hijos. El más allá temporal incluso le preocupa: redacta ella misma, años antes, la escuela a dirigir a los periódicos cuando se produzca su

---

<sup>7</sup> Citado por Paul Morand. *Vida de Guy de Maupassant*, p. 212.

fallecimiento: « Informamos de la muerte de la Sra. Laure de Maupassant, nacida Le Poittevin. Era la madre de Guy de Maupassant y del botánico Hervé de Maupassant.»

En ella hay una profunda tristeza que las contrariedades de una larga vida no hicieron más que acentuar. Un matrimonio desgraciado, la muerte de sus dos hijos desarrollan en ella una hipocondría congénita. Sufre de soledad como su hijo; se aburre con todo, como su hermano. Está enferma sin que se sepa exactamente la causa de sus males. Sin embargo una carta indica que su mal obliga a « vigilar a la Sra. de Maupassant, hacerla internar en una residencia sanitaria como ella solicita ».

Esta mujer sensible, incluso hipersensible, tiene el don del relato oral. Sus recuerdos de viajes son realizados con extraordinarias escenas donde se revela un gusto pronunciado por lo fantástico. Hablando parece un pastiche de su amigo de infancia. Incluso sus palabras están adornadas de un cierto manierismo flaubertiano.

Impregnada de una nostalgia cualitativa, de la « religión de las cosas de antaño » y del vivo recuerdo de los « felices años de la infancia y juventud<sup>8</sup> », la correspondencia de Laure Le Poittevin de Maupassant y de Gustave Flaubert está repleta de ternura, de añoranza y de afecto. Ambos amigos no se ven demasiado desde la boda de Laure. Si bien la distancia de Étretat a Croisset no es grande, las comunicaciones son difíciles. Y, sobre todo, viven retirados, confinados en una irremediable tristeza.

Sin embargo están ligados por el recuerdo de « la época más feliz de su vida », la de la feria Saint-Romain, la del teatro en el salón de billar del Hospital Dieu de Rúan<sup>9</sup>, también por el recuerdo de sus compañeros de juegos: Ernest Chevallier, quién se ha sumergido en la magistratura, Alfred Le Poittevin que la muerte ha llevado, seguido al más allá de su sombra, *Le Garçon*<sup>10</sup>. Sus cartas evocan sin

---

<sup>8</sup> Cartas de la Sra. de Maupassant a Gustave Flaubert publicadas en la *Correspondencia de Guy de Maupassant* ( p. 429 y siguientes)

<sup>9</sup> Allí representaban, siendo niños, las obras escritas por su hermano mayor Alfred Le Poittevin.

<sup>10</sup> Le Garçon: personaje mítico creado por Alfred Le Poittevin y que tendrá una gran influencia sobre Flaubert. Se puede ver en él al precursor de

cesar a esos desaparecidos cuya imagen regresa a Laure « más viva, más real, más tangible » a medida que por ella pasan los años. Poco a poco, esta gran sombra de Alfred se reencarna para ambos en la persona de Guy.

La Sra. de Maupassant presente, desde la infancia de Guy, que la obra inacabada de Alfred, su gloria abortada, serán reanimadas por su hijo. Cultiva las disposiciones literarias del niño, busca el modo de desarrollarlas. Se convierte en maestra de su talento. Guy de Maupassant siempre discutirá con ella el plan de sus novelas. Falto de inspiración, le escribe: « Trata de encontrarme temas de relatos <sup>11</sup>»

El cariño de Guy hacia su madre es sin duda el único afecto profundo que se le conoce junto con el que alimentaría por Flaubert. Las cartas que le dirige son las únicas donde se desvela su ternura. En ellas se mezcla además ese sentimiento del deber del que habla en *El Testamento*: « Un hijo ingrato es menos que un extraño; es un culpable, pues no tiene el derecho de ser indiferente hacia su madre<sup>12</sup>» Encuentra junto a ella un socorro, una reconfortante compañía de la que cada año tiene necesidad. « Ningún afecto es comparable al de ella », escribe.

Las madres desnaturalizadas van a tener un lugar importante en la obra de un naturalista. Las buenas madres y, sobre todo las madres desgraciadas, toman su revancha en la obra de Maupassant. *Una vida* está en gran parte inspirada por la existencia desolada de su madre. Esa primera novela tiene por centro el amor maternal. La última, que quedó inacabada, *El Angelus*, habría estado completamente consagrada a ese sentimiento.

La Sra. Laure Le Poittevin de Maupassant sobrevivió a su hijo Hervé cerca de veinte años, a su hijo Guy más de diez años. Esta nostalgia por el pasado que siempre había mostrado, esta especie de facultad de hacer revivir por el recuerdo a los seres desaparecidos, se desarrolla extrañamente en ella. No tuvo otros compañeros que sus « dulces visiones ». Los fantasmas de su soledad eran: Louis Bouilhet,

---

Homais, de *Bouvard y Pécuchet*.

<sup>11</sup> *Correspondencia*. P. 212

<sup>12</sup> En *Cuentos de la Becada* (p. 185). Las páginas indicadas en las obras de Maupassant son las de la edición Albin Michel.

Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant. Defendió la memoria de este último, y el renombre familiar, por todos los medios, incluso negando la verdad.

\*\*\*

Cerca de ella, en la Galería, aquí tenemos precisamente un ser legendario: *Le Garçon*. Sin que se pueda estar seguro de su verdadera existencia, parece familiar a todos. Es un poco el tío de América del que se habla en el hogar burgués. Tiene ese aire mítico, lejano, sagrado. Si se espera de él el milagro o la fortuna, uno teme también no se sabe que vergüenza. Pero *Le Garçon* no tiene en realidad otro tesoro que su fantasía un poco cruda y su disgusto por el mundo. Según el ángulo con el que se le mira, sus rasgos cambian. Tiene la estatura de Flaubert, el genio de Alfred Le Poittevin; encarna el solo la estupidez de Bouvard y Pécuchet reunidos; tiene, en el porte, algo del Sr. Homais, y el Abad Bournisien le debe mucho. Ríe con una risa enorme. Le gusta Asia, el sentido del verbo y una atracción por la voluptuosidad triste. Es el que descubrió un día a San Antonio en una barraca de la feria Saint-Romain<sup>13</sup>.

Examinándolo bien, se descubre sobre el fondo sombrío de su retrato esta fiesta foránea que frecuenta durante años. Allí se adivinan las estrechas calles de Rúan. Se detallan las barracas de madera en medio de las que él deambula, gesticulante y vociferante, provocador y huidizo. Tiene el andar de un autómatas, pero el pesimismo de un ser de carne y hueso. Elocuente, sobre todo en la plaza pública, no pasa nunca ante la Catedral de Rúan sin admirar la arquitectura gótica en el mismo estilo que la de San Bartolomé, los Dragonades o el Edicto de Nantes. Tiene sin cesar ganas de aullar, de agitarse, de cazar algo. Sobre la escena del Hospital Dieu, reina en Dios. Sus fieles celebran allí, para él, con él, el culto de la Nada.

---

<sup>13</sup> La feria Saint-Romain se celebra cada año en Rúan. Fue en una barraca de esta feria en la que Flaubert siendo niño, descubrió el personaje de San Antonio. Lo fantástico de esta representación azuzó vivamente la imaginación del futuro escritor de *La Tentación de San Antonio*.

La razón de ser del *Garçon*, su esencia, es la Broma. Todos esos normandos tienen esa afición, esa tentación, esa pasión. Es gracias a la broma, que *Le Garçon* sobrevivirá, más o menos conscientemente, en la obra de Maupassant después de la de Flaubert. Menos paisano, más intelectual, pasado por la criba de la cultura, transformado por el clima de un patio de Instituto, ésta conserva la torpeza de sus orígenes, pero se enriquece con una imperiosa necesidad de evasión. De la broma del *Garçon*, sus adeptos no esperan solamente un gran estallido de carcajadas al final de una comida, o ese momento de distensión que hace olvidar los avatares de la vida. Esperan también encontrar en ella una visión diferente del mundo: no rosa, sino al contrario negra; esos jóvenes románticos son también unos realistas.

A pesar de su elevada estatura, a pesar de su aparente robustez, *Le Garçon* tiene un aire enfermizo: su palidez se debe a ese aire de familia advertido desde que entramos en nuestra galería de retratos. Ha nacido, se le honra en una sala contigua al anfiteatro del hospital. Ha tomado allí su olor de cadáver vivo. Sacerdote de la Nada, su esencia es la melancolía. Esa atroz visión de la vida que se vuelve cómica, esa desesperación que finaliza con una explosión de risas, es la misma trama de los cuentos de Maupassant.

\*\*\*

Ese busto blanco, sobre una estela, que no os confunda pese a la semejanza, ese no es el de Flaubert. Su lugar habitual no está además en un jardín de Rúan, sino en éste, el único y minúsculo de Cany<sup>14</sup>. Esta talla de gigante, ese cuello de atleta, esos anchos hombros, ese rostro cuadrado, esos ojos vivos y escrutadores, ese bigote espeso y combado acompañado de una pequeña perilla, esa frente alta, casi calva, esa cabeza de abundantes y largos cabellos sobre la nuca, confieren a Louis Bouilhet un extraño parecido con su amigo. Durante su vida, se les tomó por hermanos.

---

<sup>14</sup> Louis Bouilhet nació en Cany el 27 de mayo de 1821. Murió en 1869.

Un poco solemne, pero espiritual y cáustico, ese tímido hombre ha montado en todos los « caballitos » de Flaubert: el Arte impersonal, el odio al burgués, el desprecio a la mediocridad, el gusto por los chistes picantes y el Oriente. Uno sobre el otro tendrán una influencia muy grande, diferente en la manera, pero casi igual. « He enterrado ayer mi conciencia literaria, mi cerebro y mi brújula », escribe Flaubert al día siguiente de la inhumación de Bouilhet.

Ambos misántropos se encierran en la torre de marfil de Croisset para cultivar allí en una vasija cerrada, un idéntico e inconmensurable orgullo. Pues no hay más que una cosa de la que estos escépticos no dudan: su genio.

Su parecido es también moral. Una similar aversión por la vida práctica, una sensibilidad de la misma naturaleza les ha hecho refugiarse en un profundo pesimismo. Su amor apasionado por las Letras les ha valido el sobrenombre de « los Oreste y Pylade del entusiasmo literario ». Ambos tienen en común una marcada inclinación por la voluptuosidad triste y el gusto por lo macabro. « En el frío cadáver he hundido mis manos. » Se han encontrado, o más bien buscado, en el momento en el que uno y otro experimentaban la más intensa « necesidad de ternura y apoyo.»

Como todo el grupo de Rúan, como tantos normandos, como muchos jóvenes de su generación, son atraídos por Oriente al que Louis Bouilhet nunca verá más que a través del viaje de Flaubert. Sin embargo ese viaje no realizado, lo hará yendo más lejos que su amigo, mediante el espíritu, por el estudio. No se conformará con Egipto y el bajo mediterráneo: irá a buscar un cambio de aires del que tiene necesidad sin cesar estudiando la cultura China.

Esa inquietud del exotismo en el espacio, lo explota también en el tiempo: en 776 alejandrinos de su obra poética *Unos Fósiles*, remonta los siglos y rehace, a su manera, un *De rerum natura* que considera – y Flaubert con él - superior al de Lucrecio.

Antes de su reencuentro – pues los dos viejos compañeros de Instituto se han perdido de vista una temporada – sus concepciones literarias difieren. Bouilhet tenía entonces, como consecuencia de su espíritu y fantasía, un humor tierno, sensible, a flor de piel; pudo haber podido ser un poeta encantador pero, en poco tiempo, adoptará

las teorías de Flaubert hasta renegar de sus anteriores escritos. Ello se advierte en el tono pedante de *Meloenis* y *Unos Fósiles*.

Sin la influencia de Flaubert, tal vez hubiera sido el Toulet de su generación, pero sin duda fue también el Homais. Panteísta a lo Rousseau, soñador socialista a lo Fourier o a lo Proudhomme, anuncia, como un discípulo de Viector Cousin, que el culto de la Naturaleza debe primar sobre los « cultos abandonados ». Si es cierto, como pretende Du Camp, que fue candidato a diputado, se le puede imaginar pronunciando un discurso con vistas a los comicios agrícolas. La teoría del Arte por el Arte y la autoritaria amistad de Flaubert desecharon esas « ideas ».

De este adolescente melancólico que en Rúan emula a Lamartine: « Un fúnebre ciprés da sombra a mi cuna », de este hipersensible de nervios excitados, de este lírico expansivo y extravagante, Flaubert, luchando a la vez contra las tendencias de su amigo y contra las suyas propias, hará un poeta impersonal, científico y filosófico, una especie de Leconte de Lisle y de Sully Prudhomme de segunda fila. Un poeta a los ojos de Flaubert; en realidad un brillante versificador. Su sentido de la poesía – que ambos confunden casi siempre con la prosodia – les hace creer, con orgullo compartido, en el genio de Bouilhet y, ante el fracaso, en la injusticia de la suerte. Leyendo los poemas de Bouilhet y pensando en la admiración que éstos provocaban en Flaubert – que se entusiasmaba con la lectura de los versos de Louise Collet – uno puede imaginarse los consejos que ambos dieron al joven colegial Guy de Maupassant. No es sorprendente que quisieran hacer de él, ante todo, un poeta. Y se comprende el resultado: *Unos Versos* es lo que menos valor tiene de la obra de Maupassant. No obstante, no rindieron tan mal servicio al joven. Las cualidades de su prosa sin duda deban mucho a sus ejercicios de juventud. Esa disciplina de una prosodia de reglas estrictas lo obliga a mostrarse exigente consigo mismo.

Flaubert escribiendo *Salambo* y Bouilhet escribiendo *Meloenis*, componen el tema de un cuadro de la escuela holandesa: dos neurasténicos refugiados en la arqueología. El color local del poema y el vistoso brillo de la novela. Ambos misántropos tienen los

mismos gustos, las mismas aspiraciones, las mismas aversiones, las mismas ambiciones. Los reveses de uno hacen sufrir al otro como si fuesen propios. Flaubert, desde Croisset, hace uso de su prestigio, de su nombre, de su dinero y de sus relaciones para asegurar el éxito de Bouilhet en París. Hay en él un don tan emotivo de afecto, una bondad tan grande, tal corazón, que ignora sus errores de juicio. Debe descartarse el ridículo que, en ocasiones, marca a ambos hombres, para no admirar más que su amistad y la nobleza de los sentimientos. Para hacer publicar *Meloenis*, Flaubert se tomará tantas molestias como para hacer aparecer veinticinco años más tarde, los primeros poemas de Maupassant.

Durante unos años, Louis Bouilhet, llevará cada domingo, su trabajo semanal a Croisset. Durante su estancia en París, escribirá cada domingo a Flaubert: la carta debe reemplazar a la visita. Cuando ésta última falta, es dramático. Esta pueril y sorprendente amistad incluso tiene visos amorosos. Desde Mantes, a donde se exilia, Louis escribe a Gustave: « Tendré, como tú, grandes claros de luna, y miraremos ese astro a la misma hora, sobre las mismas olas ». Flaubert sentirá toda su vida esa necesidad de afecto en la amistad. En su corazón, a Alfred Le Poittevin muerto, le sucederá Louis Bouilhet. Desaparecido éste, Maupassant tomará su lugar.

\*\*\*

Aquí tenemos al equivalente del *Garçon*: un tío que no es de América sino de Ruán, y del que se podría dudar de su existencia solamente en la imaginación afectiva de Flaubert y de la Sra. de Maupassant. Nada más que viéndole, se adivinan los rasgos medio apagados de Alfred Le Poittevin: « frente alta y abombada, nariz fina, grandes ojos velados, dejando vagar en un sueño la mirada, a la vez muy altiva, muy dulce y un poco burlona y, bajo el bigote negro, unos delgados labios que parecen plegarse por instantes bajo una triste sonrisa y todo colmado de lasitud ». Este tierno retrato, donde la traza material del rostro ha desaparecido casi en su totalidad, confieren a su persona un aspecto mítico.



Sin embargo fue real. Sus obras dejan de él una huella sensible, sino destacada. Se pueden leer unos alejandrinos que él cree que son poesía, un ensayo sin consistencia sobre la revolución francesa y un relato sin grandes cualidades, pero encantador: *Un paseo de Belial*<sup>15</sup>. Sus cartas, como las de Bouilhet, tienen el estilo, la mordiente, a veces la grosería de la correspondencia de Flaubert. En ellas se refleja el testimonio de una incomparable amistad.

Es a través de sus cartas y a través de las evocaciones de Flaubert, donde hay que buscar la personalidad de Alfred Le Poittevin. Él es por excelencia el pesimista. Más que sus obras, es en *Memorias de un loco*<sup>16</sup> donde se nos da una idea. Es también en el seno del grupo – y en el teatro de la sala de billar– el cabecilla del juego: se representan sus dramas cerca del anfiteatro, organiza distracciones en los pasillos del hospital Dieu. Es quién crea al *Garçon*. El mundo, visto por él, es el mundo absurdo de Sartre y de Camus. Un mundo absurdo cuya visión se expresa sin embargo con una cierta ironía.

Su pesimismo, antes de ser filosófico, es en primer instancia congénito, como lo será más tarde el de su sobrino. Debido a una imaginación demasiado viva y a una exacerbada sentimentalidad, se puede adivinar el eterno aburrimiento de los adolescentes y la desolación romántica del momento. Contemporáneo de Musset, Alfred Le Poittevin adora al Dios de la época: Victor Hugo. La tristeza de este Olimpio toma una forma inesperada: debiendo regresar a los lugares de sus primeros amores (frustrados), comenta a Flaubert: «... iré a pasar tres días al Havre y a Honfleur con una puta que elegiré *ad hoc*, la haré beber, comer, pasear, nos acostaremos juntos. Tendré una gran alegría llevándola al lugar donde he crecido cuando era joven...»

Si la similitud física de Gustave con Alfred es menos notoria que con Louis, la semejanza moral es sorprendente: el mismo fondo de tristeza, el mismo orgullo, el mismo horror hacia el burgués, mismo exceso de sensibilidad. Idénticos, sus amores y decepciones florecen sobre las mismas playas: Honfleur o Trouville. Allí

<sup>15</sup> Alfred Le Poittevin. *Obras* ( Les Presses Françaises, 1924)

<sup>16</sup> Obra de juventud de Gustave Flaubert.

descubren, el uno y el otro, su primer amor que ese endémico pudor hacia el sentimiento les impide expresar: Flora es para Alfred el objeto de un amor callado más o menos semejante al que la Sra. Schlesinger<sup>17</sup> inspirará a Gustave. Cada uno de ellos alimentó hacia su hermana menor un indefectible y puro cariño.

Los obligatorios estudios de derecho vienen a importunar su común pasión por las Letras.

Los primeros versos de Alfred aparecen en una revista local: *Le Colibrí*, donde se publicará, un poco más tarde: *La lección de Historia Natural*, de Flaubert. Ambos tienen el mismo gusto del exotismo y la atracción por Oriente.

Alfred tiene un gran ascendiente sobre Flaubert, que siente por él una admiración delirante. Este último fue « un pobre niño de dieciséis años que lo quería por encima de todo », que dedica *Agonías* a Alfred Le Poittevin. Durante su vida, Gustave no sabrá hablar de Alfred Le Poittevin más que evocando a Louis Lambert<sup>18</sup>. Los recuerdos del Instituto de Flaubert, su amistad apasionada por un chico mayor, fue Balzac quien los ha descrito en el marco del Instituto de Vendôme. Alfred Le Poittevin muere como Louis Lambert, hacia los treinta años, « a fuerza – dirá Flaubert de uno y del otro – de pensar en cosas intangibles ».

En su necesidad de entusiasmo, Flaubert toma por genial la inteligencia de su amigo y de gran altura metafísica las afirmaciones de su pesimismo byroniano. Su sentimentalidad romántica le dicta bellos arranques: « Y piensa de vez en cuando que donde estoy hay alguien que te quiere tiernamente », escribe Alfred a Gustave. Flaubert dirá tras la muerte de Le Poittevin: « Me doy cuenta de que nunca he amado a nadie (hombre o mujer) como a él... Su lugar ha quedado vacío en mi corazón.»

La correspondencia de Laure y de Gustave cuando Guy entra en el Instituto de Rúan, recuerda más de una vez que « el sobrino se parece al tío<sup>19</sup>» Un examen más detenido confirma a Flaubert esta

<sup>17</sup> Flaubert cuenta esta silenciosa pasión en *La Educación Sentimental*..

<sup>18</sup> *Louis Lambert*, por Honoré de Balzac.

<sup>19</sup> Carta de la Sra. de Maupassant a Gustave Flaubert publicada en *la Correspondencia de Guy de Maupassant*, p. 432

semejanza física y le permite descubrir una similitud moral: incluso una marcada inclinación hacia el pesimismo que acompaña una idéntica pasión por las Letras, el mismo punto de vista, a la vez grave y cómico de la vida, la tendencia al cinismo y la broma, una precoz madurez de juicio, el disgusto de vivir y el aburrimiento al que los amores impuros no aportan ningún remedio, un deseo constante de escandalizar al burgués que se sacia en una obscenidad sin límites.

Hay unas frases del tío que muy bien podría haber escrito el sobrino: « ... No puedo dar un beso que no sea irónico.» - « En los goces sensuales, he sentido a la tristeza reptar por mí.» Pero es en una, sobre todo, que subraya un parecido de otro orden: « Es muy enojoso tener nervios, y es ahí donde está todo el mal... »

Nervioso, impresionable y sometido, como lo estará más tarde Guy de Maupassant, a visiones fantásticas que son un presagio de *El Horla*. Las leyes de la herencia se encuentran más profundamente implantadas en la familia Maupassant que en la obra de Zola.

