FLAUBERT – LE POITTEVIN - MAUPASSANT

Un asunto de familia literaria

Actas del Congreso internacional de Fécamp

(Octubre 2000)

Reunidas y presentadas por

YVAN LECLERC

Traducción de José M. Ramos González para

http://www.iesxunqueira1.com/maupassant

Nota sobre la traducción

La traducción al español del presente libro, cuya edición original apareció en el año 2002, publicada por el servicio de publicaciones de la Universidad de Rouen, fue realizada para la página web dedicada a Guy de Maupassant, por lo que no se trata de una traducción profesional ni académica. Lamento todos los posibles errores que pueda contener que de seguro serán más de los deseables, pero al no haber ánimo de lucro y solamente intención de divulgación de cultura, me doy por justificado apelando a la comprensión de los posibles lectores de la misma.

José M. Ramos
Pontevedra, agosto de 2007

PRESENTACION

Maupassant murió a los cuarenta y tres años, siete antes de alcanzar la cincuentena. La conmemoración del ciento cincuenta aniversario de su nacimiento, siguió de cerca a la del centenario de su muerte, en 1993.

Las dos jornadas de estudio, organizadas el 27 y 28 de octubre del 2000 en Fécamp, por el Consistorio de Fécamp y por la Universidad de Rouen, dieron continuidad al gran congreso de mayo de 1993 que se había celebrado en el mismo lugar. Aquel había sido dirigido por Louis Forestier, que nos ha brindado su amistad y nos ha hecho el gran honor de estar también presente entre nosotros en esta nueva ocasión. Louis Forestier concluía la presentación de *Maupassant et l'écriture*, el volumen que recogió los actos de ese primer congreso, recordando las palabras atribuidas al residente del hospital del Dr. Blanche, cuando éste hundía unas ramitas de madera en la tierra: « Plantemos esto aquí: el año que viene encontraremos pequeños Maupassant »[1]. Y Louis Forestir añadía: «Aquí tenemos de lo que proveernos en una nueva germinación». No sé si Maupassant y Louis Forestier han podido reconocer a sus vástagos, siete años más tarde, pero han esperado un tiempo razonable y han aprendido a leer en los trabajos publicados después de esos siete años (es finalmente una buena duración para una maduración intelectual), entre los cuales *Maupassant y l'écriture* destaca como una obra de referencia.

Era difícil de organizar dos jornadas del mismo perfil, solamente siete años después de un congreso muy fructífero y que había abordado numerosos aspectos de la obra. Era pues necesario intentar hacer otra cosa. Marie-Hélène Desjardins y

---

[1] Louis Forestier. «Presentación», *Maupassant et l'écriture*. Actas del congreso de Fécamp, 21-22-23 mayo 1993. Nathan, 1993, p.13

yo mismo tuvimos la idea de aprovechar la celebración del nacimiento para situar a Maupassant en su genealogía, entendiéndola en la línea de sus ascendentes y de sus mayores. Por orden cronológico, es por tanto el último citado en el título un poco largo: Gustave Flaubert, Alfred Le Poittevin, Guy de Maupassant. El que se celebraba en el año 2000 cerraba la marcha, sin descendencia directa. Él había enterrado a Flaubert, como Flaubert había enterrado a Le Poittevin, y esa no es la menor de las analogías que relacionan a los tres hombres.

En el prefacio a este volumen, quisiera simplemente comentar el título del congreso reflexionando sobre los tres términos de la enumeración que dibujan a la vez un linaje (una sucesión genealógica) y un triángulo (una figura en la cual cada uno de los vértices está en relación con los otros dos o con uno solo), y deteniéndome sobre el subtítulo, *une affaire de famille littéraire*; la «familia» merecería unas comillas porque se sirve de los lazos de la sangre para considerar una filiaciones más que biológicas.

Lo que garantiza la reunión de los tres protagonistas masculinos, y que legitima que se reencuentren en Fécamp para hablar de ellos, es en primer lugar una unidad de lugar: la casa de las familias Thurin-Le Poittevin, los padres de Alfred y de Laure. Ourdia Defossé y Stéphanie Simon han dedicado un artículo muy completo a la historia de la propiedad de los Le Poittevin y a la casa que se llamaba « Le Pavillon », en el catálogo de la exposición de los Museos Municipales de Fécamp en 1993. Allí puede leerse que fue construida en los años 1820 o 1830, y vendida por la Sra. Le Poittevin en 1863: su nieto Guy tenía entonces trece años. Esta casa, actualmente ubicada en el nº 98 de la avenida Maupassant, albergó a los tres escritores: Alfred pasaba allí regularmente sus vacaciones, Flaubert se le unió en varias ocasiones, acompañando a su madre que iba a reencontrarse con su antigua compañera de colegio en Honfleur, pero esas estancias son difíciles de datar debido a las

lagunas en su correspondencia con Le Poittevin[2]. Después de la muerte de Alfred, Flaubert conservará el recuerdo de este lugar asociado a la memoria del amigo, evocándolo en una carta a Laure: « ¿Recuerdas como leíamos *Les Feuilles d'automne* en Fécamp, en el pequeño cuarto de la segunda planta? » (carta del 18 de diciembre de 1862). « ¡Qué vacaciones de Pascua pasaba por aquel entonces en Fécamp! » (carta del [9 de marzo de 1866]). Por otro lado, *Feuilles d'autommne*, es la antología que Flaubert leía a la cabecera de Alfred, la última noche del velatorio fúnebre de éste último[3]. El volumen de Victor Hugo relaciona la muerte de Alfred con la casa de Fécamp.

Los recuerdos de Maupassant son menos literarios, pero igualmente intensos: en 1884 (tenía treinta y cuatro años), evoca en una carta a Caroline Commanville, la sobrina de Flaubert, imágenes de su infancia que han permanecido intactas: « Por supuesto que recuerdo el banco de Fécamp que me servía de navío, y el álamo al que trepaba »[4]. Y Caroline, convertida por nuevo matrimonio en Sra. de Franklin Grout, evocará mucho más tarde, en sus *Herures d'autrefois*, al compañero de juego autoritario que se divertía, en el jardín del *Pavillon*, « simulando un navío sobre un banco de césped »[5]. La sobrina de Flaubert jugó con el sobrino de Alfred en la casa en la que se reencontraban las dos madres y los dos hijos amigos: se ven anu-

---

[2] Ver *Correspondances Flaubert-Le Poittevin-Du Camp*. ed. Y Leclerc, Flammarion, 2000, p. 79-80, n. 2 de la carta 21. Puede sospecharse una estancia en septiembre de 1838; una carta a Ernest Chevalier, recientemente encontrada, está sellada en Fécamp en 1839 (el mes no es legible); Le Poittevin hace alusión a otra estancia que debió tener lugar en septiembre de 1843. Pero en 1860, Flaubert precisa que él no había ido a Fécamp desde hacía dieciocho años, lo que haría que su última visita se remontase al año 1842.

[3] Carta a Du Camp, [7 de abril de 1848]. *Corr. Flaubert-Du Camp*, p. 225.

[4] Carta del 28 de enero de 1884. *Corr. Flaubert-Maupassant*, ed. Y. Leclerc, Flammarion, 1993, p. 264.

[5] Caroline Franklin Grout, *Heures d'autrefois*, ed. Matthieu Desportes, PU de Rouen, 1999, p. 90.

darse en unos lazos muy sólidos, sobre todo tras la muerte de Alfred, unos vínculos familiares por parejas en tres generaciones.

Los vínculos de familia, en el sentido estricto, no conciernen más que a dos de los tres hombres: Alfred Le Poittevin y Guy de Maupassant, el tío y el sobrino. Maupassant revela por primera vez este parentesco en la crónica que dedica a Flaubert en *L'Echo de Paris* del 24 de noviembre de 1890, con ocasión de la inauguración del monumento en Rouen, diez años después de la muerte del maestro: « Ha dicho, e incluso ha escrito, que su inmoderado amor por las letras le había sido en parte inculcado, al comienzo de su vida, por su más íntimo y querido amigo, muerto muy joven, mi tío Alfred Le Poittevin, quien fue su primer guía en este camino artístico, y por así decirlo el revelador del enervante misterio de las Letras ». Y más adelante, Maupassant refiere como Flaubert señalaba el parecido entre el sobrino y el tío: « De hecho, no es asombroso puesto que él era el hermano de vuestra madre ». Frase completamente inverosímil en la boca de Flaubert que parece aquí descubrir el parentesco: no es más que de cara al lector, como una información dada en una escena teatral.

Familia siempre: Alfred es el único en haber fundado una; se casa y es padre, mientras que Flaubert y Maupassant tienen en común su soltería. Sabida es la aversión que Flaubert sentía por la paternidad. Cuando sabe que el Sr. y la Sra. Alfred esperan un hijo, he aquí lo que escribe a otro amigo de infancia, Ernest Chevalier: « Su esposa va a enriquecerlo con un hijo o una hija dentro de unas semanas. He aquí un sapo que me hará reír nada más verlo »[6].