### III

#### EL SENTIMENTAL

En sus inicios, y bajo la influencia de Flaubert, Maupassant teme mostrarse sensible, de dejar traslucir su piedad. Sin embargo, poco a poco, bajo la acción de su propio dolor, disminuye su pudor por manifestar sus sentimientos. Más en sus novelas que en sus relatos y cuentos, más aún en sus crónicas de viaje, su impasibilidad se ablanda poco a poco de piedad, como tan bien la ha hecho notar Edouard Maynial<sup>20</sup>. Es que, ante todo, como Flaubert, en el fondo de sí mismo, Maupassant es un sentimental. Es, según él, de aquellos « a los que nada satisface, que todo molesta, porque sueñan mejor, a quién todo parece ya desflorado...<sup>21</sup>»

Un auténtico novelista deja siempre « un pedazo doloroso de su corazón » en su obra y no puede ser estrictamente objetivo. A los escritores que « se describen », se oponen los que narran una historia a través de la cual el lector puede a veces adivinar su destreza, su sensibilidad, su piedad. Nada está en el sujeto; todo está en la forma, el tacto y el pudor. Hasta *Nuestro Corazón*, Maupassant hará gala de un arte y una disciplina que lo harán mantenerse en esta segunda categoría de artistas.

---

<sup>20</sup> Edouard Maynial, *La vida y la obra de Guy de Maupassant* (p.13)

<sup>21</sup> Prólogo a *Pierre y Jean* (p.22)

Esta piedad que por instantes apenas se deja adivinar en *Una vida*, se va haciendo, año tras año, un lugar en la obra de Maupassant. Se desliza en ciertos cuentos en los que de entrada muestra personajes ridículos, prostitutas, ancianas, y como poco a poco van humanizándose, transformándose en objetos de compasión. Aparece finalmente en sus diarios de viajes: nada tan turbador como el relato de esa visita que, por una curiosa premonición, Maupassant hace al manicomio de Túnez.

La piedad ha dictado a Maupassant sus páginas más inteligentes y al mismo tiempo más sensibles. Este maestro de la imposibilidad ha encontrado acentos emotivos que llevan la marca de la guerra de 1870. Esas líneas que podrían formar parte de una antología pacifista, no son un impedimento para manifestar su odio hacia el alemán. Ni ese pacifismo de sentimiento le impide ser realista, viniendo pronto el pesimista a suplantar en él al idealista: su sueño de abolición de toda guerra se termina con esta frase : « Pero ese día jamás llegará<sup>22</sup>»

Más evidentemente todavía que el autor impasible, el sentimental en Maupassant es pariente de Flaubert: no por la teoría, por una concepción común del arte, sino por una estrecha identidad de naturaleza. Perteneciendo a la « familia de los quisquillosos », tienen las mismas reacciones ante la vida, idénticas aspiraciones, sueños semejantes. Su sentimentalidad les impide ser felices. En ese ámbito, Maupassant no ha aprendido nada de Flaubert: Como él, sentía instintivamente el disgusto de la existencia.

La correspondencia de Maupassant ( y no solamente sus cartas a Flaubert) testimonian esta sentimentalidad de forma más clara que en su obra, toma una resonancia que no tendrá jamás en ninguna de sus novelas, ni incluso en *Nuestro Corazón*. Mejor aún que en *Sobre el agua*, Maupassant deja allí ver ese « viejo corazón humano del que se ríe, pero que se emociona y sufre<sup>23</sup>»

Sentimental, Maupassant lo fue en la amistad y ante todo en la gran amistad de su vida: la de Flaubert. Sus cartas son una continuación de aquellas que Alfred Le Poittevin y Louis Bouilhet

<sup>22</sup> *Sobre el agua* (p. 79)

<sup>23</sup> *Correspondencia de Guy de Maupassant*, Prólogo (p.9)

habían dirigido algunos años antes al maestro de Croisset. Mucho tiempo después de su muerte, Maupassant hablaba de Flaubert con cariño, con el dolor de un verdadero afecto desaparecido.

Maupassant el impasible, Maupassant el cínico, Maupassant el vividor, fue un sentimental, incluso en amor: no en el amor – o más bien en los amores – que él vivió, sino en el amor que concibió, en el amor verdadero en el que sueña toda su vida. Él es el Oliver Bertin de *Fuerte como la muerte* cuando dice de su héroe: « Como tantos otros que no lo confiesan, él siempre había esperado el imposible reencuentro, el afecto especial, único, poético y apasionado, en el que el ensueño ronda en nuestros corazones<sup>24</sup>.»

Si en ese pesimista profesional, si en ese príncipe de los naturalistas, el amor que es con frecuencia bello, es el que es soñado y no realizado. El menor atisbo de consumación estropea todo. Maupassant es un idealista rápidamente desalentado por el acoplamiento: « Después de casa abrazo, el aislamiento se hace más grande.» En él « esa eterna necesidad de amor que corroe nuestro solitario corazón», choca ante una imposibilidad innata de satisfacer su propio corazón. Para él un amor, tan feliz como sea, es siempre torturante; la mujer « es la gran mentira del sueño ».

A lo largo y ancho de su obra, Maupassant sueña con la mujer ideal que nunca conocerá, que ningún hombre puede hallar. En su búsqueda, cuando contempla la Venus de Milo, no se acuerda de Pigmalion. La sola visión de dos enamorados le molesta. En los confines de la locura, en *Nuestro Corazón*, pone tanta intensidad en esta búsqueda, manifiesta tal inquietud, que dos críticos han podido titular uno de sus estudios: « Maupassant novelista de si mismo<sup>25</sup>»

---

<sup>24</sup> *Fuerte como la muerte* (p. 46)

<sup>25</sup> Deffoüx y Zavie, *Maupassant novelista de si mismo*..

## IV

## EL PARISINO Y EL MERIDIONAL

Si la obra naturalista de Maupassant está escrita por un normando, su obra psicológica y mundana está realizada por un parisino.

No obstante, en sus cuentos y sus relatos, París no tiene ninguna relevancia y se habla muy poco de esa ciudad en sus novelas. No aparece en su obra ninguna descripción importante de la capital, de la riqueza y autenticidad de las de los patios rurales o la de los acantilados de la región de Caux. *Bel Ami* no contiene más que un París visto y conquistado por un provinciano. Aunque París aparece en las dos últimas novelas de Maupassant: *Fuerte como la muerte* y *Nuestro Corazón*, todavía resultan muy frecuentes las escapadas hacia la provincia, hacia la naturaleza.

El París de Maupassant es aún más simple que el de *Bel Ami*: se reduce a los salones. A partir del día en el que resulta admitido en ellos, Maupassant se considera un verdadero parisino. Escribe, no sin orgullo: «... cuando paso por París, voy todas las noches a reunirme con la alta alcurnia<sup>26</sup>» Ese mundo lo atrae, se siente adulado, lo festeja, le concede un éxito más grande que la fortuna relacionada con dicho éxito. El menor artículo en un periódico se le paga a quinientos francos; *La Revue des Deux-Mondes* le ofrece, por la publicación de sus novelas en la revista antes de su edición en volumen, veintidós mil quinientos francos. Estamos en 1890.

---

<sup>26</sup> *Correspondencia*, p.321.

A la joven literatura, por el contrario, no le gusta demasiado la naturaleza de este éxito. En el *Petit Bottín des Lettres et des Arts* de 1886, entre cuatrocientos nombres, solo el de Maupassant, junto con el de Alphonse Daudet y el de Georges Ohnet, está seguido de las letras NC: notable comerciante. Maupassant no tiene remedio: es la época en la que se jacta de escribir únicamente para ganar dinero.

Después de las tentaciones de París, ese normando experimenta, como muchos, la atracción hacia el Midi. Su madre, ya – por razones parecidas a las que le empujarán a él – se había retirado a la Costa Azul. La pretendida insolación de Hervé, el hermano menor, no hace que la Sra. de Maupassant regrese a un clima menos caluroso y no detiene al hijo mayor en su persecución al sol. Una y otro tienen el mismo temor al frío; ambos culpan al clima de Caux de todos sus males, de los que « solo, dicen, se curan con el calor<sup>27</sup> »: quejas idénticas en la correspondencia de ambos. Esa huida hacia el sur, ese espejismo soleado de la salud, habría continuado si la locura no hubiese llevado a Maupassant a París. En 1893, el año de su muerte bien habría podido suscribir la frase de su madre: « Debería estar en Córcega o en África mejor que en Niza. »

Las estancias en Cannes no le resultaron a Maupassant más útiles para su salud, que los salones para su estilo. Sin embargo tendrá arranques de entusiasmo por esta tierra cálida, por el canto de la Provenza, por « el sabor del sol ardiente, de la patria pedregosa e iluminada del olivar<sup>28</sup>... » Sus relatos de esa época y sus diarios de viaje recogen la exaltación de sus descubrimientos. Maupassant no reniega, pero olvida simplemente que ha escrito algunos años antes: « ¡El Mediterráneo ¡ de aceite, de agua dulzona, el agua azul de una cubeta de ropa sucia.<sup>29</sup> »

Todo esto acaba mal desgraciadamente. Esta vez, la Sra. de Maupassant no puede culpar al sol, como hizo con Hervé. Maupassant intenta suicidarse; divaga; le ponen la camisa de fuerza. Antes de internarlo en París, en la residencia del Dr. Blanche, su fiel mayordomo le muestra por última vez el *Bel-Ami* que se balancea

<sup>27</sup> *Correspondencia*, p.392 y 396.

<sup>28</sup> *Las hermanas Rondoli*, p.18

<sup>29</sup> *Una vida*, p. 137



sobre las tranquilas aguas del puerto de Cannes. El escritor no reconoce su yate. Quizás, tiempo después ya, haya olvidado al otro *Bel Ami*, esa novela en la antípoda de *Nuestro Corazón*.

## V

## LAS MUJERES

La mujer ocupa el primer lugar en la obra de Maupassant: el que ella tiene en su vida. Los retratos de sus heroínas cambian y evolucionan al ritmo de sus conquistas, de sus citas, de sus amores y de sus relaciones. De *Bola de sebo* a Michèle de Burnes, de la prostituta a la mujer de mundo, describe la gama de todas aquellas a las que ha conocido: medio mundanas, modistillas, mujeres casadas, solteras. Cada una de ellas corresponde a un momento de su existencia. Todas, tanto en su vida como en su obra, tienen una característica común: son rubias.

Any de Guilleroy<sup>30</sup>, Michèle de Burnes<sup>31</sup>, la Sra. Roland<sup>32</sup>, Christiane Andermatt<sup>33</sup>: nada más que rubias. Una marcada inclinación de Maupassant: « Era encantadora, rubia, de un rubio tierno y cálido, hecha para las caricias<sup>34</sup>», ya escribe en *Bel Ami*.

Este escritor, pintor de mujeres, este hombre que las ama ( a su manera) fue, ante todo, por emplear un término de la época, « un antifeminista ». Maupassant vivió en un tiempo en el que comienzan a hacerse notar las reivindicaciones de las mujeres y que anuncia las de las sufragistas. Como de costumbre, sobre este problema tiene unas ideas simples, más bien simplistas. Discípulo de Schopenhauer, se adhiere a la afirmación de su maestro de que las mujeres tienen el

---

<sup>30</sup> *Fuerte como la muerte.*

<sup>31</sup> *Nuestro Corazón.*

<sup>32</sup> *Pierre y Jean.*

<sup>33</sup> *Mont-Oriol.*

<sup>34</sup> *Bel-Ami*, p.140

cabello largo y las ideas cortas. Dice, no obstante muy cortésmente: « Dado que la mujer reivindica unos derechos, no le reconozcamos más que uno solo: el derecho de gustar <sup>35</sup>.»

He aquí, para Maupassant, la clave. Para él, la mujer no tiene otra razón de ser, otro objetivo, otro deber que el de gustar. Por gustar, entiende en mayor medida, sobre todo al principio, gustar físicamente, gustar por gustar, sin concebir otra idea: este toro tiene horror de las « potrancas de caballeriza ». A Maupassant le gusta la mujer como un « animal muy raro, perro o caballo, imposible de reemplazar.<sup>36</sup>» Interpretación puramente física, reforzada por el pesimismo que hace de la maternidad en toda su obra, « una engañifa y un fracaso.»

Del mismo modo que no se detendrá ante las « Bola de sebo », Maupassant ampliará esta interpretación exclusivamente física de la mujer. A sus espaldas, y a pesar de él, una parte de ensueño invade su actitud: « La verdadera mujer que yo amo, es la Desconocida, la Esperada, la Deseada, aquella que ronda mi corazón sin que mis ojos hayan visto su forma, y en cuya manera de seducir intervienen todas las perfecciones soñadas <sup>37</sup>.» *La Vida errante* contiene páginas asombrosas sobre ese « sueño de irrealizable y misteriosa ternura » en la búsqueda del que siempre ha vivido, más o menos conscientemente,

Hace balance de esta búsqueda que lo conduce de la Casa Tellier al salón de Michèle de Burnes: « Desde los dieciocho hasta los cuarenta años, incluyendo los encuentros pasajeros y los contactos de una hora, bien puede admitirse que he tenido relaciones íntimas con doscientas o trescientas mujeres. <sup>38</sup>» Consecuentemente nada sorprende que sean tan numerosas y también tan diversas en su obra. Desde Mouche, delicia común de los remeros de Chatou, a Allouma, joven árabe ofrecida al viajero sensual, Maupassant ha descrito todos los tipos de mujer. Todas tienen en común una absoluta ausencia de vida intelectual.

<sup>35</sup> *La Lisistrata Moderna* en *Crónicas*.

<sup>36</sup> *Allouma* en *La Mano Izquierda*, p. 47

<sup>37</sup> *La Revancha* en *El doncel de Madame Husson*, p. 231

<sup>38</sup> *Un hijo* en *Cuentos de la Becada*, p.227

Maupassant no las distingue por la cualidad de la inteligencia, sino por la de la carne. Aun cuando las hace entrar en su vida y en su obra, las mujeres de la « alta burguesía » no le conquistarán ni por la cultura ni por cualquier otro talento, sino por su prestancia. En varias ocasiones, el toro domado, alejándose de las epidermis rugosas de las mozas campesinas, admira « la carne fina y noble, la carne de raza<sup>39</sup>» de aquellas que experimentarán tan rudamente sus embates.

Sin embargo ha descubierto en ellas lo que al mismo tiempo lo irrita y lo atrae, lo enerva y lo ata, lo turba dándole una ilusión de felicidad refinada: esa especie de felicidad amorosa que proviene de torturas morales, de irritación y de provocación, de rupturas seguidas de reencuentros, de acosos tiernos y sofocantes, de benignas traiciones, de sospechas, de celos más o menos justificados. Desgraciadamente, él está orgulloso de estarlo en un salón; goza siendo torturado por « altas burguesas » que se divierten. Se adivina en él un secreto placer en murmurar confidencialmente tal nombre de la sociedad parisina. Las Michèle de Burnes se han impuesto siempre a los hombres de Letras franceses de todos los tiempos, pero más aún a los de esa época: la inteligencia femenina judía viene a aportar un soplido de aire fresco a la vieja inteligencia aristocrática. Los salones del barrio Saint-Honoré han sucedido a los del barrio Saint-Germain.

Que el escritor sea un remero escapado de los brazos de una costurera, como Maupassant, o un ratón de biblioteca alejado del polvo de los archivos, como France<sup>40</sup>, el resultado es el mismo: *Nuestro Corazón* o *El lirio rojo*. Varios críticos han acusado a esas mujeres de haber « destruido » a Maupassant. Eso no es cierto más que en parte: ellas se han limitado a derrumbar, con un pequeño empujón, un monumento ya carcomido. El gusano estaba en el fruto, o por así decirlo, el treponema en la sangre. Mouche les había abierto el camino, había facilitado su labor.

«En realidad prefiero una mujer hermosa a todas las artes<sup>41</sup>», escribe Maupassant. Incluso la prefiere – y quizás sobre todo – cuando, al final de su vida, ella le haga sufrir. Resulta que está

<sup>39</sup> *Un sabio* en *Las Hermanas Rondoli*, p. 198.

<sup>40</sup> Anatole France, autor de la novela *El lirio rojo* (1894). (N. del T.)

<sup>41</sup> *Correspondencia*, p.315

encantado por lo que debería rechazar, como está atraído por lo que lo alejaría si tuviese buena salud. El mismo fondo de la naturaleza femenina, o lo que, al menos Maupassant cree ser ese fondo, la perversidad y la astucia, lo seduce. Es consciente de su « instintiva perfidia y de su invencible inclinación a la mentira ». Pero eso no le importa, lejos de eso llega a decir que « se siente bien en la inseguridad de su ternura, en el egoísmo pérfido de su placer », declarando al mismo tiempo que Manon Lescaut es « mucho más mujer que todas las demás <sup>42</sup>»

En la época en la que frecuenta los salones, Maupassant está sobre una pendiente en la que nada puede frenarlo. Todo lo arrastra en esa caída hacia la residencia del Doctor Blanche. El éxito, la gloria, el esnobismo y su titubeante salud lo debilitan cada día más, hacen de él un juguete maleable en manos – él diría « garras » - de las bellas « damas de gris <sup>43</sup>» Su doméstico, que le sirve desde hace años y lo quiere bien, asiste impotente a esa lenta descomposición de la voluntad y de la personalidad. Los amores bestiales del joven Maupassant parecen más saludables que los del hombre maduro. Comparado con Michèle de Burnes, *Bola de sebo* da una impresión de salud.

Lo más emotivo y asombroso en la vida de Guy de Maupassant, es la lucidez. Se sabe que más tarde describirá sus crisis de locura con una notable precisión. Está tan lúcido en sus amores, como tan consciente de ser un juguete para esas mujeres de mundo en las que « el amor no supera demasiado a la coquetería <sup>44</sup>.» Incluso en la época en la que las busca, escribe de ellas: « Nuestras mujeres de mundo, excepto muy raras excepciones, son objetos de representación; bellas, distinguidas y no tienen más encanto que en los salones. Su verdadero rol consiste en hacer admirar su gracia

---

<sup>42</sup> Prólogo a *La Historia de Manon Lescaut en Crónicas*.

<sup>43</sup> La dama de gris fue una misteriosa mujer que visitaba Guy de Maupassant ya enfermo. Tassart y los testigos de la época hablan de ella sin indicar nunca su nombre.

<sup>44</sup> Lorraine Gaudefory-Demonbynes, *La mujer en la obra de Maupassant*, p. 126

exterior, ficticia y superficial <sup>45</sup>.» Cuando le invade una explosión de cólera contra ellas, dice con tono vengativo: « Las únicas mujeres capaces de apego son las señoritas de almacén <sup>46</sup>», lo que debe divertir mucho a las coquetas y asegurarles su éxito.

Cansado de esas coqueterías, Maupassant debió regresar a una vida sencilla. Pero algunas cosas – que gravitan todas ellas en torno a la palabra esnobismo – se lo impiden. Está demasiado orgulloso de haber entrado en el *Gaulois*, periódico chic, y de ser buscado por la alta sociedad. Según los venenosos Goncourt, solo tiene un único libro sobre la mesa de su salón: *le Gotha* <sup>47</sup>. Incluso cuando se escapa de París una breve temporada, y llega a la Costa Azul, es para encontrarse allí con unas coquetas. Lo persiguen, lo acosan, verdaderas aves de presa, están por todas partes donde se encuentre.

Maupassant ya llevaba en él, desde sus inicios, ese gusto por los salones que va aumentando bajo los efectos del éxito. Merced a los consejos de Flaubert y por su mediación, había dado sus primeros pasos literarios en París en un salón. El de la Princesa Mathilde. Las bendiciones epistolares de Flaubert, con los consejos a su protegido, dan ganas de clasificar sus cartas en *El Diccionario de las Ideas Recibidas* <sup>48</sup> más que en la *Correspondencia*.

Con el salón de la princesa Mathilde y el del la Sra. Cahen d'Anvers, Maupassant frecuentó mucho, se sabe, los « salones » de las casas de citas, y también lo que se puede llamar los medio salones: aquellos donde revolotean las medio mundanas. Describió magistralmente estos últimos en *Yvette*: « Iba allí como vamos todos, porque allí se goza, porque las mujeres son fáciles y los hombres pendencieros. Me gusta ese mundo de filibusteros, de abigarrada decoración, todos extranjeros, todos nobles, todos con título, todos

---

<sup>45</sup> *La paz de la pareja*, p. 101

<sup>46</sup> *Nuestro Corazón*, p. 239

<sup>47</sup> Almanaque publicado cada año desde el siglo XVIII y conteniendo la relación de los nombres de los miembros de las familias aristocráticas. (N.del T.)

<sup>48</sup> Flaubert quería escribir una biblia de la tontería con *El Diccionario de las Ideas Recibidas*. Reuniría allí unos temas comunes que le servirán para *Bouvard y Pécuchet*.

desconocidos en sus embajadas, a excepción de los espías. Todos hablan del honor con motivo de cualquier cosa, citan a sus antepasados a la menor ocasión, cuentan su vida respecto de todo, habladores, mentirosos, timadores, peligrosos como sus intenciones, falsos como sus nombres, valientes por fuerza mayor, al modo de los asesinos que no pueden desvalijar a las personas más que a condición de exponer su vida. En definitiva, se trata de la aristocracia del presidio.<sup>49</sup>»

Esas falsas condesas, esas medio mundanas provocan aún unos momentos de evasión a un pasado reciente. La sonrisa aún florece en los labios de Maupassant y de sus héroes; su aspecto saludable es el de los remeros de Chatou. La enfermedad todavía no ha aparecido; o, si ya está allí, no ha producido aún sus efectos. Los amores, en ese medio, no son complicados: Maupassant ha hecho confianzas en *Fuerte como la muerte* de esas rápidas aventuras descritas mejor en la persona de Olivier Bertin que en la suya, más desde el punto de vista del elegante atleta de sus héroes que en su propia envergadura de toro.

De la Casa Tellier al salón de Michèle de Burnes, de los salones de la calle de los Cordeliers<sup>50</sup> en Ruán a los de la Sra. Cahen d'Anvers, no solamente vemos la evolución de Maupassant, sino también la ascensión de sus heroínas. Ascensión que se hace en base a las escalas de los diferentes géneros literarios: las prostitutas abundan en los cuentos iniciales, sustituidas por las medio mundanas en *Yvette* y en los largos relatos intermedios. Salvo aquellas encontradas puntualmente en el bar de los Folies-Bergères por *Bel Ami*, no hay ningún lugar para ellas en las novelas. Como para estar seguro de llegar a la alta sociedad burguesa, Maupassant ha comenzado, en ese género, por la pequeña.

Otra razón ha impulsado a Maupassant a amar a las coquetas muy a su pesar. Es un gusto por las complicaciones que no era de orden sentimental sino de índole sensual. André Vial nos pone sobre la pista cuando revela: « La Sra. de Burnes, la heroína de *Nuestro Corazón*, el personaje ficticio como el modelo vivo, se inyectaba

<sup>49</sup> *Yvette*, p. 12

<sup>50</sup> Calle de mala fama de Ruán en la época de Flaubert y de Maupassant.

morfina <sup>51</sup>...» Las confidencias de Gisele d'Estoc dicen mucho sobre los desarreglos sexuales de Maupassant.

Él ha descrito sus goces de eterómano. Sus aspiraciones le hacían entonces desear y amar « esa nueva raza de mujeres agitadas...<sup>52</sup>» de las que habla en *Nuestro Corazón*. Es por ellas, ya, que él había, según decía, escrito *Fuerte como la muerte*. Le resulta fácil insultarlas, tratarlas de « comediantas del amor » afirmar que la « parisina » es el triunfo elegante y descarado de lo falso <sup>53</sup>, él es como Mariolle, su héroe, no puede pasar de ellas.

Si busca un día desembarazarse, curarse de ellas, es por un intento de retorno a la salud, a la sencillez inicial de las costumbres y del amor: « Tengo recuerdos de una gruesa tela gris sobre unas carnes elásticas y rudas, y nostalgia de inocentes y francas caricias, más delicadas en su sincera brutalidad, que los sutiles placeres obtenidos de encantadoras y distinguidas mujeres <sup>54</sup>.» Ahí está a la vez, la última y la primera concepción del amor en Maupassant. En todo caso, es la del hombre sano.

Sin duda puede escribirse de Maupassant lo que él mismo decía de una de las heroínas de *La Habitación XI* <sup>55</sup>: « Ella no tenía amor, solo tenía sentidos.» Se cuida durante mucho tiempo de tener amor y asegura que lo combatiría en caso de obtenerlo. Una carta a Gisele d'Estoc contiene esta cita de Proudhon: « No conozco nada más ridículo para un hombre que amar y ser amado.»

No tarda en superar el estado de la bestialidad. Pronto habla, en el tono de la época, de « ese dulce ruido de vestido tan querido por las mujeres <sup>56</sup>...» Ya en *Bel Ami*, «... todas las faldas que se encontraba lo hacían estremecerse <sup>57</sup>.» Se cree interpretar, al hilo de estas frases, una canción de esta época que se titula *Bella*. Uno se imagina al propio Maupassant, con el cabello abundante, el gran

---

<sup>51</sup> André Vial, *Boletín del Bibliófilo*, nº6. 1950

<sup>52</sup> *Nuestro Corazón*, p. 16

<sup>53</sup> *La habitación XI* en *Toine*, p. 100

<sup>54</sup> *Miss Harriet*, p. 14

<sup>55</sup> En *Toine*.

<sup>56</sup> *El Asesino* en *El Doncel de Madame Husson*, p. 144

<sup>57</sup> *Bel Ami*, p. 138



bigote, remontando por la noche el bulevar Malesherbes para ganar la calle Montchanin. Diestramente hace girar en sus dedos su elegante bastón, el sombrero alto de forma ligeramente inclinada sobre la oreja, la mirada guasona al salir de un salón del barrio Saint-Honoré. Quizás canturrea una canción, « Frou-frou, frou-frou...».

Que venga a hablar del « exquisito encanto de la espera <sup>58</sup>» demuestra hasta que punto estaba dispuesto a convertirse en víctima de una Michèle de Burnes. Sueña ante la Joconda con un « amor enervante y místico <sup>59</sup>» y habla del « odioso y alarmante Femenino <sup>60</sup>». El amor se volverá para Maupassant, cada año que pasa, más enervante. Están próximos los tiempos en los que las dos palabras serán inseparables. Pero, desde ahora, y para siempre, Maupassant preconiza el Amor, con A mayúscula.

Lo que no quiere decir que, por momentos, no sea reticente. Describe, en *la Patrona*, el despertar de la sentimentalidad en un adolescente; ha insistido sobre todo sobre esa no concordancia entre la sentimentalidad y la sensualidad que hace al individuo desgraciado. No es sin repugnancia y sin disgusto que lo expresa sin ambages, sobre todo cuando habla de lo que él mismo llama « amores sospechosos <sup>61</sup>»

Es además porque llega, a pesar de todo, a querer amar poéticamente. Bajo su pluma, la palabra provoca sonrisa: se busca la poesía en « La Casa Tellier ». Pero está lejos. La pequeña burguesa no tiene gracia a sus ojos; ya ha expresado en *Pierre y Jean* el disgusto que experimenta un hombre como él por una mujer « tonta, mediocre, pueblerina <sup>62</sup> ». Habiendo hablado de « carne de raza », con esta ausencia total de buen gusto que lo caracteriza del mismo modo que a su época, explica a las damas refinadas del barrio Saint-Honoré, que realmente aprecian la comparación: « Perdónenme estos groseros detalles; aquellos que no han amado poéticamente toman y

---

<sup>58</sup> *La Revancha* en *El Doncel* de Madame Husson, p. 131

<sup>59</sup> *La Vida errante*, p.159

<sup>60</sup> *El alfiler* en *Monsieur Parent*, p. 210

<sup>61</sup> *Las Hermanas Rondoli*, p. 44

<sup>62</sup> *Pierre y Jean*, p. 97

eligen a las mujeres como se elige una chuleta a la brasa, sin ocuparse de otra cosa que de la calidad de su carne <sup>63</sup>.»

El amor pues, en su obra con en su vida, contará ante todo, contará para todo. Hay todavía allí una magnífica concordancia entre las aspiraciones de Maupassant y el gusto de sus contemporáneos. Los dones del hombre, si se atreve a decirlo, sirven a los del escritor. Maupassant es tan consciente de ello, que replica a Francisque Sarcey: « De todos los temas, el amor es aquel que más llega al público <sup>64</sup>» Para el gran público, celebra grandes misas: *Fuerte como la muerte* o *Nuestro Corazón*. Para un público más íntimo, establece un culto particular del Amor: la Condesa Potocka organiza la « cena de los Macabeos » en la que cada convidado se le supone haber perecido víctima del amor. Maupassant, dos veces victima, es uno de los invitados más asiduos a esos ágapes. Como hombre y como escritor, no tiene más que una idea: gustar a las mujeres. Eso lo agota. Sin embargo Flaubert le aconseja ya, desde 1877: « Modere su lujuria... y dedíquese a trabajar <sup>65</sup>»

Hay momentos en los que el Fauno, en Maupassant, toma la iniciativa. Consciente de que este amor refinado, poético como él dice, no está amalgamado, sino solamente superpuesto al amor físico, en la intimidad, él manifiesta la receta: Maupassant + Bourget. Escribe a Gisele d'Estoc: « Mil besos. La mitad en el departamento Bourget (cabeza), la otra mitad en el departamento Maupassant (c...) <sup>66</sup>» A ella también le confiesa: « Yo situó el amor entre las religiones y las religiones entre las mayores tonterías en las que la humanidad ha sucumbido. <sup>67</sup>»

Si Maupassant, invocando a Bourget, está a la búsqueda de Un Amor y de amores refinados, si ha abandonado la bestialidad por los sentimientos, si ha cambiado las telas rudas por las carnes de raza, no continúa menos preconizando lo que, desde sus inicios, es el tema de su obra, de defender lo que a sus ojos solo da gusto al amor (primera

---

<sup>63</sup> *El ermitaño en La Pequeña Roque*, p. 119

<sup>64</sup> *Correspondencia*, p. 71

<sup>65</sup> Gustave Flaubert, *Cartas a Maupassant*, p. 68

<sup>66</sup> Pierre Borel, *Maupassant y el Andrógino*. p.123

<sup>67</sup> Pierre Borel, *Maupassant y el Andrógino*. p.73

y segunda manera): el adulterio. Escribe para los salones, no para las bibliotecas parroquiales.

Para Maupassant, el amor sea cual sea, físico o cerebral, o ambos a la vez, es el adulterio. En su vida como en su propia obra, no hay amor en el matrimonio. Él da un montón de razones simples e incluso simplistas que todavía circulan hoy en día: « ¡En cuanto a la fidelidad, a la constancia, que locura ¡<sup>68</sup>»

Esta concepción del amor – adúltero a dos bandas que son dos ideas permanentes de Maupassant: la primera es que, ya lo hemos visto, la mujer está destinada al amor, no a la maternidad; la segunda, es la obsesión por el matrimonio: « Tengo miedo de la menor de las cadenas, proceda de una idea o de una mujer <sup>69</sup>», que echa a perder siempre el amor de los héroes de Maupassant. En *Pierre y Jean*, ya: « ¡él esperaba gentilezas galantes, rechazos que dicen sí, toda una comedia de amor mezclada con pecado, en el chapoteo del agua! Y estaba acabado, se sentía ligado, casado, en veinte palabras <sup>70</sup>»

Ridiculiza el matrimonio en esta vena cómica en la que ambicionaba ser el Aristófanes de su tiempo. Tampoco es siempre de muy buen gusto cuando, por ejemplo, define el matrimonio: « Un intercambio de malos humores durante el día y de malos olores durante la noche...<sup>71</sup>» La vida conyugal a los ojos de Maupassant, es ridícula, repugnante, incluso inmoral. Para él, el matrimonio deriva de una ley social: la ley de la naturaleza es la poligamia y la poliandria.

Y, bruscamente, la mujer para la cual él es tan severo: « Cuántas mujeres honradas habían nacido para ser unas muchachas y lo demuestran» desde que es adúltera, le resulta más simpática: « Honestas y rectas en el adulterio como habrían podido serlo en el matrimonio, se consagran a una ternura única de la que nada las desviará <sup>72</sup>» Ese amor verdadero que no existe más que fuera del

---

<sup>68</sup> *Correspondencia*, p. 100

<sup>69</sup> *Correspondencia*, p. 220

<sup>70</sup> *Pierre y Jean*, p.198

<sup>71</sup> Citado por Paul Morand, p. 138

<sup>72</sup> *Fuerte como la muerte*, p.50

matrimonio, constituye además una de las más grandes corrientes de la novela francesa desde Marguerite de Navarre, e incluso antes.

El amor y el adulterio se idealizan en Maupassant. El matrimonio crea un clima de perdición; el adulterio un clima de nobleza. La mujer casada abomina de su marido « precisamente porque él la ha esposado <sup>73</sup>»; la mujer adúltera es fiel a su amante precisamente porque él es su amante. El adulterio es vulgar cuando es la pequeña burguesa quién engaña a su marido; se ennoblece al mismo tiempo que los protagonistas pertenecen a la aristocracia. Este tema de la obra de Mapassant sigue la curva elegante de su evolución.

En la vida como en la obra de Maupassant, el amor se vuelve finalmente, tierno, sentimental, tonto e incluso casto, oh paradoja, bajo la forma de la amistad amorosa. Enfermo, Maupassant se libra a esa mentira. Hermine Le Conte du Nouy ha evocado, en un libro que lleva este título, su « amistad amorosa » con él. Pero nada en ese ámbito puede superar la correspondencia, al principio anónima, de Maupassant y de Marie Bashkirtseff: ninguno de sus contemporáneos igualará esa broma epistolar. El campeón del amor físico se dedica ahí a batir el record de los amores blancos.

---

<sup>73</sup> *Monsieur Parent*, p. 44

**CAPÍTULO II**

**SU TIEMPO Y SUS INFLUENCIAS**

## I

## MAUPASSANT Y SU TIEMPO

1850, el año del nacimiento de Maupassant es el de la muerte de Balzac. Flaubert tiene veintinueve años y, en compañía de Máxime du Camp, hace escala en Constantinopla en el transcurso de su viaje a Oriente. Émile Zola y Alphonse Daudet tienen diez años; Jules de Goncourt, veinte; Edmond, veintiocho. Huysmans nació dos años antes.

Guy de Maupassant es contemporáneo de Anatole France y de Bourget. Si ambos tienen aire de ser de otra época, casi de la nuestra, es porque le sobreviven muchos años. Imaginemos a Guy de Maupassant muriendo a los setenta años; hacia el año 1920. Ya franqueado el umbral de la *Revue des Deux Mondes*, la Legión de honor y la Academia, no deja lugar a dudas. Se le podría incluso atribuir, durante la gran guerra, unos acentos barresianos<sup>74</sup> en su obra prefigurados por los ecos de la guerra de 1870: « el rostro del Señor se tornaba púrpura, como todas las veces que el recuerdo de los prusianos se despertaba en él durante la conversación...<sup>75</sup>», escribe Tassart. Por esa característica es claramente de su tiempo. Su generación es la que durante cuarenta años ha incubado la revancha que habrán de tomar sus hijos: la de Barrès, de France y de Bourget.

Maupassant tiene las virtudes y defectos de su época. Esa vulgaridad que le reprocha André Thérive – o más bien la de sus personajes – se trata de la vulgaridad de su tiempo. Para convencerse

---

<sup>74</sup> Referido a Maurice Barrès, escritor francés (1862-1923)

<sup>75</sup> *Recuerdos sobre Guy de Maupassant*, por François Tassart, p. 107

de ello no hay más que darse una vuelta en la sala 1900 del Museo de Arte moderno. Muebles y figuras decorativas se encuentran allí también rocambolescamente amalgamados, como los sentimientos de los héroes de Bourget de entrada, o de los de Maupassant en último término. Se trata de la introducción en Francia – y la perniciosa influencia que en ella tiene – de los elementos chinos y japoneses.

Reina la Orden Moral, esa Orden Moral que, según Flaubert, « llega al delirio de la estupidez ». Flaubert fue perseguido por *Madame Bovary*, Maupassant habría de serlo por una obra teatral en verso *A orillas del agua*. La venta de *Una vida* estuvo prohibida en las estaciones de ferrocarril.

El positivismo crea escuela. Maupassant no puede sustraerse a ello. Incluso aunque, como se puede creer, no lee – o lee poco – a Taine, sucumbe a las influencias de sus ideas. Admiraba al filósofo y no dejaba de visitarlo cuando éste se encontraba cerca de Annecy, y, a veces, se encomendaba a él. Las opiniones de Taine contaban mucho para Maupassant. Se conoce su exclamación de admiración tras la lectura de *El Olivar* : « ¡ Esto es de Esquilo ¡ ». La evolución de Maupassant hacia la novela psicológica – y hacia la descripción de los salones – es, en parte, debida a la influencia y consejos del filósofo. Lo que nos hace pensar que Taine tuvo más deseo en admitir por discípulo a Bourget que a Zola. Él prefería la « zoología moral » a « la fría y seca anatomía de la realidad ».

Amigo de Taine, Maupassant parece haber ignorado a Renan, espíritu demasiado religioso. Por el contrario lee un poco y admira mucho a Schopenhauer. Nada mejor para completar el positivismo que este metafísico llegado de Alemania. Se puede dudar si la famosa frase: « El hombre es un gorila lúbrico y feroz » es de Taine o de Schopenhauer. Maupassant descubre y abraza el pesimismo de Schopenhauer como había hecho suyo el nihilismo de Flaubert. Descubre nuevas aspiraciones y temperamentos. Cuando habla de amor o religión, no hace más que parafrasear al filósofo alemán.

Como Bourget y France, Maupassant frecuenta los salones cosmopolitas y judíos que sucedieron a los de la aristocracia, debe citarse el de la Princesa Mathilde donde lo introdujo Flaubert. Allí, no es únicamente discípulo de Taine, sino más bien un sujeto de

experimentación, y, por su ejemplo, confirma la teoría del filósofo sobre la influencia del medio. Edouard Maynial dice que « la historia de la vida » de Maupassant no es más que « la historia de su obra ». Mas bien se podría decir que la historia de su obra es la de su vida: Maupassant tuvo muchas influencias, pero sobre todo la de los medios que frecuentaba.

Nacido de algún modo con el realismo de Balzac, Maupassant muere en 1893 con el Naturalismo; es el año en el que Taine desaparece y Zola finaliza su serie de los Rougon-Macquart. El Manifiesto de los Cinco había aparecido en 1887. El artículo de Jules Huret en *L'Echo de París*, dos años antes, demuestra, a pesar del telegrama de Paul Alexis <sup>76</sup>, que el Naturalismo está muy enfermo y se muere.

Su obra está marcada y, de algún modo, delimitada por la guerra de 1870 en la que participó veinte años atrás. Sus primeros relatos importantes, *Bola de Sebo*, y su novela inacabada *El Angelus*, tienen por marco la invasión prusiana de Normandía. Escribió cerca de veinte relatos sobre la guerra de 1870 y, en *Sobre el agua*, las más bellas páginas que el pacifismo sentimental haya dictado a un escritor. Sin embargo también fue a su manera un revanchista, muy distinto de Déroulède. Hasta en su locura soñaba con partir hacia la guerra contra el germano. Su odio hacia el alemán y su deprecio por el inglés se encuentran en la tradición de los paisanos de Caux del temor al «horzain». Además es de justicia señalar que su patriotismo no es más grandilocuente que su pacifismo. Los héroes de sus relatos hablan poco de la patria, no emplean nunca grandes palabras, incluso cuando matan a un enemigo. Ese patriotismo proviene del instinto. No hay nada de intelectual en ese odio hacia el enemigo. Es más bien un acto reflejo de conservación y de defensa. Se trata de salvar lo inmediato: la cosecha, el caballo de tiro, las vacas del establo. *San Antonio* y *la Madre Salvaje*, patriotas positivos, ignoran los valores sagrados.

---

<sup>76</sup> En respuesta a la tesis de Jules Hurte, Paul Alexis había enviado un telegrama: « El Naturalismo no ha muerto. Continúa. »



## II

### SITUACIÓN LITERARIA DE MAUPASSANT

Maupassant no tenía doctrina. Pretendía aún – lo que no era más que en parte cierto, y más hacia finales de su carrera que al principio – no escribir más que por dinero. En esta afirmación había la misma fanfarronería que cuando se presentaba en los salones haciendo gala de ser el campeón del amor físico. Sin embargo, el peso de la enfermedad y el pesimismo acabaron por hacerle perder toda su fe en la literatura. Maupassant es Flaubert menos la fe en el arte.

También es Flaubert menos la poesía. Aunque debutó con una antología poética, su obra está totalmente desprovista de poesía, y también de esa necesidad de evasión que proporciona más resonancia a Flaubert, incluso cuando va a buscar su inspiración en las ruinas de Cartago o en el desfiladero de los Termópilas.

Maupassant no se aparta de esta « lucidez despiadada » que pretendía Champfleury. Eso confiere a su arte una excepcional agudeza, pero al mismo tiempo indica sus límites. Es cierto que Bouilhet, su primer maestro, como Flaubert, su segundo, confundían a menudo prosodia y poesía. Los poemas de Maupassant solamente son ejercicios de estilo, únicos testimonios del periodo preparatorio de siete años pasados en el laboratorio de Croisset.

Maupassant tiende siempre a la « desoladora verdad ». Salvo una pieza teatral, no ha escrito nada que fuese ajeno a su tiempo y a su medio. Si el medio sufre un cambio, es debido a que el autor ha cambiado de medio. Desde sus inicios en 1880, afirma: « una ley

filosófica inflexible nos enseña que no podemos imaginar nada fuera de lo que cae bajo el alcance de nuestros sentidos...<sup>77</sup>»

Maupassant es Flaubert menos la imaginación, lo que restringe la amplitud y el alcance de su obra, pero la purifica de todo romanticismo.

« Nunca discuto de literatura, ni de principios, porque lo creo perfectamente inútil <sup>78</sup>», escribe a Paul Alexis. De los principios, sin embargo, enuncia alguno en su correspondencia y en el Prefacio a *Pierre y Jean*. Maupassant quiere ante todo, ser un « satírico destructor, un irónico feroz y cómico <sup>79</sup>» lo que, en efecto, corresponde a la primera forma de sus relatos, en *Bola de Sebo* y en *La Casa Tellier*, pero en absoluto en *La Inútil Belleza* y en *El Olivar*. Considera como maestros, por supuesto después de Flaubert, a Aristófanes y Rabelais, pero no tiene la amplitud del uno ni la elocuencia del otro. Y cuando Taine califica *El Olivar* como obra maestra, será para compararlo con Esquilo, lo que nos aleja de la comicidad de Aristófanes. Si es de los pesimistas lo que permanece de autor irónico, Maupassant, por el contrario, va a convertirse en un novelista sentimental.

Maupassant leyó poco. Al principio, sin duda, porque le proporcionaba más placer la vida activa, atraído como estaba por el remo y la caza. Luego porque, joven todavía, padecía de los ojos. Como el manzano normando que lleva sus frutos, él producía de forma natural y regularmente sus obras, pero no tenía ninguna tendencia especulativa, y, cuando forzando su naturaleza, intenta en ocasiones la meditación en sus *Diarios de viaje*, la fuente se agotaba pronto. No tenía ningún gusto ni ningún talento crítico. Algunos artículos literarios, en sus inicios, sin ser malos, no tienen otro interés que revelarnos sus autores favoritos: Sade, Casanova y el Abad Prévost. Esas lecturas sin duda satisfacían más su temperamento sensual que sus aspiraciones intelectuales o sus gustos artísticos.

---

<sup>77</sup> *Correspondencia*, p.21

<sup>78</sup> *Correspondencia*, p.225

<sup>79</sup> *Correspondencia*, p.422

Balzac le imponía por su amplitud y por lo que contenía de germen del Realismo. Como todos los escritores de su época, Maupassant sentía sobre él el peso y la sombra de ese gigante. Sin embargo no se advierte en su obra una influencia directa de Balzac. Si bien *Bel Ami* tiene la ambición de Rastignac, si, como él, llega de provincias para conquistar París, hay en uno y otro una diferencia de carácter, de vigor y de dinamismo tan grande como el que separa la obra de ambos escritores.