Será cuestión de familia real, pero sin duda es más aún de familia simbólica imaginaria la relación entre Flaubert y Mau-

---

[6] Carta del 28 de abril de 1847, *Corr.*, ed. Jean Bruneau, Gallimard, Bibliotheque de la Pléiade, t.I, p. 451-452.

passant, que es la más compleja puesto que el binomio maestro/discípulo se duplica con un vínculo padre/hijo. Esta relación de paternidad fue voluntariamente «construida» por Laure, deseosa de aproximar a su hijo al viejo amigo de su hermano. Pronto, el falso padre y el falso hijo, entran en el juego, multiplicando las fórmulas afectuosas en las cartas, en los envíos de libros, hasta incluso manifestando en público esta adopción mediante las dedicatorias de obras. Resultaba casi fatal que se llegase a suponer o a sospechar, según Edmond de Goncourt, un auténtico lazo de familia entre el epiléptico y el loco, probando la enfermedad una filiación biológica mediante la herencia. Y en las reseñas de presentación de los tres hombres se cometen a menudo significativos errores: en vida de los dos hombres, *La Revue moderne et naturaliste*, en su número del 1 de enero de 1880, imprime en el encabezamiento introductorio del poema « Le Mur », que Flaubert es « pariente » de Guy de Maupassant; esa palabra de « pariente » es repetida por Jean Richepin en su artículo sobre *Les Soirées de Médan* (*Gil Blas*, 21 de abril de 1880). El grado de parentesco es precisado por Paul Foucher (*Le National*, 10 de mayo de 1880), luego en el segundo suplemento del *Grand dictionnaire universel* de Larousse: « Él [Maupassant] es el sobrino y el mejor discípulo de G. Flaubert ». Muy recientemente, he descubierto una nota en el catálogo de la venta de Antibes (28-20 de abril de 1931), tras el fallecimiento de Caroline de Franklin Grout, la sobrina de Flaubert. El número 80 corresponde a un lote que comprende dos poemas de Le Poittevin, « Satan » y « Heure d'Angoisse »; la descripción está acompañada de un paréntesis: « A. Le Poittevin era el primo de G. Flaubert ». Flaubert y Le Poittevin primos, Guy sobrino de Alfred y de Gustave: los lazos de familia se estrechan.

La presencia de estos textos de Le Poittevin en el legado de Flaubert (los dos poemas citados, más el « Monologue de Bourbon 1883 », nº 81 de la misma venta de Antibes) plantea

un nuevo problema: el de la circulación de los textos entre los tres escritores. Este es el aspecto literario de la relación de familia. Se hablaba antaño de influencia; hoy se habla de intertextualidad, y desde hace tiempo se han localizado huellas del texto-Flaubert en el texto-Maupassant. Recientemente aun, Louis Forestier ha efectuado una aproximación muy convincente entre el poeta Norbert de Varenne, descrito en *Bel-Ami*, y Flaubert descrito en su vida íntima por su discípulo: en ambos casos, un viejo escritor un poco « deprimido » regresa con él caída la noche, confiándole unos tristes pensamientos al joven que lo acompaña[7]. Nos restaría saber lo que los tres escritores han leido realmente unos de los otros. Incluso antes de hablar de influencia: ¿A que han tenido acceso? Desde Damasco, Flaubert escribe a Bouilhet, dos años después de la muerte de Alfred: « Di a mi madre que pida a la Sra. Le Poittevin *Bélial* para ella, como si fuese ella quien quisiera leerlo. Ella te lo comunicará, eso será lo más sencillo. La muerte de la Sra. de Maupassant [la abuela de Guy] creo que me facilitará esos papeles que me interesa mucho no perder, la mujercita [Louise de Maupassant] no los tiene en cuenta demasiado. Creo que los tendré y ya veremos que hacer con ellos» (2 de septiembre [1850]). Jean Bruneau precisa en la nota a esta carta que Flaubert no logrará poseer esos papeles que heredará Louis Le Poittevin, el hijo de Alfred, y que René Descharmes editará en 1924.