A primera vista, Maupassant parecería hecho para admirar a Merimée y Stendhal. Sin embargo calla sobre el primero y denigra al segundo. Merimée, no obstante, parece haberle precedido, no tanto en el camino del cuento breve como en el del relato conciso, en la verdad y la precisión de la narración, en ese arte bastante estrecho, que da al uno y al otro una especie de parentesco. Ambos, impasibles en la descripción, son por otra parte irremediamente ajenos a toda idea de pecado. Parece que nada de lo que describen debe emocionarlos. La humanidad que presentan al lector está más o menos en estado de descomposición. El silencio de Maupassant se explica: a pesar de las apariencias, Merimée y Maupassant no pueden encontrarse. No tienen el mismo modo de vida ni de pensamiento. Uno, y no es precisamente el que tiene la partícula *de*, es un gran señor, el otro es un pueblerino. Uno es únicamente escéptico, el otro es pesimista. Uno es feliz en la vida y triunfador en todos los ámbitos – como funcionario, como cortesano, como escritor – El otro, que además no tiene las mismas ambiciones, tiene unos comienzos difíciles y un éxito malogrado por la enfermedad. Pero es sobre todo por la lengua por lo que difieren el uno del otro. La prosa « a la vez sin estilo y sin ausencia de estilo » de Merimée no podía atraer al discípulo, sumiso al culto de la frase, de Flaubert.

Es ese culto lo que, a pesar de tantas características que hubiesen debido seducirlo, aleja igualmente a Maupassant de Stendhal. Pues en este último, se da de una prosa sin estilo, y, lo que es más grave a los ojos de un flaubertiano, una prosa consciente y voluntariamente sin estilo. Ese pecado es imperdonable para Maupassant, si bien reconocía en Stendhal a un precursor, « el

primitivo de la pintura costumbrista » y de la lucidez, la precisión de las anotaciones de Stendhal no dejaban de agradarle.

La admiración de Maupassant por Zola es, por decirlo de algún modo, bastante poco literaria. Se significa más por la abundancia de la obra que por su calidad, más por la capacidad del trabajo del hombre que por el valor del artista, más por el combatiente del Naturalismo, el reconocido jefe de filas del momento que por el novelista y el estilo. Consiste en quitarse el sombrero hacia el gran contemporáneo, comparable a los saludos que los futuros candidatos a la Academia rinden a sus miembros.

Tuvo por Bourget una admiración de otro tipo: la del éxito. Éxito de salón y éxito de librería, en la que él mismo se interesa enseguida. Contrariamente a sus gustos y a sus primeras concepciones, se dedica a la novela psicológica con el único propósito de gustar tanto a las condesas Potocka y otras, a Leconte de Nouy y a un amplio público encaprichado de ese tipo de novelas. Desde *Mont-Oriol*, confesaba escribir escenas sentimentales, riéndose y sorprendiéndose de sus éxitos. Nada más alejado de Flaubert que ese deseo de agradar al sentimentalismo burgués.

Si Maupassant entró como un meteoro en la literatura, Bourget le impidió salir como el rayo prometido <sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> «He entrado en la vida literaria como un meteoro y saldré como un rayo.»  
Citado por Paul Morand. *Vida de Guy de Maupassant.*, p. 6

### III

## LA LECCIÓN DE FLAUBERT

Al principio fue el Verbo. Y el Verbo, era Flaubert. De todo lo que hay de valor en la obra de Maupassant, de él viene lo que hay de mejor, de más fuerte, y – ¡ oh, paradoja ¡ - de más espontáneo en su arte. Cuarenta años de esfuerzos, de teorías, de disciplina, de lucha contra las palabras, de enfrentamientos cuerpo a cuerpo con la frase encontrarán su coronación en una pequeña obra maestra de desahogo, de humor negro y de precisión: *Bola de Sebo*. Fue Maupassant quién la escribió. En un principio, el discípulo superó al maestro, Si, a continuación, Maupassant no se mantuviese en esos niveles, difícilmente podría conseguir otra obra maestra. Resultó también que Flaubert muere al día siguiente de la publicación de *las Veladas de Médan*. El viento de Croisset deja de soplar sobre el joven escritor y pronto otras influencias lo alejan de las concepciones literarias de sus principios.

Ni en la literatura francesa, ni en ninguna otra, existe una idéntica « filiación de genios ». « Es Flaubert quién ha hecho de mí el escritor que soy <sup>81</sup>», confiesa Maupassant. Entrando, a los veinte años, en el laboratorio de Croisset, allí encuentra un almacén literario, una experiencia artística y humana, una suma de filosofía nihilista de la que se beneficia tanto o más que todo aquellos que conviene exactamente a su naturaleza. En el encuentro entre Flaubert y Maupassant hay ante todo un encuentro de temperamentos. Uno y

---

<sup>81</sup> Citado por Paul Morand. *Vida de Guy de Maupassant*, p.51

otro llevan en ellos un viejo fondo de tristeza y tedio. En el maestro como en el discípulo, se oculta un sentimiento. Una necesidad de ternura inconfesable percibida en su correspondencia. Ambos son robustos galos de pura sangre. Para ejercer su influencia, Flaubert no podía encontrar terreno más favorable de personalidad más semejante a la suya.

A pesar de la diferencia de edad, están ligados por una serie de recuerdos comunes. « Es mi discípulo y lo quiero como a un hijo », escribe Flaubert. A esta afirmación, Maupassant responde con la dedicatoria de su primer libro publicado, una antología poética: « A Gustave Flaubert, al ilustre y paternal amigo al que quiero con toda mi devoción, al irreprochable maestro que admiro ante todos. » Leyendo estas líneas, Flaubert llora <sup>82</sup>. Entre las brusquedades y groserías indispensables a ambos realistas, sus cartas no son más que manifiestos de devoción y fidelidad, consejos del maestro al discípulo, testimonio de los servicios rendidos por el joven escritor al solitario de Croisset.

Maupassant revela el secreto de su éxito, de su entrada fulgurante en el mundo de las letras: « Durante siete años hice versos, cuentos, relatos, incluso hice un detestable drama. No ha quedado nada.<sup>83</sup>» A sus impacientes compañeros por leerle, les reponía: « No hay prisa, aprendo mi oficio ». A la Sra. Laure de Maupassant, deseosa de ver a su hijo publicado, Flaubert le aconsejaba: «... No hagamos de él un fracasado...»

Esta larga paciencia, esta dura disciplina de la página escrita y tirada a la papelera, ese trabajo siempre deshecho, siempre corregido, esta insatisfacción hasta el éxito total, hasta la perfección, en una palabra, todo lo que Flaubert le impone, explica el arte de Maupassant y su conciencia de « buen artesano ». Maupassant no supo, sin duda, utilizar sus dones.

Cuando muere Flaubert en 1880, Guy de Maupassant no había publicado más que unos versos y tres o cuatro relatos. Pero entre éstos se encuentra *Bola de Sebo*. El maestro ha podido ver el resultado de sus esfuerzos, la consagración de sus teorías. Él mismo

<sup>82</sup> Flaubert, *Correspondencia*, IV, p. 380

<sup>83</sup> *Pierre y Jean*, Prefacio, p. 24

la ha juzgado como una obra maestra. Con la certeza del futuro literario de su hijo adoptivo, ha podido irse tranquilo. Su huella de gigante está por siempre marcada en esta arcilla tan moldeable. Más tarde, incluso, cuando Maupassant escriba al estilo de Bourget, siempre subsistirá algo.

Flaubert, acogiendo a Maupassant, es un poco Fausto – sin el diablo – encontrando su juventud. Expulsado del pequeño seminario de Yvetot, Guy de Maupassant, estudiante en Rúan, « se reparte entre la bufonería y la elegía ». Cae ya en ese grotesco, en el que, a su edad, Gustave Flaubert y Alfred Le Poitvein hacían vivir al *Garçon*. Sus primeros versos están impregnados de esta ironía altiva y de ese desprecio, que no son, al mismo tiempo, más que un eco de Flaubert y de Louis Bouilhet, una característica de su temperamento. El error corriente que hace de él el hijo natural de Flaubert es, después de todo, perdonable pero, en realidad, la identidad de su naturaleza y el afecto que los une los aproxima más que lo hubieran podido hacer los lazos de sangre.

Lo grotesco triste, encarnado treinta años antes en las calles de Rúan por el *Garçon* que no ha cesado de desarrollarse en la obra de Flaubert, aparece, desde el principio, en la de Maupassant. Contemporáneo de Bouvard y de Pécuchet, el Cornudet de *Bola de Sebo* forma parte de la misma familia. Tienen un antepasado común. Son en el plano literario, la proyección de esta « visión arisca del mundo » que es la de Flaubert, de Maupassant y de su época: la de Taine. En su jaula de Croisset, los gorilas positivistas han conservado suficientes rasgos humanos para recrear una cierta parte de la humanidad, esta humanidad encarnada por los Consejeros municipales de Rúan, incapaces de comprender el talento de Bouilhet<sup>84</sup>, por los jefes de negociado del Ministerio de la Marina que no pueden apreciar el de Maupassant<sup>85</sup>.

A ese grotesto triste se le relaciona con la estupidez, caballo de batalla de Flaubert pronto montado por Maupassant. El propósito de

---

<sup>84</sup> El Consejo Municipal de Rúan rechazó erigir una estatua en la memoria de Louis Bouilhet.

<sup>85</sup> Apreciación efectuada por su jefe de servicio sobre Maupassant, joven funcionario en el Ministerio de Marina: « No sabe redactar ».

los viajeros en la diligencia que se dirige hacia Tôtes hacen eco a los que tienen el Sr. Homais y el abad Bournisien ante Emma Bovary. Sin embargo resuenan distintamente. La estupidez, en Maupassant, pierde esa especie de impulso épico, ese lirismo a contracorriente que le da Flaubert; está más cerrada, más condensada. Es que él no siente, al describirla, la sádica voluptuosidad o más bien masoquista de Flaubert. No está poseído por la misma imperiosa necesidad. A la exposición de falsas ideas corresponden los detalles indumentarios, grotescos también. La pipa de Cornudet está descrita con la misma minuciosidad que el gorro de Chavobary. Doble cara de lo grotesco que Maupassant abandonará para volverse novelista-psicólogo y escritor-pensador. De esta herencia flaubertiana no conservará más que una cosa: el gusto y el cuidado por la descripción minuciosa.

Lo grotesco triste y la estupidez se acompañan en Flaubert de una ironía fría que se acentúa todavía con Maupassant, con el mismo gusto por los contrastes y la broma. « Pondría burdeles de hombres y encantadores de serpientes. Pues, hace falta divertirse un poco antes de morir. » prometía ya Flaubert. Eso se da en Maupassant en *La Casa Tellier*, cerrada por causa de una primera comunión, en el erotismo de *La mujer de Paul*<sup>86</sup> o en *La Tumba*<sup>87</sup>, la mistificación de *La Reliquia*<sup>88</sup>.

« No es necesario escribir », decía Flaubert, « El artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le sienta por todas partes, pero que no se le vea. » La obra en la cual esta teoría ha sido mejor aplicada, fue *Bola de Sebo*. Si Maupassant no hubiese escrito más que este relato, su personalidad no hubiese podido ser nunca desvelada.

El lenguaje de las primeras obras de Maupassant, es el de Flaubert. Con más propiedad, « un Flaubert ligero y relajado » según Jules Lemaître. Si la atmósfera de la diligencia y del albergue de Tôtes recuerda el principio de *Madame Bovary*, es aún más evidente por algunos giros de frases, por ciertos tics flaubertianos como se detecta el parentesco.

<sup>86</sup> En *La Casa Tellier*.

<sup>87</sup> En *Misti*.

<sup>88</sup> En *Mademoiselle Fifi*.



Se ha dicho que « Maupassant no es más que la cara y cruz de Flaubert ». A la vez exacto, por los inicios de su obra, e inexacto por el conjunto de la misma. En todo caso, es una moneda que no es falsa. Nunca se ha tenido la impresión de un pastiche. Maupassant jamás ha hecho de Flaubert. Al contrario, cuando se encuentra bajo la completa influencia del maestro, en algunos aspectos lo supera.

Sea por sus defectos o sus cualidades, porque está más o menos lejos que él, Maupassant se diferencia de Flaubert. Si es menos profundo que su maestro, es también más sencillo. Si ambos tienen una idéntica voluntad de elegir el detalle pintoresco y preciso, ese detalle es más vivo, más brillante, más original en Maupassant; es también menos numeroso. Comparándolos sobre el mismo terreno: en el del cuento y del relato, se ve enseguida, por la elección de los temas, lo distintos que son. Uno se imagina mal a Maupassant escribiendo el *Saint-Julien L'Hospitalier* o *Hérodias*. No le gustan las investigaciones. No se dedica nunca a un trabajo en el que la amplitud atrae a aquél que prepara *Salammbô*, *Hérodias* o *La batalla de las Thermopilas*<sup>89</sup>. No se siente atraído por la erudición, apenas por el exotismo.

Aunque el tema sea idéntico, la diferencia no es menos grande. La estupidez de los personajes de Maupassant es más simple, más natural que la de Bouvard o de Pécuchet. No tiene nada de monstruoso, se podría considerar genial como en Flaubert. Maupassant nunca ha hecho tomar a sus burgueses ese tono de epopeya como el de Homais o de Bournisien. Allí donde Flaubert combate a la hidra, Maupassant se conforma con reproducir « la humilde verdad ».

---

<sup>89</sup> Flaubert proyectaba, poco tiempo antes de su muerte, escribir una *Batalla de las Thermopilas*.

## IV

**EL NATURALISMO  
Y LAS VELADAS DE MÉDAN**

El Naturalismo nace de un malentendido: cuando Céard presta a Zola *La Introducción a la Medicina Experimental*, de Claude Bernard, era con el objeto de « ponerle en guardia contra el inconveniente, o el error, que cometería un novelista, si, en literatura, pretendiese emplear el mismo sistema.» Se conoce el resultado de esta lectura. Zola, quién no vacila en afirmar: « No soy más que un sabio », quiso rehacer *La Introducción a la Medicina Experimental* con su *Novela Experimental*. Luego, llevó aún más lejos el sistema. Pensando sin duda más en simular a Geoffroy Saint-Hilaire que a Balzac, o, mejor, creyéndose el uno y el otro al mismo tiempo, escribió, para suplantar a la vez a *La Comedia Humana* y a *La Historia Natural de los Mamíferos*, *La Historia Natural y Social de una Familia bajo el Segundo Imperio*.

El científicismo de Zola no era el Naturalismo. La reacción contra el Romanticismo llevaba consigo una concepción nueva del arte del novelista y del estilo de donde la grandilocuencia estaba expulsada. El documento, las notas, las observaciones, los relatos verídicos apenas modificados, reemplazaban a la fantasía, el sueño y la inspiración. Partiendo de un suceso para escribir *Rojo y Negro* y *Madame Bovary*, Stendhal y Flaubert habían abierto el camino. « La obra – dirá Zola – procede de un proceso verbal, nada más.» El novelista naturalista debe buscar « en limitar al máximo la parte de la imaginación »; no es más, siempre según Zola, « que un secretario

que se abstiene de juzgar y concluir .» Pero esa es una interpretación de la impasibilidad contra la que Flaubert protestará: « No se trata únicamente de ver, hay que arreglar y fundir lo que se ha visto, escribe a Tourguenieff. La Realidad, según mi punto de vista, no debe ser más que un trampolín. Nuestros amigos están persuadidos que ella lo constituye todo. Ese materialismo me indigna y, casi todos los lunes, tengo un acceso de irritación leyendo los folletines de ese arrojado Zola.»

Sin embargo en esa concepción discutible del arte novelesco, había en esa deformación de las ideas de Flaubert algo nuevo y aprovechable. De nuevo, resultaba que no había más distinción entre temas nobles y temas bajos. De aprovechable, en que la literatura francesa estaba entonces representada por Octave Feuillet. Huysmans que se hará, en sus inicios y por poco tiempo, teórico de la nueva escuela, escribirá: « Nuestras novelas no se desarrollan siempre bajo los cánones habituales, por el matrimonio o por la muerte, es cierto, nuestras novelas no mantienen ninguna tesis, y, la mayoría del tiempo, no concluyen, eso también es cierto <sup>90</sup>.» Pero él se defiende, defiende a sus amigos, de preferir el vicio a la virtud, la corrupción al pudor. Añade, definiendo la escuela de un modo que podría ser perfectamente la de Taine o de Maupassant: « Nosotros somos los domadores, tristes o alegres, de las bestias <sup>91</sup>.»

En este estudio del reino animal, Zola es el único en permanecer detenido largo tiempo. Con Taine y su « zoología moral » es el único en inspirarse directamente de Geoffroy Saint-Hilaire.

« He aquí un nuevo obús naturalista que explota », publicaba *Le Figaro*, anunciando *Las Veladas de Médan*. En pleno Orden Moral, esta antología de relatos, cuyo realismo a ultranza es tan ampliamente anticuado con respecto a nuestros días, que tomaba en efecto la forma de un atentado. Allí se preconizaba un pacifismo sincero, más producto del desánimo que del idealismo, la voluntad precisa de « pasmar al burgués ». La elección de los temas indica esta tendencia bastante claramente. Entre sus jóvenes compañeros:

---

<sup>90</sup> Citado por René Dumesnil. *La Publicación de las Veladas de Médan*,

<sup>91</sup> Citado por René Dumesnil. *La Publicación de las Veladas de Médan*

Huysmans, Alexis, Céard, Hennique y Maupassant, solo, y paradójicamente, Zola es el más moderado.

Salvo Alexis, fiel a Zola más allá de la tumba, todos repudiaron esas exageraciones de juventud. Céard, que redacta el prólogo, no podía más, al final de su vida, « volver a ver ese texto sin sorprenderse de ser el autor ». No obstante triunfaron más allá de toda esperanza de que se hablara de ellos. Son tildados de « cerdos », de « realistas a cuatro patas », de « asesinos de almas » y de « bebedores de sangre » por aquellos que justamente Paul Alexis llama los « enemigos útiles. »

Maupassant, Céard y Hennique se encomendaban, de hecho, a Flaubert; Huysmans, por más de una característica, estaba próximo a los Goncourt. Solamente Alexis era discípulo de Zola. Pero el fresco común de la Guerra de 1870, y, sobre todo, la idéntica visión, en cada uno de ellos, de las fealdades de la vida, de los horrores de la guerra, conferirá su unidad al volumen. Maupassant, Hennique y Alexis escribieron sus relatos con motivo de la ocasión. Zola ya había publicado su relato cinco años antes en Rusia. Las páginas de Huysmans y de Céard habían visto el día respectivamente en Bruselas y en Rusia. La leyenda creada, Maupassant confía a Flaubert que no habían tenido, haciendo ese libro, « ninguna intencionalidad ». Solamente querían tratar de dar una nota justa sobre la guerra. Por otra parte, habían pensado que el nombre de Zola haría vender la antología y eso les « proporcionaría cien o doscientos francos a cada uno. »

La publicación de *Las Veladas de Médan* fue un éxito para el grupo y para el Naturalismo. Fue un triunfo para Maupassant. Se cuenta que a la lectura de los manuscritos, sus compañeros entusiasmados se levantaron y saludaron en él a un nuevo maestro. Su talento fue reconocido al día siguiente de la publicación, en la prensa y en el mundo de las Letras.

Junto con Paul Alexis, él era el único debutante del Grupo. No hablemos de Zola, entonces en el apogeo de su éxito. Pero Huysmans ya había publicado: *La Caja de especias* (1874), *Marthe*, *Historia de una muchacha* (1876) y *Las Hermanas Vatar* (1879).- Céard: *Una hermosa jornada* (1878).- Hennique: *La Devoradora* (1878),

*Elisabeth Couronneau* (1879). Además, y esto no disminuye en nada el mérito de Maupassant, los relatos que acompañan a *Bola de Sebo*, son de un valor discutible. El estilo de Céard es denso, el de Zola, como de costumbre, sin grandes defectos pero sin relieve. Sus obras no tienen ni la agudeza ni la mordiente de la de Maupassant. Su técnica, en definitiva, no puede compararse a la del joven maestro.

Esta conjunción de fortuna se desvanece rápidamente. El Grupo de Médan no resiste ni al éxito ni al tiempo. Huysmans, cuyo *Mochila al hombro* era el menos naturalista de los seis relatos, se separa el primero, de forma resuelta y deliberada, del Grupo. Céard y Hennique regresan a lo que nunca habían dejado de ser: unos flaubertianos. Maupassant, conservando siempre una deferencia por Zola, evoluciona poco a poco hacia la novela psicológica. Paul Alexis permanece fiel al Grupo, es decir a Zola. Pero su telegrama de respuesta a la investigación de Jules Huret: « El Naturalismo no ha muerto. Continúa », es el único fragmento valioso que ha dejado a la literatura francesa.

## V

**EL EJEMPLO DE BOURGET  
Y LA INFLUENCIA DE TAINÉ**

La obsesión del talento para Maupassant, proviene de Flaubert; la del éxito, de Bourget. En su obra, al mejor Flaubert le sucede el peor Bourget.

Su afectuosa amistad por Flaubert se convierte en una camaradería de profesión, tal vez un poco envidiosa pero admirativa, hacia Bourget. Maupassant experimenta por él, más o menos los mismos sentimientos que por Zola: está lleno de consideración hacia su éxito y sus cifras de ventas.

Maupassant confirma con *Mont-Oriol*, la evolución hacia la novela psicológica iniciada con *Pierre y Jean*. En esa novela bien construida, donde bulle una vida intensa, la fría pintura naturalista se mezcla con la psicología. Ese libro que toma por momentos formas de fresco – el lector asiste al nacimiento de una ciudad balneario – es un gran marco para el amor, no como acto sino como sentimiento. Es por lo que Maupassant busca el éxito: « Los capítulos sentimentales, confiesa a Hermine Le Conte du Nouy, están mucho más corregidos que los demás. Al final todo viene a ser lo mismo »<sup>92</sup>. Y todavía: « Me río a menudo de las ideas sentimentales, muy sentimentales y tiernas que encuentro, ¡buscando bien! Tengo miedo de convertirme al género amoroso, no solamente en los libros, sino también en la vida <sup>93</sup>».