Jean Bruneau se había unido a nosotros para esas dos jornadas, acompañado de su esposa Lavinia. Fue para nosotros un gran honor acogerlos, y poder encontrarnos con el investigador a quién los estudios sobre Flaubert deben tanto. En lo que respecta al tema preciso del congreso, ha contribuido mucho a la

---

[7] Louis Forestier. « Un lecteur privilegié de Flaubert: Guy de Maupassant ». *Le Letture/la lettura di Flaubert*, a cura di Liana Nissim, Quaderni di Acme, nº 42, Universitá degli studi di Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, Monduzzi Editore, 2000, p. 187.

comprensión de la relación entre Flaubert y le Poittevin por las decisivas páginas de su obra sobre *Les Débuts littéraires de Gustave Flaubert*[8]. En el primer volumen de la *Correspondance* que él publica en Pléiade, se encontrarán las cartas de Flaubert a Le Poittevin, y en anexo, unos extractos de las cartas de Le Poittevin a Flaubert. Los tomos III y IV presentan las primeras cartas de Flaubert a Laure y a Maupassant, desde 1862 a 1875. De paso, Jean Bruneau corrige una fecha errónea en mi edición: la carta de Flaubert a Laure que yo había datado el 30 de octubre de 1872 (carta nº 11) está retrasada en un año, pues corresponde al 30 de octubre de 1873[9].

Flaubert no recuperó los papeles de Alfred, pero había podido leer *Une promenade de Béli*al en vida de su amigo, como testimonia el resumen muy fiel que él hace a Bouilhet, en la carta desde Damasco, anteriormente citada. Conocía también muy de cerca los poemas de Le Poittevin. Incluso había copiado con su propia mano algunas piezas que fueron publicadas por un investigador americano, en 1968, considerándolas como poesías inéditas de juventud de Flaubert, antes de ser atribuidas a su autor[10]. En lo que concierne a Maupassant, quedan algunas interrogantes sobre lo que él ha leído de sus dos mayores: aparte de lo que Flaubert publicó, se sabe que tuvo entre sus manos toda la documentación de *Bouvard et Pécuchet*, que tuvo acce-

---

[8] Armand Colin, 1962.

[9] Ver *Corr*., t.IV, p. 727.

[10] Gustave Flaubert, *Poésies de jeunesse inédites*, edited by George M. Reeves, University of South Carolina, Bibliographical Series Nº 3, 1968. Se trata de los poemas « Hippoclides », « Le Comte et la marquise » y « Comme dit le vieux Dante ». El catálogo del legado de la Sra. Franklin Grout, hotel Drouot, 1931, presenta un lote (nº 196) conteniendo unas poesías manuscritas de Flaubert, que son todas obra de Le Poittevin: « Le Poète » debe confundirse con « Le Poete et la jeune fille » publicado por René Descharmes. El poema « Un Dimanche arrêté devant la Madeleine » fue publicado en el boletín de los *Amigos de Flaubert*, nº 19, 1961, como siendo de Flaubert, pero se trata de un poema de Le Poittevin (ver *Corr. Flaubert-Le Poittevin*, p. 89-90, n.3).

so a una parte de la correspondencia (él cita en sus crónicas unos extractos de cartas enviadas a la Sra. Brainne, la carta de Maxime du Camp en relación con unos cortes a realizar en *Madame Bovary*; y participó o al menos asistió a una destrucción de cartas por parte de Flaubert), pero hasta donde se extendía su conocimiento de la correspondencia de su mayor; ¿había leído sus obras de juventud? Reproduce el escenario de *Une nuit de Don Juan* en su amplio estudio aparecido en el prefacio a las *Lettres de Gustave Flaubert à George Sand* (1884), observando que ese proyecto de novela, del que se sabe que se remonta al año 1851, se encontraba en los papeles del escritor, sin más precisiones. Estamos igualmente reducidos a la mera hipótesis en lo relativo a las lecturas que Maupassant pudo hacer de las obras de su tío[11]: Ciertamente debió manifestar su deseo de descubrirlas. ¿Su primo Louis Le Poittevin le dio la posibilidad? ¿Leyó, gracias a Flaubert, los poemas de Alfred copiados?

Como consecuencia de lecturas recíprocas, se plantea la cuestión de la cercanía de las escrituras. Se sabe que Flaubert es un adepto de la escritura a dos manos, o del « doble pupitre », al que Roger Kempf a dedicado un articulo en les *Cahiers du chemin* en octubre de 1969. Flaubert escribió en colaboración con Bouilhet, Du Camp y d'Osmoy, pero por lo que nos consta, no lo hizo ni con Le Poittevin, ni con Maupassant, con algunas excepciones que no pueden entrar bajo la rúbrica de la colaboración. La Biblioteca de Fécamp adquirió una copia realizada por Flaubert del poema que René Descharmes titula « La Chasse du Comte Ulric ». Como puede comprobarse sobre el facsímil del pomea reproducido en un anexo de este volumen, Flaubert lo copia aportando dos correcciones e indicando unas variantes. ¿ Se considera de este modo que ha participado como coautor en la creación, o bien se conforma con ser un copista