---

<sup>92</sup> *Correspondencia*, p. 337

<sup>93</sup> Hermine Le Conte du Nouy y Henri Amic. *Mirando pasar la vida*, p.102

Si, con *Mont-Oriol*, la novela psicológica aparece en la obra de Maupassant, la novela naturalista no desaparece sin embargo. Esa mezcla de géneros confiere además a esa novela una cualidad especial, la sitúa en un lugar aparte entre las obras de Maupassant. Las anotaciones puramente objetivas se mezclan a las observaciones psicológicas, al análisis de sentimientos y de emociones. El autor se deja ver más, el novelista aparece detrás de algunos de sus personajes. En el Pierre de *Pierre y Jean*, Maupassant no había aportado más que su tristeza; en el Paul Brétigny de *Mont-Oriol*, presta su experiencia con las mujeres, sus repulsiones, sus juicios machistas, su gusto por las rubias, su sensualidad y su misantropía.

Esa conversión a la novela psicológica y consecuentemente al género amoroso, Maupassant la debía, entre otros, al éxito de las primeras novelas de Bourget quién « le había hecho reflexionar mucho ». La estima recíproca es tan grande que ambos colegas se creen dos amigos y emprenden juntos un viaje a Italia. Sin embargo, Maupassant ha conservado sus gustos de naturalista que tropiezan con el novelista mundano. No se debe olvidar la visita a un burdel que hacen juntos en Roma. Las señoritas tratan de encantar a sus huéspedes. Maupassant, seducido por las curvas generosas de una de las muchachas, abandona con ella el salón. Cuando regresa, al cabo de un momento, encuentra a Bourget que no se había dejado tentar, sentado totalmente avergonzado en un rincón. Entonces, el escritor normando le grita alegremente: « En este momento, querido, comprendo tu psicología.»

Bourget, novelista, no tiene, en sus principios, más que intenciones. Si más tarde debe exponer unas tesis, transforma la materia de los relatos, rellena sus historias de consideraciones y puntos de vista personales. Nadie más alejado que él de la sobriedad del cuento, de la concisión del relato a lo Maupassant o a lo Merimée. Con un método que considera suyo, se opone a los naturalistas. A su estudio del hombre fisiológico, quiere hacer suceder el estudio del hombre psicológico. Adoptada tal cual por los Naturalistas, *La Historia Natural* de Geoffroy Saint-Hilaire, llega a Bourget bajo la forma de *la Zoología moral* de Taine.

Bourget siempre da en sus novelas, al igual que Zola, una impresión de trabajo concienzudo. El lector tiene entre sus manos una obra bien estructurada, pero pesada a fuerza de solidez. Con una tendencia muy clara a la digresión, Bourget dispone, él también, de todo un arsenal de teorías sociales, políticas, científicas, filosóficas, religiosas. Pero lo que queda de Bourget en el fondo no son más que « banalidades psicológicas ». Al menos nosotros hoy juzgamos como tales esos puntos de vista, anotados en trazos insistentes que sin duda tenían un aspecto novedoso cuando fueron escritos. Como toda su época, Maupassant no conoció de Bourget más que al novelista, ignorando al crítico. Hoy se cambiarían treinta de sus novelas por sus dos volúmenes de los *Ensayos de psicología contemporánea*. Una vez más, Maupassant y sus contemporáneos confundían el éxito con el talento, la calidad con el gusto a la moda.

Imitando a Bourget, o más bien escribiendo en su estela, Maupassant cambiaba de clientela, apuntaba a un nuevo público. La primera parte de su obra, como toda la de Zola, se dirigía a los pequeños burgueses; la segunda parte lo hace a la alta burguesía. Ese cambio de clientela implicaba un cambio de mercancía. En los actos ordinarios, en los sencillos sentimientos de sus primeros personajes, deben suceder ahora complicaciones sentimentales, a riesgo no solamente de simular a Bourget, sino aun de parecerse por momentos a Feuillet, tan denigrado por él en su juventud. Es cierto que el joven Maupassant murió tan irremediamente como Flaubert. Su estilo se recarga; su frase se vuelve más concisa; bajo su pluma, los adjetivos se acumulan inútilmente. *Nuestro Corazón* tiene en la *Revue des Deux Mondes*, un lugar que *Bel Ami* nunca podría haber encontrado.

El éxito de las novelas de Bourget, que le hizo reflexionar, Maupassant lo encuentra a su vez. No obstante este éxito es de un orden diferente de aquél conseguido con *Bola de Sebo* y las novelas “realistas”. De entrada estima un medio al que no gustaba demasiado el violento naturalismo de Zola; también es material. Las tiradas aumentan; los periódicos le ofrecen unas « condiciones reales »-

Este éxito no puede ser elogiado a nuestros ojos: más o menos conscientemente, Maupassant sacrifica la calidad en la búsqueda del éxito. En el fondo hizo dos malos encuentros en su vida: *Mouche*, o



aquella de sus semejantes que destrozó su salud aportándole unos treponemas, y Bourget, que destroza su obra, llevándole por el gusto y la ambición de la novela psicológica.

Esta evolución de Maupassant hacia la novela psicológica, no la debía únicamente a la obsesión por el éxito de Bourget; la influencia de Taine tenía también bastante parte de culpa. El filósofo que se interesaba en él hacía tiempo, deseaba « verle ensanchar el marco de sus observaciones por el retrato de la clase cultivada, de la alta burguesía ». Sin cambiar de maestro, el escritor pudo así dar el salto de género, el naturalista volverse psicólogo.

Resulta completamente involuntario, incluso a su pesar, que Taine fuese el precursor del Naturalismo. Esto se debió a la interpretación hecha por Zola de su famosa frase: « el vicio y la virtud son unos productos como el vitriolo y el azúcar...». Su adhesión al naturalismo se explica porque, en el ámbito de las ciencias morales y políticas, actuaba siempre como un zoólogo emplea a menudo términos de Historia Natural. Adhesión sin embargo bastante precaria; nada más alejado de la concepción literaria y artística de Zola, esta « contemplación », aconsejada por Thomas Graindorge, esta « pintura espiritual del mundo » que Taine fue a buscar en el *Sartor Resartus* de Carlyle.

Fue más bien por el método, por un método que es el de Flaubert y el de los Goncourt, como los Naturalistas se encontraron con Taine. Ello puede resumirse del siguiente modo: « el descubrimiento de pequeños hechos, aunque escogidos, importantes, significativos, ampliamente circunstanciales y minuciosamente anotados ». En Croisset, Flaubert no había enseñado otra cosa a Maupassant.

Lo que con su mirada de miope y su estrecha concepción de las cosas, Zola confinaba en un Naturalismo físico, Taine, espíritu más amplio, lo prolongaba, al contrario, en una especie de Naturalismo psicológico. Aunque éste no distinguía más que Zola el orden de la materia del orden del espíritu, sin embargo englobaba el uno dentro del otro; la psicología no era para él más que un capítulo de la fisiología. No obstante esta psicología experimental no podía estudiar los mismos animales que el científicismo primario de Zola y de los

inicios del Naturalismo: había que observar a los animales dotados de alma. Ahora bien, pensamiento y sentimientos no se encuentran hasta 1885, en lo que Taine llama « la clase cultivada, la alta burguesía .» Maupassant confirma este punto de vista: desde que son ricos, esos personajes razonan como si el pensamiento tuviese una relación directa con la cuenta bancaria.

Los personajes de los inicios, los de *Bola de Sebo*, los de *Una vida*, sencillamente vivían; actuaban y jamás se explicaban. Por sus actos, su comportamiento, su estado de espíritu, el lector comprendía sus miserias o sus alegrías. Sin duda tienen algo de planos, pero son auténticos. Existen. Padecen en sus carnes, tal vez un poco como las bestias, pero de un modo natural. Los héroes psicológicamente estudiados de las obras finales, especialmente los de *Nuestro Corazón*, sufren como unos mundanos, con complicación, con un ridículo, con una afectación, que impiden darnos lástima.

No más que él mismo, los personajes de Maupassant no estaban hechos para hablar, para razonar, para explicarse, sino únicamente para vivir, para actuar, para mostrarse ante nosotros en toda su animalidad. Sin embargo, ¿ cómo resistirse a la llamada de esta « alta burguesía » que Maupassant está tan orgulloso de frecuentar ? ¿ Y cómo resistirse a Taine ?

### **III**

## **LA ESTÉTICA LITERARIA**

## I

**BOLA DE SEBO**

Durante la guerra de 1870, del Rúan ocupado, una diligencia parte hacia Dieppe con la autorización de los alemanes. Detenida en Tôtes por un oficial prusiano, debe permanecer allí hasta que éste no obtenga de *Bola de Sebo* los servicios que espera de ella.

El mundillo burgués, católico y moral que viaja en la diligencia insta a la muchacha, cuyo oficio le parece por una vez útil, a hacer lo necesario al objeto de poder continuar el viaje. A esos moralistas y a esos patriotas, el rechazo de *Bola de Sebo* les parece absurdo y criminal. En ese microcosmos, sugerencias, alabanzas, reflexiones manipuladas, acaban por triunfar sobre una intempestiva y molesta virtud. Consentido el sacrificio, cada uno aparta la vista de *Bola de Sebo*.

Toda la humanidad de Maupassant: nobleza, religión, grande y pequeña burguesía, comercio, prostitución, se encuentra ya en esta primera cita literaria. Todas las ideas de la época, las del Orden Moral, están allí representadas y, claro está, ridiculizadas.

En la concepción de *Bola de Sebo* preside un espíritu que fue el del *Garçon* y que se podría llamar el espíritu de contrastes. Cuando aquél admira la arquitectura de la catedral de Rúan comparándola con la de San Bartolomé, está haciendo una premonición del relato de Maupassant; los sentimientos nobles, el verdadero patriotismo son, en este relato, patrimonio de una prostituta. Sus compañeros de viaje se muestran al contrario embutidos en sus apetitos y prejuicios. Solamente *Bola de Sebo* es simpática, incluso piadosa. En los demás viajeros lo grotesco lo

disputa lo odioso. El valor lo representa *Bola de Sebo*; la cobardía los nobles y los burgueses.

Maupassant sabrá explotar esta serie de contrastes. Los sentimientos nobles serán, en su obra, patrimonio de seres situados en lo más bajo de la escala social. En él, en una incuestionable búsqueda del efecto, se mezcla un sentido innato de lo gracioso, una concepción inteligente y precisa de la ironía.

Maupassant nunca alcanzará la verdad, a la vez humilde y desoladora, con tanta fuerza como en *Bola de Sebo*. La diligencia de Tôtes bulle de vida, de vida auténtica: mezcla de crueldad, de ironía y de piedad. La aventura, por haberle sido contada por uno de sus tíos (el Cornudet del relato), no es de una menos incuestionable autenticidad.

Los lugares descritos son los mismos de la acción: el escritor solo ha cambiado el nombre del hostel de Tôtes. La acción se desarrolla sobre su suelo: él conoce esta sociedad normanda a la cual pertenece. De sus propios oídos ha oído los debates sobre la monarquía, la religión, la democracia que mantienen sus personajes. Y desde hace tiempo las prostitutas no tienen secretos para él. Ningún otro tema pudo haberle convenido más.

Siendo ya famoso, Maupassant encontró en Rúan a la verdadera *Bola de Sebo*. La leyenda dice que él degustó el mismo fruto que el oficial alemán. Suicidándose un mes después de la muerte de Maupassant, Adrienne Legay <sup>94</sup> seguía al escritor en la muerte. Abandonada, su cadáver sirvió al Hospital Dieu de Rúan para demostraciones anatómicas. *Bola de Sebo*, expirando en la casa que había visto nacer a Flaubert, el año mismo en el que, con Maupassant, desaparecía el naturalismo, nos hace convenir que la vida aporta a la literatura un modo piadoso y al mismo tiempo gracioso de cerrar ciertos bucles.

---

<sup>94</sup> La verdadera *Bola de Sebo* se llamaba Adrienne Legay. Era natural de un pequeño puerto de la costa normanda y se suicidó en Rúan el 23 de agosto de 1893.

## II

### EL CUENTO Y EL RELATO LARGO <sup>95</sup>

En el origen era el Cuento. A Francia, país rural, siempre le ha gustado el cuento. Que sea llamado fábula explica que se le haya atribuido durante mucho tiempo un carácter fantástico. Contemporáneo de la canción de gestas, era algún tipo de imitación, más corto, para aldeanos y burgueses. Llevados por el buen humor, los autores de cuentos, de fecunda producción, no desdeñaban los temas escabrosos y tomaban las costumbres del pueblo, del campesinado y de la burguesía.

Sin abandonar ese aspecto escabroso que le confiere un sabor particular, el cuento toma sus cartas de nobleza con Marguerite de Navarre. Se vuelve tierno, picante, incluso libertino con Jean de la Fontaine. Lo fantástico, convertido en maravilloso, reaparece aquí y allá. Sometido a los cambios de las modas, sigue los meandros de la literatura fantástica: por turno religioso, moral y filosófico.

Maupassant, cuyo temperamento está alejado de esas tres tentaciones, lleva el cuento a su primer estado de pureza: colección de anécdotas graciosas o burlescas.

Si la muela ha quedado, el arte del cuento se ha refinado. Poco a poco desaparecen las negligencias y las tosquedades de los primeros autores de fábulas. El cuento se definió por una sobriedad,

---

<sup>95</sup> No existe en castellano una palabra específica para la expresión francesa *nouvelle*. Podría traducirse por novela corta, pero he preferido traducirlo por relato largo. Como se verá, a lo largo de este capítulo, la diferencia entre *nouvelle* y *conte* (cuento) es difícil de establecer. (N. del T.)

una concisión que aportan a unos relatos muy distintos un lazo de parentesco; también por un modo de dibujar los contornos de los personajes, de acusar un rasgo, de poner el acento sobre un acción que da un toque picante a la obra. Se sitúa así en la literatura francesa un poco como una caricatura, por analogía con el dibujo, en lo que ésta tiene de mejor y de más auténtico.

Si Maupassant se convierte muy rápidamente en un maestro del arte del cuento, es que dos necesidades, una interior y la otra exterior, lo poseen. La sobriedad correspondía exactamente a su naturaleza; por temperamento y por ser discípulo de Flaubert, le gustaba poner el acento sobre una acción, destacar un rasgo de sus personajes. Su natural concisión se encontraba por otra parte legitimada, reforzada por una necesidad exterior: la de no superar el límite de doscientas líneas asignadas por el periódico. El cuento, relato condensado, vivo, se convierte hacia 1880 en una forma literaria y cotidiana del periodismo. Esta moda dura bastante tiempo. Los periódicos querían proporcionar a sus lectores, según la bella frase de Lemaître: « la emoción en breves sacudidas <sup>96</sup>». Porque le gustaba una cierta brutalidad, porque no dudaba en impregnar sus relatos de sensualidad, incluso de erotismo y de bestialidad, porque en definitiva sabía mezclar sus efectos y proporcionar al público lo que éste esperaba, Guy de Maupassant iba a triunfar particularmente en ese género. Él es contemporáneo de Gyp y de Catulle Méndez, su competidor en proporcionar emoción día a día.

Desde el éxito de *Bola de Sebo*, Maupassant firma contratos con los grandes periódicos parisinos de la época: *Le Gaulois*, *Le Figaro*, *Le Gil Blas*. Debía proporcionarles casi cotidianamente un cuento y escribió de este modo una docena de historias de hijos ilegítimos, una cincuentena de suicidios o muertes violentas, una docena de relatos eróticos sabiamente dosificados, cerca de treinta cuentos sobre la locura (antes que *El Horla*), cerca de cuarenta aventuras amorosas, una veintena de bromas y de cuentos de aldeanos.

---

<sup>96</sup> Jules Lemaître, *Los Contemporáneos*. Primera Serie, p.287

Como el de Voltaire, como el relato de Merimée, el cuento de Maupassant hace del hombre o una mecánica triste o un pelele cómico.

Maupassant tiene de Flaubert el gusto de las relaciones irónicas de ideas o de hechos. Obtiene de ese modo unos efectos que se estaría tentado a tildar de fáciles, pero que, hay que reconocerlo, duran siempre. Mademoiselle Fifi, patriota, los deseos de paternidad de un sacerdote, la muerte súbita de un burgués respetable en casa de su amante, la sonrisa del cadáver de Schopenhauer, el gordo Toine incubando huevos, un amante profanando una tumba para volver a ver a su enamorada muerta: esos temas no se deben más que al talento del escritor. Por la concisión del relato y la firmeza del estilo, aporta a las aventuras más inesperadas un aire de autenticidad. Su brutalidad es tan franca, tan natural que no sorprende. La lectora sonríe al mismo tiempo que se asusta. Sabe al autor capaz de divertirla y al mismo tiempo escandalizarla un poco. Los éxitos literarios de Maupassant son paralelos a sus éxitos de salón donde se presenta como un campeón del amor físico o como un caníbal especializado en hombros de mujer.

El estremecimiento proporcionado al lector o a la lectora hace comprender en parte el éxito de Maupassant. Su facilidad de adaptación, su conocimiento del público, explican lo demás. Estuvo siempre atento a lo que interesaba a sus contemporáneos. Supo, por la calidad de su texto, levantar un género que, de hecho, le estaba impuesto.

\*\*\*

Maupassant jamás diferenció cuento de relato largo. Uno puede sorprenderse de que habiendo sido durante su vida un maestro del género, no haya nunca hablado de su arte. Es cierto que detestaba las teorías literarias y que Flaubert no le había enseñado nada al respecto. Esta ignorancia, esta confusión de géneros no le son propios: no parece haber sido establecido nunca ninguna frontera entre el cuento y el relato largo. Ellos tienen en común, para distinguirlos de la novela, esta característica: lo explicativo está



totalmente prohibido. Solo cuenta la narración que da su sustancia a la obra. Relato directo, como lo fue durante mucho tiempo la tradición, arte de sugestión como esta de moda hoy, el cuento y el relato largo no pueden tener, por punto de partida, y por único tema más que una anécdota. Que esta anécdota tenga la violencia de un suicida o de un violador o bien no sea hecha más que con un gesto, una sensación, la brevedad del tema es la misma.

Por su longitud, el relato largo se sitúa a medio camino entre el cuento y la novela. Sin embargo no solamente puede ser definido únicamente por su dimensión. Sabemos lo que lo distingue de la novela. Es más difícil de diferenciarlo del cuento. Se puede subrayar de entrada que no se exige de él lo que se espera del cuento: un cierto aspecto caricaturesco, de lo fantástico o de lo maravilloso, y una especie de tradición en la pintura apoyada con un tipo de personajes, el aldeano por ejemplo. El relato largo parece tener un aire de actualidad. Aporta unos relatos, de algún modo, sobre lo que sucede en lo inmediato, en una región, en un cierto medio. Es más joven que el cuento. Por su tema es contemporáneo. Se sumerge en lo real, como el cuento lo hace, en sus orígenes, en lo fabuloso. Le es necesario un carácter de verdad, y sobre todo de verdad psicológica que se aparte de toda idea de caricatura. El lector espera de él un marco natural, verosímil, conocido si es posible. Puede ser alegre, divertido, pero es raramente picante como el cuento. La anécdota puede estar un poco menos condensada, sus personajes tienen unas características menos intensas, el estudio de sus caracteres es menos superficial. El relato, más amplio de marco, más libre, se presta a unos desarrollos psicológicos más extendidos.

Es muy difícil de ver donde el relato largo se distingue del cuento. Marguerite de Navarre, claro está, no hace distinción entre ambos géneros. Ni Bonaventure Despériers, ni Jean de la Fontaine. Voltaire y Diderot no hablan más que de cuentos, no escriben más que cuentos. Madame de La Fayette, sin duda, había escrito relatos contemporáneos, pero sin llamarles así. Musset produce unos relatos, románticos como es de esperar, al mismo tiempo que sus cuentos. Pero no parece que la línea fronteriza entre ambos géneros esté aun bien trazada, aunque comienza a dejarse adivinar.

Merimée es el primero que concede un lugar aparte, un lugar de excepción, al relato largo. Se podría decir que él escribió relatos en estado puro. Parece haber llevado a su perfección ese género literario y haber logrado mantener al mismo tiempo el dibujo de los límites. Sin embargo el carácter excepcional de su obra es debido a esa « prosa sin estilo y sin ausencia de estilo » que es la marca de su arte. Sus relatos se encuentran en una bisagra de nuestra literatura entre el romanticismo que declina y el realismo que nace.

Cuando Maupassant escribió: « Soy yo quién ha traído a Francia el gusto violento por el cuento y el relato <sup>97</sup>», dice en parte la verdad pues ha contribuido al renacimiento de esa afición. Pero es ingrato hacia Merimée. Por razones de estilo no le gustaba demasiado. La prosa de *Colomba* es inaceptable para un joven diplomado en el seminario de Croisset. Sin embargo le debía un ámbito de trabajo, una fórmula, si bien no completamente nueva, al menos renovada, que le permite trabajar cómodamente para un público ya preparado. La afición de los lectores por un cierto género de relato, ese género precisamente donde Maupassant será exitoso, había sido sin duda más influenciado por el autor de *tric-trac* <sup>98</sup> que por el de *Un corazón simple* <sup>99</sup>.

Como su cuento, el relato largo de Maupassant está estrictamente distribuido. Más aún que su cuento, y por una necesidad del género, está fuertemente estructurado. El público exigía unas obras sólidas, sumergiendo lo real hasta en un realismo a veces a ultranza. No le importaba que se viese su estructura. Es la época en la que Zola triunfa con su naturalismo violento. Y ningún autor, más que él, ha dejado ver la armadura de su obra: se ha llegado a decir que construía sus novelas como su padre, el ingeniero, construía puentes.

Maupassant, excepto en los dos últimos años de su vida literaria, siempre pinta el exterior. Su impasibilidad, que no es únicamente naturalista, da un tono particular a su escritura. Es por esta ausencia total del autor, por esa indiferencia, que Maupassant y

---

<sup>97</sup> *Correspondencia*, p.413

<sup>98</sup> Merimée.

<sup>99</sup> Flaubert.

Merimée son similares. Es por ello que tienen en común unos admiradores y unos enemigos, según que guste o no su concepción del relato largo. A esta visión corresponde, en el uno y en el otro, una pintura forzosamente cruel de una humanidad donde triunfa « el gorila » de Taine. Una bastante profunda diferencia entre el elegante escepticismo aristocrático de Merimée y el pesimismo brutal de Maupassant, no impide que el fondo humano sea el mismo.

Pintura del exterior y pesimismo no excluyen el análisis. Jules Lemaître ha podido decir que había en Maupassant tanta psicología como le era necesaria.

Es por la observación, por una multitud de detalles significativos, como la psicología deriva de los hechos o de la acción en los relatos cortos de Maupassant. La narración no molesta al análisis como puede verse en sus más logrados éxitos entre los que se deben citar: *Bola de Sebo*, *El Olivar* y *La Belleza Inútil*.

Para algunos, esta concepción del relato aparece hoy pasado de moda. Se ha pasado de un arte de sugerencias, donde había descripción, a un arte lleno de matices donde se trazan los personajes a grandes rasgos. Se busca ahora ver desde el interior lo que antes no era visto más que desde el exterior. Se hace un arte estremecedor de aquel que se complacía en la brutalidad. Es que se han tomado otras influencias y se ha renegado del naturalismo. El relato largo que debía de ser brutal bajo el signo de *La Taberna* se ha convertido en sensible bajo la marca del *Gran Meaulnes*. La literatura inglesa – a la cual debe mucho el *Gran Meaulnes* – y Chejov han aportado los materiales del relato largo contemporáneo. Hoy, despojado de todo realismo, parece hecho de nada. La emoción es más sugerida que dicha; lo patético proviene « de un instante, de un gesto, de un chispazo »<sup>100</sup>, no de una acción como tan bien lo ha notado Marcel Arland. El drama subyace, como poetizado, y, por ello, parece deber tocar más la sensibilidad del lector. Esta concepción requiere mucha destreza, mucho arte. Careciendo de esto, el relato « no perdona », no habiendo nada a lo que aferrarse, ni incluso la anécdota, por insignificante necesidad.

---

<sup>100</sup> Marcel Arland, *El paseante*, p.213 (Ed. Du Pavois)

Con el relato largo, Maupassant ha reanimado un género, no lo ha creado. Es no obstante en ese ámbito en el que su influencia ha sido la más grande, la más ampliamente destacada. Se encuentra un eco de su arte en Marcel Schwob, en D'Annunzio, en Conrad. Es gracias al relato por lo que su obra permanece siendo valiosa.

### III

#### LAS NOVELAS « VERÍDICAS »

La verdad a la que tanto se aferraba, Maupassant la llama por turno « la desoladora verdad », luego « la humilde verdad ». Ambos conceptos en el epígrafe de *Una vida* sugieren a un crítico a comentar: « Humilde, ya es un progreso. La verdad era menos humilde en la *Casa Tellier*. » Es cierto que no se encuentra en *Una vida*, la primera novela de Maupassant, nada de la violencia de los relatos largos y de los cuentos que le han precedido.

Aquí, ni sacrilegios ni prostitutas; los personajes no tienen las características acusadas de un Cornudet; el gusto de los contrastes no ha presidido la construcción de la novela. En ese libro, más humano, se adivina una cierta sensibilidad. Los sentimientos nobles no son solo el patrimonio del pueblo: Jeanne y su sirvienta Rosalía son igualmente dignas.

Del mismo modo que el Flaubert novelista no se había sustraído a la ambición del teatro, el Maupassant autor de relatos no debía sustraerse a la de la novela. El éxito de sus relatos largos, de sus cuentos, la obsesión de los derechos de autor lo arrastran a ella irremediamente. Menos cómodo en este género que en el del relato largo o el del cuento, no produce menos, desde el principio, de dos novelas honorables y « verídicas »: *Una vida* y *Bel-Ami*.

Las compone como sus relatos: de una sola línea, en un desarrollo de hechos simples y lógicos, con una cierta unidad de acción y de lugar que concentre el interés. La obra está llena de anécdotas siempre verdaderas y plausibles, de una historia sencilla que se zambulle en la realidad, incluso en la cotidiana banalidad. Si

está carente de exigencias, de cierta profundidad, de contagio, su interés no es menos constante. La observación, la agudeza de los juicios, las anotaciones precisas reemplazan la gracia. Maupassant no hace, a decir verdad, vivir a sus personajes; los muestra más bien con el dedo sobre la pantalla de la vida cotidiana. Ellos permanecen fuera de él y, de algún modo, le son ajenos. Si alguna de sus heroínas se suicida, no hay ningún peligro de que Maupassant tenga en la boca ese gusto por el arsénico que perturbaba a Flaubert escribiendo el fin de Emma Bovary.

A fuerza de voluntad, por reacción contra su propio temperamento, contra una aptitud demasiado grande hacia el sueño y una imaginación vagabunda, Flaubert se había hecho realista. Maupassant es realista al principio por falta de imaginación. No pinta toda la realidad, sino que lo pinta es siempre una cierta realidad. En sus novelas, como en sus relatos largos y en sus cuentos, nada es inventado. La vida aporta la materia prima al autor; su arte consiste en disponerla. Él reúne, amalgama los hechos, a menudo extraños, dándoles una relación, una continuidad lógica. Fusiona todo y, sin que el lector pueda descubrir el artificio, incorpora unas anécdotas a la acción principal. Sigue un plan, no busca ni la emoción ni el encanto, ni un « principio entrañable<sup>101</sup> » o « una catástrofe emocionante », pero sí ante todo « el agrupamiento correcto de pequeños hechos constantes de donde se obtendrá el sentido definitivo de la obra ».

El arte de la novela es en Maupassant bastante limitado. Si ellas le asignan lugar de segunda categoría, sus limitaciones también le sirven. Ellas le han impedido escribir una verdadera obra maestra, un libro que sea en el arte de la novela lo que es *Bola de Sebo* en el del relato largo, pero también le han permitido publicar, desde sus inicios, dos novelas de valor, de un interés sostenido, de una veracidad incuestionable. Su falta de imaginación, en cierto modo, también le resulta útil. Inconscientemente aplicaba la teoría de Taine: « ... una novela no es más que un montón de experiencias. » *Una vida* cuenta la existencia de su madre, abandonada y desgraciada,

---

<sup>101</sup> Prefacio a *Pierre y Jean*, p.13

viviendo sola en uno de esos castillos de la meseta de Caux, que dominan el mar. En *Bel-Ami*, se sirve de su joven experiencia en los medios periodísticos, de su ambición no demasiado escrupulosa, de su cinismo y de sus primeras aventuras parisinas.

Maupassant aparece, en cierta medida, como el testigo de su tiempo. Se ha significado que *Bel-Ami* podría servir de libro de contabilidad sobre el precio de la vida hacia 1880. *Una vida* constituye en parte la existencia de los nobles campesinos, en la campiña normanda, a finales del siglo diecinueve. Maupassant es además un observador muy atento, un pintor demasiado preciso y meticuloso para que sus novelas no tomen esa forma de cuadro de época. No alejándose de la moda de su tiempo, él ha descrito con más acierto su atmósfera.

Por numerosos rasgos, sus dos novelas son naturalistas. Pero de un naturalismo ya atenuado, más alejado aún de las novelas de Zola que de sus propios cuentos. Ese naturalismo sin dinamismo, ese naturalismo normalmente se traduce sobre todo por una voluntad de pesimismo: Maupassant concede a Jeanne, la heroína de *Una vida*, un aumento de desgracias que su modelo – su propia madre – no ha conocido. Hace falta, en caso de necesidad, forzar la verdad para que no permanezca monótona.

Por el éxito final de *Bel-Ami*, ese pesimismo obligado se transforma en cinismo desde la segunda novela. Pero, ilustrado por un final desolador – el de Jeanne – o un éxito cínico – el de *Bel-Ami* – ese pesimismo carece, en todos los casos, de matices. Nunca en Maupassant, de esos contraluces, de esas anotaciones, permiten deducirse un parcela de alegría en lo que parece lo peor. Un pequeño rayo de luz oblicua nunca viene a calentar el cadáver o a incidir sobre un objeto. Nada de puntos luminosos, de luz, de esperanza en el horizonte de ese túnel que se quiere sombrío, inexorablemente.

Esta concepción bastante simple de la novela, de donde está tomada toda floritura, donde todo se desarrolla normalmente, lentamente, como el Sena discurre en Chatou o en Croisset, implica una ausencia total de resurgimiento. Más que acción hay hechos, gestos, actos en los que la acumulación, el lento flujo y la simplicidad de estructura, hacen emparentar más aún esas dos

novelas con *la Educación Sentimental* que con *Madame Bovary*. Escribiéndolas, Maupassant recuerda las lecciones de Croisset. Utiliza lo que ha sido una invención de Flaubert, uno de sus aportes a la literatura francesa: en *Una vida*, como en *La Educación Sentimental*, el relato regresa como un « soplido »: « Y la jornada se desarrolla como la víspera, fría, en lugar de ser húmeda. Y los demás días de la semana se asemejarán a esos dos; y todas las semanas del mes se parecerán a la primera.<sup>102</sup>»

La tristeza de Madame Walter en *Bel-Ami* cuando ve a los recién casados abrazarse y la emoción de la vieja tía de *Una vida* anuncian una sensibilidad y una piedad que se desarrollarán en las obras siguientes. Con *Pierre y Jean* y *Mont-Oriol* se dibuja una evolución que conducirá a Maupassant hacia la novela a lo Bourget: introducción de la psicología en la novela naturalista y préstamo de sus propios sentimientos o de su propia tristeza a sus personajes.

Aunque siendo ya una novela psicológica, *Pierre y Jean* se sitúa aún bajo la marca de Flaubert: Maupassant no ha perdido ninguna de sus cualidades de cuentista, de la concisión de su estilo. Esa novela bastante corta tiene la perfección de los más largos relatos de los que no se diferencia más que por el elemento psicológico y por lo que, por primera vez, el autor pone de sí mismo en una obra: el desamparo de Pierre es el de Maupassant, el que aparece ese mismo año en *Sobre el agua*. La contenida emoción que se descubre a través del estilo permite ver hasta que punto la tristeza de Pierre es la de Maupassant. Pero si Pierre deja adivinar el yo de Maupassant, los demás personajes tienen vida propia, diferente de la del autor. La emoción y la confianza no aparecen aquí más que en medio de un marco fielmente naturalista.

---

<sup>102</sup> *Una vida*, p. 118



## IV

## LA NOVELA PSICOLÓGICA

Más que sus relatos largos y sus cuentos, las novelas de Maupassant son un reflejo de su vida; testimonian más la influencia de los medios que frecuenta. A medio camino de su evolución, en *Mont-Oriol*, aldeanos y aristócratas se codean; se mezclan incluso por el matrimonio. Consecuentemente, aldeanos, pequeños burgueses, funcionarios, comerciantes encuentran aún lugar en sus relatos largos y cuentos, más que en sus novelas. A excepción de la pequeña sirvienta episódica y final de *Notre Coeur*, en esa novela, y en *Fuerte como la muerte*, todos los personajes pertenecen a la « alta burguesía ».

Maupassant había despreciado esa literatura de salón y de la *Revue des Deux-Mondes*, a la que llamaba « la literatura de talones coquetos », y en 1878 afirmaba a su madre: « la conozco y no la haré <sup>103</sup>» Sin embargo la hizo y entró en esa literatura sobre unos talones tan coquetos como los de Paul Bourget y los de Octave Feuillet.

Confiesa, respecto a *Mont-Oriol*, que debió esforzarse para escribir unos capítulos sentimentales. Pero como, en la misma época, se abandonaba a las complicaciones sentimentales de las « altas burguesas », se adapta, consigue sus capítulos e incluso permite al sentimiento encumbrar su existencia. El tono de sus cartas a Hermine le Conte du Nouy y a Madame Brainne, revela un sentimentalismo de colegial: como el novelista, el hombre privado había pasado sin matices de la magnífica indiferencia de sus inicios a una sensiblería

---

<sup>103</sup> *Correspondencia*, p. 237

amorosa rayana en el ridículo. De impasible, el tono se ha vuelto lacrimógeno. El lector, a pesar de tal cambio, experimenta sin embargo más simpatía por *Bola de Sebo* que por Mariolle.

Escritos de un modo puramente objetivo naturalista, las primeras novelas de Maupassant son biográficas. Sus últimas novelas, en clave psicológica, son novelas-dramas. Al mismo tiempo que la objetividad desaparece, también lo hace la ironía. Más cuadros suculentos y fríamente vengativos hacia *Bola de Sebo*. Lo grotesco triste ha dado lugar a un trágico todavía impersonal en *el Olivar*, a un trágico sentimental y subjetivo en *Fuerte como la muerte*, a un trágico nervioso en *Nuestro Corazón*. En el fondo no son más que modos diferentes de traducir el mismo pesimismo: riendo cuando el escritor está eufórico, llorando cuando está enfermo.

Al mismo tiempo que la objetividad y la ironía, la sensualidad, o al menos una cierta forma brutal de sensualidad, desaparece también de la obra de Maupassant. Sin volverse castas, – eso hubiese supuesto arriesgarse a perder una gran parte de su clientela femenina – las últimas novelas de Maupassant contienen unos amores menos sensuales o por lo menos más cerebrales. El amor ya no es un acto, sino un sentimiento, e incluso un sentimiento extremadamente complicado.

En su vida amorosa, como en su obra, Maupassant había debutado por una *Venus rústica*. Acabó, al menos en su última novela, sobre el mismo tema. Cuando, en *Nuestro Corazón*, Mariolle, disgustada por las complicaciones sentimentales y mundanas de Michéle de Burnes, huye de París y se refugia en Fontainebleau, él regresa también, hacia una mujer sana, fresca, sensual, carnalmente amorosa. Hay en ello como una añoranza de Maupassant, un regreso al pasado. Mariolle en los brazos de un joven paisano, es Maupassant enervado burlándose de la dama de gris.<sup>104</sup>

Al leer las novelas de Paul Bourget, al asistir a las complicaciones de *Nuestro Corazón*, se está tentado a dar la razón a Champfleury: « La sinceridad de los sentimientos, de las acciones y de las palabras es más evidente ( en las clases bajas de la sociedad )

---

<sup>104</sup> La dama de gris, según Tassart, hizo sufrir mucho a Maupassant. Habla a menudo de ella pero nunca da su nombre.

que en la alta sociedad ». No hay más que leer *La horquilla*, *Bola de Sebo*, *La Casa Tellier*, junto a *Nuestro Corazón*. Abandonando lo que era la base de su naturalismo, Maupassant evolucionaba también en la elección de los temas y los personajes. El cuadro mundano de sus últimas novelas, *Fuerte como la muerte* y *Nuestro Corazón*, es también el del *Lirio Rojo*, de Anatole France, o el de *Un Corazón de Mujer* de Bourget.

Aparte del entorno mundano, esas novelas tienen entre ellas una estrecha semejanza de temas. Anuncian y presagian ya los inicios del siglo veinte. *Nuestro Corazón*, de Maupassant y *Un Corazón de Mujer*, de Bourget, aparecían el mismo año: 1890. Hay en *Pierre y Jean*, de Maupassant y *André Cornélis*, de Bourget, un tema idéntico. La acción es la misma en *Fuerte como la Muerte* de Maupassant, en *El Fantasma*, de Bourget y en una comedia de Maurice Donnay, *El Otro Peligro*. Como se ha dicho, los temas flotaban en la atmósfera..

Pese a la severidad hacia las novelas psicológicas de Maupassant, éstas son superiores a las de sus contemporáneos: Paléologue, France o Bourget. Subsisten en él unas cualidades de observación que ha conservado de su primera época.

Excepto en *Nuestro Corazón*, escrito por un enfermo, el estilo de Maupassant conserva unas cualidades que cualquiera de sus contemporáneos no poseen. Una sobriedad natural deja su impronta, incluso en lo que es menos bueno. Aunque no cae en la confesión de *Nuestro Corazón*, Maupassant puede librarse a la confidencia: Se mantiene púdico. Incluso cuando pone de sí mismo en el Pierre de *Pierre y Jean*, en el Paul Brétigny de *Mont-Oriol*, en el Olivier Bertin de *Fuerte como la muerte*, una cierta sobriedad permance que da a la obra la fuerza trágica del *Olivar* o de *Fuerte como la muerte*.

La tragedia de *Fuerte como la muerte*, la del hombre envejeciendo, la sentía Maupassant más vivamente en tanto que su enfermedad aceleraba su deterioro físico. Oliver Bertin tiene la edad del novelista: cuarenta años. Se sabe que el tema de esta novela fue sugerido en un salón a Maupassant y a Bourget que lo trataron a algunos años de distancia. Convenía perfectamente a Maupassant. Por otra parte el drama del envejecimiento, sentido con tanta

intensidad, le permitía tratar uno de sus temas favoritos, transmitido intacto de la época del naturalismo: la legitimidad del adulterio.

Ese fue el tema íntimo, el gran tema, el tema permanente de la obra de Maupassant. Subsiste con toda su fuerza en la novela psicológica, en el Maupassant evolucionado de los salones y en los personajes en los que el « pone de si mismo ». Paul Brétigny en *Mont-Oriol* aparecía, en ese aspecto, como el típico personaje de Maupassant, aquel que ha seguido exactamente la misma evolución amorosa que el novelista. De entrada no ha conocido más que prostitutas y, sobre todo, unas medio mundanas, unas « mujeres ya quemadas por la vida <sup>105</sup>». Todavía no ha encontrado una « dama de gris », ni una Michèle de Burnes, pero se convertirá fatalmente un día en su presa. Por el momento – el de *Mont-Oriol* – deteniéndose ante una mujer de mundo, novato, atónito, tiene « la impresión de estar junto a una muchacha <sup>106</sup>» .

Una cierta pureza proveniente de esa sorpresa desaparece pronto de la obra y del hombre. Fue cuando Maupassant encontró a las coquetas. Resulta también que él es de la raza de los amantes. Paul Brétigny, como Maupassant, adoraba en la mujer física « la Venus cuyo costado sagrado debía conservar siempre la forma pura de la esterilidad<sup>107</sup>». En la novela psicológica, el animal – Paul Morand diría el toro – constituye aún el fondo de la naturaleza de Maupassant. Siempre tiene esos « juicios audaces y secretos que nacen de la carne y del espíritu ante toda mujer deseable ».

---

<sup>105</sup> *Mont-Oriol*, p. 122

<sup>106</sup> *Mont-Oriol*, p. 123

<sup>107</sup> *Mont-Oriol*, p. 241

## V

**EL ESTILO DE MAUPASSANT**

La crítica inclinada sobre el estilo de un escritor, experimenta más o menos el mismo desconcierto que el médico ante el alma de un enfermo. En ese dominio de lo intangible, la impresión tiene más valor que el razonamiento, la emoción informa más que el juicio. Un sentimiento extremo, simpatía o repulsión, hacia el propio autor puede condicionar al crítico, sin que se trate de un prejuicio. Bourget decía: « ... esa magia todavía inexplicada: el estilo <sup>108</sup>».

El instrumento puntiagudo que antaño esculpía la escritura, un modo de escribir, la forma del conjunto de una obra, hoy lleva el mismo nombre. Del instrumento a la expresión final, de lo más tangencial a lo intangible, apenas se distinguen los matices. Todo aquí se entremezcla: la frase y la idea no pueden permanecer separadas, la descripción y las palabras no son más que una unidad. Aún un autor tiene a menudo varios estilos que se asemejan o se diferencian. El estilo que se juzga por la obra pertenece en primer lugar al hombre. Es para él un medio de expresión, sea en la expansión de su temperamento, en la libertad entera de su naturaleza, o en la frialdad constante de su voluntad contra su naturaleza. Los estilos más afortunados son aquellos en los que la voluntad y la naturaleza se alían estrechamente, en los que el temperamento y la razón se mezclan hasta confundirse. Nace entonces una segunda naturaleza que expresa al hombre felizmente.

---

<sup>108</sup> Paul Bourget, *Ensayos de filosofía contemporánea*, p. 177. Plon, 1901

El estilo es siempre el fruto de un trabajo – a veces antiguo – incluso cuando parece no ser más que la expresión de un temperamento. Es de los estilos de la naturaleza, no de los estilos naturales. Nada de valor viene del primer intento, del holgazán, del falto de esfuerzo. Como en deporte, hay que tener primero el don, luego el entrenamiento. La forma enseguida llega, nacida del uno y del otro a la vez.

Este esfuerzo, Maupassant lo ha alimentado durante siete años sin publicar nada. A él le debe la flexibilidad y el desahogo que sus contemporáneos anhelan para facilitar su trabajo. Siempre se olvidan esos años de aprendizaje. Ellos le han permitido adquirir el sentido de la construcción, de desarrollar sus dotes de observación. No hay otro ejemplo, en nuestra literatura, de preparación tan minuciosa en la profesión de un hombre de letras. Que nadie dude que esos ensayos de debutante han favorecido la gloria del escritor.

« Maupassant, dice Albalat, tenía el trabajo fácil y no recomenzaba muchas frases <sup>109</sup>». Aquellos que lo conocieron se manifiestan en el mismo sentido. Cuando publica *Bola de Sebo*, Maupassant tiene el desahogo de la halterofilia en el día de los campeonatos. Se le admira sin pensar en las penosas, largas y fastidiosas sesiones de entrenamiento. Pero, en literatura, como en deporte, solo cuenta el resultado.

Al contrario de muchos escritores, Maupassant no se ha obsesionado en crearse un estilo, a imponerse una disciplina. Flaubert había conocido las angustias de la creación por él. Maupassant ignora, en el ámbito literario, todos los tormentos del solitario de Croisset. No hay en él ni búsqueda, ni discusión, ninguna forma de lirismo, incluso contenido. Ajeno a la obsesión flaubertiana de la perfección, produce más como un artesano que como un artista.

Parece haberse sustraído totalmente al huracán de elocuencia que, partiendo de Jean-Jacques, invade con Chateaubriand la literatura francesa del siglo XIX y en la que se percibe un eco sordo en la prosa de Flaubert, del lirismo de Zola y de la fogosidad de Stendhal.

---

<sup>109</sup> Albalat, *Recuerdos de la vida literaria*.

Flaubert, es la elocuencia con la que se gira el cuello. Maupassant, es la ausencia natural y total de elocuencia. Si Flaubert es antifraseador, él es aún un frasista. Como Stendhal, y particularmente diferente sin embargo, Maupassant es a la vez antifraseador y antifrasista. Su frase tiene más vida, más músculo que la de Stendhal. En ese ámbito particular del estilo, un mundo separa a ambos autores pese a un mismo don agudo de observación aparente. Es necesario tomar tal cual la frase de Stendhal: pedregosa, brutal, entrecortada. La de Maupassant, también enriquecida, es siempre ligera.

En la práctica como en la teoría, Maupassant no aporta nada a la lengua francesa. Se contenta con ser un excelente obrero. Tiene unas recetas de su maestro, unos giros, unas concepciones, una « moral » que utiliza. Su genio de ordinario no le permite violar las reglas o hacer explotar los cuadros; pero le permite hacer bien lo que hace, con destreza, con aplicación, con atino. Cuando expone sus ideas sobre el estilo, en el prefacio a *Pierre y Jean*, se revela más un discípulo concienzudo que un novato. « Esforcémonos, dice, con ser unos excelentes estilistas más que coleccionistas de términos raros <sup>110</sup>». Y sin duda a esta ausencia de búsqueda, a esta honestidad, su estilo debe su permanencia. Al contrario de los demás naturalistas, al contrario sobre todo que Daudet y J.K. Huysmans, Maupassant jamás emplea neologismos. Evita las palabras técnicas de las que a veces Flaubert abusa. Allí como en otro lugar, esas limitaciones le favorecen, y, por restricción, hacen de su arte un arte clásico.

Clásico por sus cualidades exteriores: la composición, lo natural del tono, la sencillez de la frase, la limpieza, la medida, la ausencia de búsquedas y vanos ornamentos. Esas mismas cualidades, esa ausencia de complicaciones le hacen ser despreciado por los Goncourt de ayer y de hoy: « Maupassant es un notable escritorillo, un encantador contador de relatos, pero un estilista, un gran escritor, ¡ no, no ¡ <sup>111</sup>». Sin embargo puede compararse sin temor, cincuenta años más tarde, las peores páginas de Maupassant, cuya simplicidad

---

<sup>110</sup> Prefacio a *Pierre y Jean*, p. 27

<sup>111</sup> *Diario de los Goncourt*, Tomo IX, sábado 8 de enero de 1892.

compensan siempre las mejores de los Goncourt, destrozadas siempre por el manierismo.

La influencia de Maupassant en la literatura francesa no aparecerá más que al mismo tiempo que la de Flaubert. Ni en vida, ni tras su muerte, tendrá discípulos. No suscitando ni odios tenaces ni delirantes admiraciones, ha sido necesario esperar a conmemorar su centenario para verse crear una asociación de los « Amigos de Guy Maupassant » tan rápidamente desaparecida como fundada. En el extranjero (donde es más leído que en Francia), Maupassant ha sido copiado, imitado, plagiado. Pero no más que en su país natal, una escuela literaria ha salido de su obra.

Un Saint-Simon, un Balzac, un Proust, un Flaubert inventan su estilo. Maupassant no hecho más que tomar la invención de su maestro. Cuando, inconscientemente, la abandona, no la sustituye por nada que le sea propio, por nada que sea original. Eso se aprecia en sus últimas novelas, se destaca todavía más en su correspondencia. Es cierto que no hay mucha necesidad de estilo para solicitar cuentas a los editores. Pero su correspondencia amistosa y amorosa es banal cuando no grosera.

Entre los estilos de Maupassant – entre las etapas de su estilo – el de sus inicios literarios es el mejor. Su lenguaje no será nunca tan puro como cuando escribe *Bola de Sebo*. Su impasibilidad no será jamás tan grande, ni tan perfecto su arte de la construcción. Si se le advierte una cierta rigidez, todo aquí no es más que inteligente distribución, más que claridad, sencillez, medida y fuerza. El detalle es siempre pintoresco y preciso; ni un cliché viene a empañar el brillo de esa joya. Lo que era nuevo en Flaubert, y parecía a veces un poco artificial, parece en él completamente natural. Este empleo tan particular de los tiempos verbales, de las preposiciones, de los adverbios, se convierte súbitamente en algo corriente. Entrenado por el relato, y sobre todo por esta admirable limpidez de la lengua, por ese tono de alta escuela, el lector no es detenido por el asombro que se transformaba hasta entonces en admiración o en rechazo.

Esas cualidades del alumno que, de súbito, supera al maestro, provienen de que Maupassant emplea los métodos de Flaubert sin pensarlo y práctica sus teorías sin reflexionar. Sin duda, no tiene



medida de lo que Flaubert ha aportado de novedad a la lengua francesa: ha empleado la herramienta sin tomar ningún cuidado, con un desahogo y una naturalidad incomparables. Tiene el don de la composición: entendamos por esto por lo que sabe retener lo esencial, expurgar lo inútil, reunir los hechos, acumular con mesura las anotaciones. Y eso en todas las fases: en la de la frase a hilvanar, como la de la novela a construir.

Si los estilos de *Bola de Sebo* y de *Nuestro Corazón*, del *Olivar* y de *La Vida Errante* son tan diferentes, es porque el estilo de Maupassant evoluciona al mismo tiempo que el escritor, o más bien que la enfermedad. El hombre sano tiene una pluma firme; el hombre que sufre, una escritura relajada; el hombre marcado por la muerte, una frase que se deshace. El treponema se va haciendo dueño del talento de Maupassant al mismo tiempo que de sus vísceras.

Para ese « nihilista hambriento de lo absoluto » que era Flaubert, lo absoluto fue la obra de arte, y la obra de arte ideal, la frase escrita. Maupassant no era hasta ese punto ni tan nihilista, ni estaba tan hambriento de lo absoluto. No estaba tan prendado de la obra de arte como su maestro. No tenía en realidad el culto por la frase como en vida de Flaubert o cuando, más tarde, piadosamente, él lo evoca. Esta frase por la que Flaubert ha sufrido tanto, Maupassant la producirá sin esfuerzo. Ella parece más ligera y de entrada más natural que la del maestro de Croisset, pero, a fin de cuentas, le falta eso que Flaubert tanto buscaba: el ritmo. A veces, incluso, la frase de Maupassant cae mal, suena falsa. De ahí viene sin duda que nunca nos encante. Hay en Flaubert una especie de música secreta, de aura de la frase que Maupassant no ha encontrado.

A fuerza de concisión, en Maupassant no hay más que el objeto y su representación. Elimina la puntuación delicadamente rebuscada, la corta hábilmente de la frase flaubertiana. Flaubert había expulsado el romanticismo de los sentimientos; Maupassant lo expulsa de la frase. Sin embargo, *Una vida*, se inicia mediante una frase típicamente flaubertiana: « Jeanne, que ya había acabado de hacer los baúles, fue a mirar por la ventana, pero la lluvia seguía

cayendo.<sup>112</sup>». Todo está ahí: la construcción, la puntuación y, como condensado, el participio, el pasado definido y el imperfecto que se codean. Esa novela, por su precisión y el eterno imperfecto de Flaubert sucede a *Madame Bovary* y a *la Educación Sentimental*.

Esta frase sin conjunción, típicamente flaubertiana también, es un ejemplo perfecto de la concisión de Maupassant: « Una vecina, que se quedó viuda estando embarazada, murió de parto sin dejar un céntimo.<sup>113</sup> » Ni vanos ornamentos de estilo ni extraños epítetos, ni comentarios; es lo patéticamente banal de la vida cotidiana. Se nota ahí la utilización totalmente flaubertiana del pretérito. Ahí se ve a Maupassant, como su maestro, resumir los hechos, las conversaciones y emplear el estilo indirecto.

Una descripción de Maupassant se termina siempre por un rasgo, a veces sin gran importancia, pero de una absoluta precisión. Es el punto final de una enumeración de detalles que debe darnos una idea de conjunto de un personaje, de un paisaje o de una escena. Método, también herencia de Flaubert.

Maupassant dilapidará esta herencia rápidamente. Desde 1880 (*Bola de Sebo*) a 1888 (*Pierre y Jean*) se vislumbra una primera evolución. Sin caer en las negligencias, en el relajamiento, Maupassant pierde con alegría un poco de la rigidez flaubertiana. Más amplia, su frase gana en ligereza lo que pierde en concisión. El estilo se flexibiliza, se vuelve matizado como en *Pierre y Jean*, y en los relatos de viaje. *Mont-Oriol* aparece como una transición. Esa novela que cuenta el nacimiento de una ciudad balneario ve al mismo tiempo morir una escuela. Es la última novela de Maupassant donde se descubre la influencia de Flaubert. Con ese libro se vuelve a cerrar para siempre el laboratorio de Croisset.

Cuando la confesión reemplaza a la confidencia, el relajamiento es total y eso es *Nuestro Corazón*.

Su tono en los diarios, o más bien en sus relatos de viajes, es bastante distinto del de sus novelas y relatos largos. Maupassant es allí más libre; adopta bastante a menudo el tono familiar de la conversación. Incluso llega a ser patético como en el primer capítulo

<sup>112</sup> *Una vida*, p. 5

<sup>113</sup> *El huérfano* en *El Padre Milon*, p. 235

de *La Vida Errante*: Lasitud. Sin embargo no pierde nada de su implacable lucidez, de su sentido de la realidad. Su sensibilidad, que más tarde se convertirá en sensiblería, se revela allí. Impresiones de frío, del invierno, del sol; salidas para cazar en el frescor de la noche; despertares al alba para una salida al mar: todo eso con una resonancia profundamente humana, es de una autenticidad animal.

La confianza convertida en confesión, es para Maupassant la inconsciente dimisión de su estilo. Es en parte el Olivier Bertin de *Fuerte como la muerte*, completamente el Mariolle de *Nuestro Corazón*. No es más que un remero, un cazador, un hombre apasionado del aire libre y del movimiento que escribe; es un enfermo, un hombre de salón hipocondríaco, un nervioso caído en las manos de las coquetas que cuenta sus complicaciones sentimentales. La palabra « enervante » regresa sin cesar bajo su pluma, haciendo de las últimas páginas de *Nuestro Corazón* un patético eco a la enfermedad que lo arrastra. Sus nervios se descomponen, padece de los ojos. Se acostumbra a realizar el trabajo rápido, sino precipitado. Sometido a una producción numerosa por las necesidades de las editoriales y por su afán de ganancias, cede a la facilidad. La flexibilidad se convierte en relajamiento, la ausencia de concisión lo lleva a las repeticiones. Los clichés se vuelven frecuentes. Se puede decir que Flaubert muere por segunda vez.

## **CAPÍTULO IV**

### **BAJO EL SIGNO DE LA NADA**

## I

### LA NADA DE LA VIDA

¡ Ni un gran amor, ni una auténtica amistad ¡ Nada en la vida de Maupassant que sea el sino normal de las criaturas. Nada de esos sentimientos, de esas pasiones que constituyen a la vez la desgracia y la riqueza del artista, que destruyen al hombre enriqueciendo su obra. Ni, incluso en su infancia, una amistad apasionada, una admiración inocente semejante a la de Gustave Flaubert por Alfred Le Poittevin. Excepto por Flaubert, muerto demasiado pronto, Maupassant no experimentó, a lo largo de su dolorosa existencia, sentimientos profundos por nada ni por nadie.

Ni un amigo que, en su vida, tome el lugar de Boileau en la de Racine, de Bouilhet en la de Flaubert. Maupassant no tiene al principio más que compañeros de francachelas y remo; luego, más tarde, unos « amigos » en el sentido en el que esa palabra se emplea en los salones, en el sentido en que lo entendía Robert de Montesquiou.

¡ Ni un amor ¡ Su filial compasión, por auténtica, es suma de toda su calma. Una parte de deber entra en el afecto de ese hijo por su madre. No se esperaba de él, con toda seguridad, una de esas pasiones a lo Byron tan contrarias a su carácter. Pero no hay nada en su vida sentimental, ni incluso un gran cariño semejante al amor silencioso de Flaubert a los pies de una Elisa Schlesinger.

Maupassant se balancea entre el erotismo que lo relaciona con Gisèle d'Estoc<sup>114</sup>, la amistad amorosa en la que lo confina Hermine Le Conte du Nouy<sup>115</sup> y las sandeces sentimentales con las que se complacía en su correspondencia con Marie Bashkirtseff<sup>116</sup>.

¡ Ninguna fe ¡ Ni incluso un gran sueño que hubiese amueblado su existencia, espiritualizado su vida. Su misma locura está hecha de sufrimientos físicos casi únicamente. Hay, de un extremo al otro, en Maupassant, una irremediable ausencia de música interior. No añade poesía a nada, ni incluso a lo que ama: al contrario, casi siempre, lo que el ama – aquellas que le gustan – rápidamente le disgusta. Lo ha dicho él mismo: ve el mundo « con sus órganos »<sup>117</sup>. Del espectáculo de la naturaleza, no traduce más que impresiones animales. Lo que describe mejor: el despertar del día, el frío, la marcha, el viento, los manzanos en flor, la tierra labrada, la mar desatada, habla de lo primitivo. Maupassant ha producido menos según el método naturalista que siguiendo su instinto.

No se apasiona por nada, ni incluso por su arte. No cree ni en la vida ni en los hombres, ni en sus ideas ni en sus actos. No se le imagina ni hombre de acción ni hombre político. Cuando el sentimiento de la vanidad de la vida toma cuerpo en él, en la vanidad del mundano, busca la gloria en los salones donde a veces se burlan de él. Esos son los únicos momentos en los que su mirada no es lúcida.

Se aburre. Por todas partes, su visión clara y diáfana de las cosas le descubre la nada de la vida. Aparte de toda literatura, es demasiado realista para que sea de otro modo. La existencia para él discurre lentamente, monótona, del nacimiento a la muerte, sin que nada, salvo el dolor, venga a salpicarla. Incluso los viajes no cambian

---

<sup>114</sup> Marie-Paule Desbarres adopta ese seudónimo para exponer sus obras escultóricas. Cf. *Maupassant y el Andrógino*, de Pierre Borel (Editions du Livre Moderne)

<sup>115</sup> Autora, al principio anónima, de *La Amistad amorosa*.

<sup>116</sup> Pintora nacida en Rusia. Dejó un *Diario* testigo de la vida artística y parisina de su época.

<sup>117</sup> Prefacio a *Pierre y Jean*, p. 16

su humor: « Que triste y feo es todo, siempre igual, siempre odioso.<sup>118</sup> », o aún: « Todo se perfila aburrido, falso y mísero <sup>119</sup>»

Hay en él como un prejuicio de tristeza y de disgusto que puede explicarse en parte por su agitada infancia entre una madre medio neurasténica y un padre veleidoso: « ... eso había acabado para mí. Había visto la otra cara de las cosas, la de la maldad; no volví a percibir nada bueno desde ese día<sup>120</sup> ». Quiere ver, ve por instinto, la vida « fuera de la óptica de la eterna esperanza <sup>121</sup>». Para él, todo es « mediocre y acaba pronto <sup>122</sup>». En nuestros días, Maupassant sería un maestro del existencialismo.

Lo que se denominaba ayer la nada de la vida, hoy se llama lo absurdo, pero siempre es la misma interpretación del pesimismo inherente a la naturaleza humana. El Eclesiástico lo grita en un tono del Gran Señor y, de él a nosotros, el río no ha cesado nunca de discurrir. En el transcurso de los siglos, el hombre ha intentado aferrarse, por orgullo, a pequeños éxitos, al barniz de sus zapatos, a la copa de su costumbre, no cambia nada en el fondo de las cosas: la vida no tiene sentido. A la queja del escritor ateo se añade el lamento de las Escrituras.

Confinando en un mundo animal en el que el instinto sexual cuenta más que la moral, donde la satisfacción de ese instinto preocupa al hombre más que las cuestiones del más allá, Maupassant ha escapado completamente al problema de la fe. Ignora toda preocupación de orden espiritual. Detrás de la piedra sellada, la tumba, para él, no suponía problema. Pero el reino animal conlleva un gusto profundo de la vida. De ahí ese temor, esa obsesión por la muerte que marca la obra y la correspondencia de Maupassant: « ¡ Resulta extraño que uno pueda reír, divertirse, ser alegre bajo esa eterna certitud de la muerte ¡<sup>123</sup>»

---

<sup>118</sup> *Un caso de divorcio* en *La Belleza inútil*, p. 244.

<sup>119</sup> *Correspondencia*, p.320

<sup>120</sup> *¡Camarero, una caña!* En *Miss Harriet*, p.283

<sup>121</sup> *Las hermanas Rondoli*, p. 13

<sup>122</sup> *Las hermanas Rondoli*, p.13

<sup>123</sup> *Lamento* en *Miss Harriet*, p. 302

En ocasiones se considera resignado en la nada de la vida. Desea ante todo que se vea en él a un escéptico. No le supondrá, se aprecia en su correspondencia, un gran esfuerzo para emplear la palabra « estoico ». Pero si Maupassant lleva en él un mal demasiado profundo, una desesperanza demasiado innata para no ser más que un escéptico, resulta ser a la vez demasiado sensual y muy susceptible al goce para poder sumirse en el estoicismo.

Cuando su sensualidad entra en juego, cuando su sensibilidad despierta, es para transportarle « hacia el conocimiento de la desoladora verdad ». A menudo aparenta indiferencia, pero no lo logra, y no consigue nunca, a pesar de las apariencias, permanecer impasible ante el espectáculo de la vida. Además confiesa que no puede vivir sin recuerdos y que estos le acribillan. Pero donde otros encuentran con frecuencia un consuelo, un endulzamiento de su pena, Maupassant no descubre más que un motivo suplementario de desesperanza.



## II

### SCHOPENHAUER Y EL PESIMISMO

El pesimismo de Maupassant viene de lejos. Se podría decir que desde la infancia de Flaubert. « Resulta extraño como he nacido con tan poca fe en la felicidad. He tenido en toda mi juventud un presentimiento completo de la vida. Era como un olor de cocina nauseabundo que se escapa por un respiradero. Uno no tiene necesidad de haber comido para saber que hace vomitar<sup>124</sup> ». Esas líneas dirigidas por el joven Flaubert a Máxime du Camp<sup>125</sup>, habrían también podido ser escritas por Joseph Prunier (primer pseudónimo de Maupassant) a Petit Bleu.<sup>126</sup>

Se conoce la juventud de Maupassant, sus años de aprendizaje sumidos en el nihilismo flaubertiano, el grotesco triste, el risueño mascando un irremediable asco, y toda esperanza desterrada de ese mundo materialista. Existe sin embargo, entre el pesimismo de Flaubert y el de Maupassant, una diferencia fundamental. El pesimismo de los personajes de Flaubert – y del mismo Flaubert – surge de una decepción; él ha encontrado su base, su motivo, su punto de partida en el enfrentamiento entre el sueño y la realidad. El pesimismo de los personajes de Maupassant –y de Maupassant – no tiene otros sostén que él mismo y la nada de la vida. Tiene un aspecto gratuito al que Flaubert se sustrae. Los personajes de aquél sueñan

---

<sup>124</sup> Carta de Flaubert a Máxime du Camp.

<sup>125</sup> Máxime du Camp (1822-1894), fue un amigo de juventud de Flaubert y emprendió con él el famoso viaje a Oriente.

<sup>126</sup> Pseudónimo de Léon Fontaine.

antes de vivir o de actuar; tienen una concepción idealista de la existencia que acaba por moldear la realidad; la experiencia no puede decepcionar a esos seres de imaginación demasiado viva. Los personajes de Maupassant – excepción hecha tal vez por la Jeanne de *Una vida* – no sueñan, carecen de imaginación, no tienen ninguna idea preconcebida. Tal cual, sin que el sueño haya prometida otra cosa, la vida les aparece mala.

Maupassant tenía poco, o mejor no tenía, espíritu filosófico. No podía comprender a Schopenhauer mejor que a Taine: de un modo superficial. Se duda de si leyó las obras de uno y del otro; en todo caso no profundizó en ellas. Sencillamente puso sus ideas en el siglo, adoptando las frases típicas, típicamente pesimistas. Nunca añadió que fuese suyo lo que en ellas encontraba.

En Francia, hacia 1880, el nombre de Schopenhauer <sup>127</sup> está en todas las bocas. Sino oficialmente adoptada, su filosofía es al menos estudiada oficialmente. Por admirarlo, defenderlo o combatirlo, se habla de él en todas las cátedras de filosofía. Los comentarios sobre su obra proliferan. Por fin se le cita en los salones. De un modo superficial, sin embargo, pero de algún modo precisamente que conviene al carácter y al espíritu de Maupassant. No tiene ninguna necesidad de reflexionar, de agudizar su sentido crítico, puesto que el filósofo afirma, con aire docto y profundo, en lenguaje filosófico, lo que el escritor piensa y siente desde hace tiempo. Su entusiasmo le hace proclamar enseguida su « profunda admiración por Schopenhauer <sup>128</sup>»

Las ideas de Maupassant en política, sobre el matrimonio, sobre las mujeres y ante todo sobre la religión no son más que el resultado de las teorías de Schopenhauer. Las toma tal cual, sin cambiar nada, sin añadir nada, a veces incluso simplificándolas. El nihilismo de Flaubert se encuentra superado de golpe.

La teoría de Schopenhauer puede resumirse del siguiente modo: « El hombre es malo, irremediablemente malo; la vida es mala, irremediablemente mala, y mejor sería no haber nacido.» Nada

---

<sup>127</sup> 1788-1860. Su principal obra *El mundo como voluntad y como representación*, le había granjeado una gran reputación.

<sup>128</sup> *Correspondencia*, p. 57

mejor podía deducir Maupassant, más que halagar sus gustos. Por una vez entusiasta, Maupassant se exulta hasta escribir de su nuevo maestro: « Gozador desengañado, ha vuelto patas arriba las creencia, las esperanzas, las poesías, las quimeras, destruido las aspiraciones, desfigurado la confianza de las almas, matado el amor, tirado por los suelos el culto ideal de la mujer, destrozado las ilusiones de los corazones, realizado la más gigantesca tarea de escéptico que nunca se haya hecho .<sup>129</sup>»

A decir verdad, la influencia de Schopenhauer no aparece en absoluto en el pesimismo de los inicios de Maupassant, en aquél que se expresa por la visión grotesca del mundo. Pero aparece ampliamente en todo el resto de su obra. Desemboca en esa obsesión por la muerte que ha marcado tan cruelmente la vida y la obra de Maupassant.

Basándonos en algunos de sus cuentos, es fácil de presentar a un Maupassant burlón, de ofrecer de él la imagen de lo que sueña ser: el Aristófanes del siglo diecinueve. A sus contemporáneos Maupassant les parecía al principio un autor flojo y, a veces, cómico: « Gustaba porque tenía la bondad risueña, la sátira profunda que, por un milagro no es mala, la alegría que persiste aun incluso bajo las lágrimas. »

Ese aspecto, sino flojo, al menos cómico de Maupassant, existe. Pero se olvida demasiado lo que oculta de tristeza o más bien de pesimismo. El pesimismo innato puede hacer reír como en *Bola de Sebo* y confirmarse mediante la desoladora tristeza de *La Vida errante* de donde está ausente toda sonrisa. Desde que Maupassant cesa de pintar un mundo grotesco que le es exterior para abandonarse a la confidencia como en sus tres libros de viajes, el tono se vuelve patético y el desencanto emotivo. Al nihilismo filosófico heredado de Flaubert, sucede una desolación profundamente humana después de una confusión en gran parte animal. Esos son los matices de una misma desesperación.

Bajo la acción de la enfermedad, la risa que, al principio, disfraza en parte el pesimismo o, al menos, le da un aire de juventud,

---

<sup>129</sup> *El buhonero*, p. 163

poco a poco desaparece. Allí donde Maupassant encuentra, en *Al Sol* (1882), unas razones agradables y tentadoras de partir, no hace, seis años más tarde, en *La vida errante* mas que consideraciones desoladoras.

Los primeros intérpretes del pesimismo exterior de Maupassant son los personajes de *Bola de Sebo*. El primer intérprete de su pesimismo congénito es Pierre en *Pierre y Jean*. En la primera, el pesimismo deriva del comportamiento de los personajes, de sus actos, de la naturaleza de los seres; en la segunda, Maupassant expone razones íntimas: incluso aunque nada venga a turbar a Pierre, en el fondo está triste por naturaleza, se diría de forma gratuita. Él confiesa a si mismo: « Siento terriblemente el peso de la vida. <sup>130</sup>»

Maupassant no siente únicamente el peso de la vida; está agobiado por la soledad, la verdadera soledad, la que atenaza al hombre de igual modo en su habitación como en medio de una multitud o entre algunos amigos. « La soledad me llena de una terrible angustia...<sup>131</sup>».

Bajo la pluma de Maupassant, ese tema se convierte cada año que pasa, cada vez más importante, más patético. Además, a pesar del éxito, la gloria, los objetivos materiales, Maupassant es más pesimista a los treinta años que a los veinte, más a los cuarenta que a los treinta.

Sea lo que sea que haya pensado Taine, el pesimismo de Maupassant nunca es adquirido. Incluso exterior, corresponde al fondo de su naturaleza. Está en él desde su nacimiento y ese normando puede suscribir las palabras de Renan sobre la alegría que un poco triste. « Tengo ciertamente de un modo agudo, incurable, la noción de la impotencia humana y del esfuerzo que no conduce más que a empobrecernos <sup>132</sup>»

Incluso no cree en la literatura. « Soy incapaz de amar verdaderamente mi arte. <sup>133</sup>» Rechaza el salvavidas que Zola le

---

<sup>130</sup> *Pierre y Jean*, p. 176

<sup>131</sup> *La Confesión en Toine*, p. 183

<sup>132</sup> *Correspondencia*, p.422

<sup>133</sup> *Correspondencia*, p.422

ofrece: « Darse a una obra, os aseguro que, en la negación de todo, es aún la inutilidad más apasionante.»

En el prefacio a *Pierre y Jean*, Maupassant confiesa ser de aquellos « a los que su obra da siempre la impresión de un trabajo inútil y vulgar <sup>134</sup>». Esa falta de fervor es una manifestación real, tangible del vacío en el que vive Maupassant. A decir verdad, tiene tanta falta de imaginación en su vida como en su obra. Él llevaba todo a la humilde verdad cotidiana. Él, para quién todo es feo, escapa a esta poesía secreta creada por el cerebro del hombre « para suavizar nuestro crudo destino <sup>135</sup>». Del mismo modo que no añade nada a su obra, no añade nada a su vida. Del mismo modo que no crea sus personajes – como por ejemplo Balzac – pero se contenta con pintarlos tales como los ha visto, se conforma con encontrar una existencia mediocre de los Cornudet que, no más que ellos, no le aportan nada.

Por simplista que parezca, su ateísmo es sincero. Maupassant se explica sobre Dios parafraseando a Schopenhauer y, aún así, lleva todo al reino animal. « Creo en la aniquilación definitiva de cada ser que desaparece. <sup>136</sup>» Que a nuestros ojos sus razonamientos carezcan de fuerza, que sus razones sean débiles, su convicción no es menos profunda. Nada puede salvarlo. Sus artículos de fe son: la nada de la vida y la eterna infamia del hombre. Hay en él una irremediable ausencia de esperanza. Que haya muerto ladrando y lamiendo las paredes da un cierto brillo al juicio de Barbey d'Aureville sobre el naturalismo « que ya no anima más el soplo divino de la espiritualidad.»

Ese reino animal del que nunca debía de apartarse, Maupassant lo ha preconizado desde sus inicios. Riendo cuando es joven y vigoroso, en búsqueda de una voluptuosidad triste bajo la influencia de la poesía negra de Schopenhauer y de su teoría del amor, luego abandonándose a los desórdenes de la sexualidad. En un ensayo lleno de prejuicios, Jean de la Varende ha podido, con apariencia de verdad, escribir de Maupassant: « no es más que un filósofo de

<sup>134</sup> Prefacio a *Pierre y Jean*, p. 22

<sup>135</sup> *La Belleza inútil*, p. 42.

<sup>136</sup> ¿ Él ? en *Las Hermanas Rondoli*, p. 107

burdel <sup>137</sup>.» Sin embargo, Maupassant es allí exactamente lo contrario de un filósofo: un animal. Al encuentro de Flaubert y de Bouilhet, él no aporta ningún lirismo a la casa de citas.

No nos equivoquemos, el maestro en esta cuestión es Flaubert. Entre sus aportes a la literatura francesa, es necesario contar el lirismo de las casas de citas: en la de las últimas páginas de *La Educación sentimental*, Flaubert no solamente se exalta, sino que se divierte exaltándose. Cuando Maupassant escribe una farsa *A la Feuille de rose, Casa Turca*, está rindiendo homenaje a Flaubert evocando la Casa de Zoraida, de la que Frédéric y Deslauriers <sup>138</sup> se preguntaban « si no era eso lo mejor que habían visto.»

Incluso del amor físico que él ha experimentado tanto y del que tanto se ha vanagloriado, Maupassant acaba hastiándose. Es siempre a Gisele d'Estoc a quién se dirige: « Decididamente encuentro muy monótonos los órganos del placer, esos sucios agujeros cuya auténtica función consiste en llenar las fosas sépticas y en sofocar las fosas nasales <sup>139</sup>»

Desde el día en el que escribe esas líneas, Maupassant está condenado: en ausencia de toda espiritualidad, la mismísima carne lo decepciona y ya no le queda nada.

Nada más que la muerte y su antecámara: la locura.

---

<sup>137</sup> Jean de la Varenne, *Grandes Normandos* (Defontaine Edit., 1930)

<sup>138</sup> Dos personajes de la *Educación sentimental*.

<sup>139</sup> Pierre Borel, *Maupassant y el Androgino*, p. 119

### III

#### LA ENFERMEDAD, LA LOCURA, LA MUERTE

En la época de las *Veladas de Médan*, el hombre en Maupassant, al igual que el escritor, da una impresión de rebosar salud. El vigor del remero de Chatou, del excursionista en Bretaña y en Córcega, del cazador a través de las tierras de Caux no solamente no genera dudas en nadie, sino que maravilla a aquellos que lo conocen. Tiene entonces más aspecto de paisano que de un hombre de salón, de un atleta un poco rústico que de un artista. Su obra y su estilo dan la misma impresión de fuerza y de salud. Se encuentra en ella una sencillez, un vigor y también una estructura, una envergadura que hacen pensar en la del autor.

La enfermedad minará paralelamente al hombre y a la obra. Es necesaria toda la fuerza del treponema y toda la negligencia del enfermo para llegar al descalabramiento de salud al que llegó Maupassant. Tal vez presentía que nada podía salvarle, que la ciencia era entonces impotente contra la enfermedad que lo corroía. Tal vez tenía la conciencia de que un mal hereditario lo había condenado hacía tiempo. La familia de Maupassant se las ha ingeniado y se las ingenia aun, en hacer creer que la sífilis de Guy no era hereditaria. Esta preocupación fue constante en su madre y en Hermine Le Conte du Nouy. Pero la enfermedad de Laure, la de Alfred, y Hervé, vienen a contradecirlos cruelmente.

Es mucho más probable que, afectado de una enfermedad hereditaria, además Maupassant hubiese contraído la sífilis. Gisele d'Estoc alude a ello en su *Cuaderno de amor* y el escritor confiesa en

una carta: « Tengo la viruela, la auténtica, la gran Viruela, de la que murió Francisco I <sup>140</sup>». Nunca consintió en dejarse cuidar.

Uno imagina fácilmente la locura de Maupassant impactando como un flechazo. En realidad se incubaba desde hacía tiempo; ella ya había hecho su obra cuando sus contemporáneos admiraban su vigor, cuando Zola decía: « Maupassant es la salud, la fuerza misma de la raza.» A los quince años, sufre de lo que su madre llama, en una carta a Gustave Flaubert : « un debilitamiento nervioso <sup>141</sup>». Se sabe lo que, en esta familia, significan las enfermedades del sistema nervioso. Muy pronto, padece de los ojos, difícilmente soporta la lectura, consulta con unos médicos que no encuentran nada o no se atreven a confesarle lo que han descubierto. De principio a fin, su correspondencia está repleta de alusiones a su salud. A lo largo de los años, la queja se amplifica, se convierte en un grito de alarma, gimiendo primero para transformarse en una lamentación desesperada. Es el sonido del cuerno que, en plena lucidez, el cazador ejecuta para si mismo : « ... Es la muerte inminente y yo estoy loco. Mi cabeza se me va. Adiós, amigo mío, no me volverá a ver... <sup>142</sup>»

Su queja lamentable, primero sorda, luego desgarradora, se da paralelamente en su correspondencia y en su obra. Cuanto el tono más se eleva, más se engrandece el gemido. Cuanto mas se extienden las dolencias a su familia y a sus amigos, más crece el pesimismo de sus personajes. La desesperación de sus héroes no tiene únicamente por causa la nada de la vida, sino que también encuentra una fuente en la alteración de un enfermo que se sabe perdido.

Maupassant está inquieto: en su casa todo se cierra, hasta la puerta de su habitación. Luego conoce el miedo, el miedo verdadero del que tan bien ha hablado y donde encuentra « como una reminiscencia de los terrores fantásticos de antaño <sup>143</sup>». Experimenta una especie de perverso placer en lo espantoso. Su gusto por lo

---

<sup>140</sup> Pierre Borel, *Maupassant y el Andrógino*, p. 181

<sup>141</sup> *Correspondencia*, p. 430

<sup>142</sup> *Correspondencia*, p. 419

<sup>143</sup> *El Miedo en Cuentos de la Becada*, p. 83



fantástico se desarrolla y se vuelve mórbido. Confiesa su placer en escribir historias terroríficas y se acuerda de Poe.

« De noche, escribe Tassart, con la lámpara baja, con un peine muy fino de nácar que había traído de Italia, peinaba el pelaje de sus gatas a contrapelo y en la oscuridad se divertía haciendo surgir luces fosforescentes <sup>144</sup>» Es la época en la que escribe ¿ *Él ?*, ¿ *Quién sabe?*, ¿ *Loco?*. También es la época de su relación con Gisele d'Estoc. A los desarreglos de la carne corresponden los del espíritu.

Al miedo de sí mismo en *El Horla* y todo el periodo del desdoblamiento del yo, al miedo a la nada, a la soledad, sucede la obsesión de la muerte. « Hagamos lo que hagamos moriremos. Creamos lo que creamos, pensemos lo que pensemos, intentemos lo que intentemos, moriremos. » Es el eterno refrán. La afición por el cadáver, heredada de Flaubert se convierte en la obsesión del cadáver. « Oh, La carne, estiércol seductor y vivo, putrefacción que camina, que piensa, que habla, que mira y sonrío...<sup>145</sup>». Se diría que escribe al dictado de lo que lo corroe, de lo que descompone su ser poco a poco.

Esta obsesión de la muerte lo domina día y noche y le impide dormir. La traduce plasmándola en sus relatos y sus novelas. Hace de ella un elemento de su obra, un tema de cuento como en *Sobre el agua* o *La Noche*. Luego el lamento se hace directo. Vaticina en sus cartas la inminente catástrofe. Cinco días antes de su tentativa de suicidio del 31 de diciembre de 1891, dirige las siguientes líneas a su abogado: « Me estoy muriendo. Creo que estaré muerto dentro de dos días. Ocúpese de mis asuntos...<sup>146</sup>»

Nada a la vez mas extraño y turbador que su implacable lucidez en la enfermedad y en la locura. Esa mirada precisa, fría, imparcial y helada que se posa sobre los seres y las cosas de la vida, él la conserva a lo largo de su lento calvario. Algunos días antes de su muerte, en el transcurso de sus horas de calma, todavía tiene sus facultades de observación, de juicio. Anota en su correspondencia los progresos del mal, los desgastes causados sobre su organismo; tiene

<sup>144</sup> *Recuerdos sobre Guy de Maupassant*, por François Tassart, p. 87

<sup>145</sup> *Un caso de divorcio en La Belleza inútil*, p. 249

<sup>146</sup> *Correspondencia*, p.419

conciencia de que los excitantes artificiales que consume le aportan una capacidad de trabajo más grande y un alivio momentáneo, arruinando también su salud. El opio lo ha atraído; se abandonó al éter: « Es por culpa de esas violentas neuralgias por las que he usado ese remedio, del que tal vez he abusado luego <sup>147</sup>». Esta constante lucidez que nada viene a alterar, Maupassant la resume así : « He encontrado en esta droga una lucidez superior. <sup>148</sup>»

Curioso destino el de este hombre. Extraña premonición la de este escritor. Su primer relato *La Mano disecada* contiene numerosas veces las palabras « loco » y « locura ». Aún antes de *El Horla*, varios cuentos trataban de la locura. En uno de ellos, *Madame Hermet*, confiesa: « Los locos me atraen...<sup>149</sup>» Sus viajes lo llevan a Túnez curiosamente, a visitar los manicomios: « Me voy turbado con una emoción confusa, llena de piedad, tal vez de envidia, por algunos de esos alucinados que se mantienen en esta prisión, ignorada por ellos, habiendo encontrado el sueño, un día, en el fondo de la pequeña pipa llena de algunas hojas amarillas. <sup>150</sup>»

Estudia el modo en que los árabes cuidan a sus locos. Habla de la locura con una especie de atracción, como si en ella viese la única posibilidad de evasión.

Su propia locura hace de él, al mismo tiempo, un animal que ladra y un profeta que vaticina. O bien lame las paredes de su cuarto, o bien anuncia que Dios ha proclamado « desde lo alto de la Torre Eiffel, a todo París, que el Señor de Maupassant es el hijo de Dios y de Jesucristo. <sup>151</sup>». De algún modo, ha previsto este fin; le obsesiona desde hace años. No tiene entonces para expresarse, más que esta imagen: «Algunos perros que aúllan expresan muy bien este estado. <sup>152</sup>»

La lucidez constante que tiene para las cosas de la vida, no lo abandona. Conserva ante el progreso de la enfermedad, ante los

<sup>147</sup> *Sueños en El padre Milon*, p. 129

<sup>148</sup> Citado por André Vial, *Boletín del bibliófilo*, nº 1 de 1950.

<sup>149</sup> *Madame Hermet en Misti*, p. 49

<sup>150</sup> *La Vida errante*, p. 208

<sup>151</sup> Georges Normandy. *El fin de Maupassant*, p. 219

<sup>152</sup> *Correspondencia*, p. 403

ataques de locura, la misma facultad de visión y de expresión. Gisèle d'Estoc ha descrito de un modo emocionante en *El cuaderno de Amor* una escena de alucinación a la que ella asistió: Maupassant teme la llegada de un doble que le impedirá trabajar. Es *El Horla*. Describe su drama con voz sorda, entrecortada. Luego, cuando la crisis se acaba, confiesa, con voz cambiada: « A veces siento la locura merodear bajo mi cráneo<sup>153</sup>. »

La sentía merodear a su alrededor desde hacía tiempo. El internamiento de Hervé, luego su muerte, son alguna especie de advertencia familiar a las que suceden las miserias físicas y morales. Luego el ritmo se acelera. El dolor lo acribilla; el miedo se vuelve espantoso. No puede leer ni trabajar.

Desesperado, el 31 de diciembre de 1891, Maupassant intenta cortarse la garganta. Su doméstico interviene solicitando la ayuda de los dos marineros del *Bel-Ami*. Los tres hombres consiguen apenas mantenerlo inmóvil. Después ya con la camisa de fuerza, la mirada indiferente del enfermo hacia el yate que se balancea sobre las aguas del puerto de Cannes, el tren hacia Paris en compañía de enfermeros, el internamiento en la residencia del Doctor Blanche, Maupassant ha desaparecido del mundo. El anunciado rayo ha caído. Golpea al escritor primero. El hombre, o mejor dicho el animal, sobrevive todavía algún tiempo. A pequeños pasos, a lo largo de los jardines del Doctor Blanche, deteniéndose a veces ante una rosa, Maupassant se encamina hacia su propia nada.

---

<sup>153</sup> Pierre Borel. *Maupassant y el Andrógino.*, p.186

## BIOGRAFÍA

- 28 de sept. de 1816.- Nacimiento de Alfred Le Poittevin en Rúan.
- 27 de may. de 1821.- Nacimiento de Louis Bouilhet en Cany.
- 18 de sept. de 1821.- Nacimiento de Laure Le Poittevin en Rúan.
- 13 de dic. de 1821.- Nacimiento de Gustave Flaubert en Rúan.
- 3 de abr. de 1848.- Muerte de Alfred Le Poittevin.
- 29 de octu. de 1849.- Gustave Flaubert y Máxime du Camp parten para Egipto.
- 5 de agos. de 1850.- Nacimiento de Guy de Maupassant.
- 1851.- Publicación de *Meloenis*, de Bouilhet.
- abril de 1856.- Nacimiento de Hervé de Maupassant.
- 1867.- Maupassant entra en el Instituto de Rúan.
- 18 de julio de 1869.- Muerte de Louis Bouilhet en Rúan.
- 1875.- Publicación de *La Mano Disecada* bajo el pseudonimo de Joseph Prunier en *l'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson*.
- 16 de abril de 1877.- Cena literaria con Trapp.
- 16 de abril de 1880.- Publicación de *Bola de Sebo* en las *Veladas de Médan*.
- 8 de mayo de 1880.- Muerte de Flaubert.
- 8 de abril de 1885.- Aparece *Bel Ami* en folletín en el *Gil Blas*.
- 1885.- Muerte de Victor Hugo.
- 1886.- Publicación del *Petit Botín des Letres y des Arts*.
- mayo de 1887.- Publicación de *El Horla*.
- diciembre de 1887.- Aparición de *Pierre y Jean* en folletín en la *Nouvelle Revue*.
- 1891.- Estudio de Jules Huret sobre el naturalismo.
- 31 de dicim. de 1891.- Maupassant intenta suicidarse.
- 6 de julio de 1893.- Muerte de Guy de Maupassant.
- 23 de agosto de 1893.- Muerte de Adrienne Legay en Rúan.
- 24 de enero de 1899.- Muerte de Gustave de Maupassant.

## OBRAS DE GUY DE MAUPASSANT

### NOVELAS

*Bel Ami* (1885), *Una vida* (1883), *Mont-Oriol* (1887), *Fuerte como la muerte* (1889), *Nuestro corazón* (1890), *Pierre y Jean* (1888), *Los domingos de un burgués en París*.

### RELATOS (Antologías de)

*La Casa Tellier* (1881), *Bola de Sebo* (1880), *Cuentos de la Becada* (1883), *Miss Harriet*, *Claro de Luna* (1883), *El Horla* (1887), *La mano izquierda* (1889), *El señor Parent* (1886), *Mademoiselle Fifi* (1882), *Yvette* (1885), *Las Hermanas Rondoli* (1884), *La pequeña Roque* (1886), *La Belleza inútil* (1890), *Tone* (1886), *Cuentos del día y de la noche* (1885), *El Doncel de Madame Husson* (1888), *El Padre Milon*, *El buhonero*.

### VIAJES

*Sobre el agua* (1888), *Al sol* (1884), *La vida errante* (1890)

### TEATRO

*Musotte* ( en colaboración con Jacques Normand), *La Paz de la pareja*, *Historia de los viejos tiempos* (1879)

### POESÍA

*Unos versos* (1880)

## ÍNDICE DE MATERIAS

I.- EL HOMBRE.....	5
I.-El paisano de Caux.....	7
II.-Retratos de familia.....	11
III.-El sentimental.....	23
IV.-El parisino y el meridional.....	27
V.-Las mujeres.....	29
II.- SU TIEMPO Y SUS INFLUENCIAS.....	41
I.-Maupassant y su tiempo.....	43
II.-Situación literaria de Maupassant.....	47
III.-La lección de Flaubert.....	51
IV.-El Naturalismo y las Veladas de Médan.....	57
V.-El ejemplo de Bourget y la influencia de Taine.....	61
III.- LA ESTÉTICA LITERARIA.....	67
I.-Bola de Sebo.....	69
II.-El cuento y el relato largo.....	71
III.-Las novelas “verídicas”.....	77
IV.-La novela psicológica.....	81
V.-El estilo de Maupassant.....	85
IV.- BAJO EL SIGNO DE LA NADA.....	93
I.-La nada de la vida.....	95
II.-Schopenhauer y el pesimismo.....	99
III.-La enfermedad, la locura, la muerte.....	105

Este libro se acabó de traducir y de imprimir en Pontevedra, el dieciséis de  
marzo del año dos mil séis.

Traducido por José Manuel Ramos González para  
<http://www.iesxunqueira1.com/maupassant>