[11] Sobre esta cuestión, ver más adelante el principio de la intervención de Marlo Johnston.

meticuloso ? Las correcciones de mano de Flaubert son evidentemente más numerosas sobre los manuscritos de Maupassant: además del testimonio de las cartas y las crónicas, hemos detectado algunas huellas claras, sobre el ejemplar de *Des Vers* conservado en la biblioteca de Canteleu, y sobre el manuscrito de la pieza teatral de Maupassant, *La Trahison de la Comtesse de Rhune*, puesto en venta en el hotel Drouot el 17 de junio de 1998: el catálogo da cuenta parcial de las intervenciones de Flaubert anotadas al margen.

Para acercarnos a estas complejas relaciones, de vida y escritura, nos vemos abocados a leer extractos, las obras, las crónicas, sobre todo las cartas, que están más cerca del intercambio íntimo. Pero la correspondencia no nos procura más que un conocimiento incompleto, porque han sido destruidas numerosas cartas por los interesados o por sus herederos (sobre todo entre Flaubert y Le Poittevin), además otras cartas todavía son desconocidas, y sobre todo porque sabemos que lo esencial se ha transmitido oralmente. Cuando él evoca el recuerdo de su « pobre Alfred », Gustave menciona siempre las « conversaciones » que se prolongaban hasta seis horas. Los consejos que Flaubert da a Maupassant se hacen también verbalmente: « El maestro leía todo, luego almorzando al domingo siguiente, emitía sus críticas e infundía en mí, poco a poco, dos o tres principios que constituían el resumen de sus largas y pacientes enseñanzas »[12]. Cuanto perdido para la posteridad. Nunca se sabrá lo que Guy supo de su tío por su madre y por Flaubert, que son los mediadores entre el tío y el sobrino. Habiendo muerto Alfred dos años antes del nacimiento de Guy. En la primera carta conocida de Flaubert Maupassant a Flaubert, el joven hace alusión a sus encuentros dominicales: « Charlando con usted, a menudo me parece oír a mi tío al que no he cono-

---

[12] « Le Roman ». *Pierre et Jean. Romans.* éd. Louis Forestier, Gallimard. Bibliotheque de la Pléiade, 1987. p.713.

cido pero del que usted y mi madre tanto me han hablado y al que quiero como si hubiese sido su compañero o su hijo » (carta del [24 de junio de 1873]). Los asuntos familiares se complican: imaginándose compañero o hijo de Alfred, Guy se acerca a su interlocutor: compañero de Alfred, ocupando el mismo lugar que Flaubert; si es hijo de Alfred, en el momento en el que se dice hijo de Flaubert, se ofrece como hijo de ambos hombres.

Es frecuente dedicar un congreso a un autor, un poco más extraño resulta tratar dos simultáneamente, y completamente excepcional reunir a tres. Si se les toma dos a dos, pero juntos, se descubren analogías, pero que pronto nos conducen a unas diferencias profundas y asimétricas. POr ejemplo, se puede decir que Flaubert ha sido para Maupassant lo que Le Poittevin ha sido para Flaubert: un iniciador y un maestro. Pero de inmediato la diferencia salta a la vista, primero en razón de la diferencia de edades. Le Poittevin, nacido en 1816, tiene cinco años más que Flaubert, y Flaubert veintinueve más que Maupassant (de 1821 a 1850), o sea una generación. A continuación la desigualdad de las celebridades: Le Poittevin tan solo pudo abrir las puertas del Colibri, una revista de Rouen en la que él mismo había publicado, para que Flaubert hiciese allí aparecer dos textos de juventud, mientras Flaubert es un escritor famoso que va a ayudar a su joven protegido. La diferencia fundamental es sin duda esta: nos hemos ocupado de tres hombres que escriben, pero solamente dos de ellos son escritores oficialmente reconocidos. Le Poittevin muere siendo un desconocido; su nombre no es citado más que por referencia y en una perífrases (el amigo de juventud de Flaubert, el tío de Maupassant), mientras que los otros han dejado a la posteridad un nombre y una obra. Le Poittevin traicionó su ambición de artista por una carrera de abogado, mientras que Flaubert y Maupassant dedicaron toda su vida a la literatura, el primero gracias a sus rentas,

el segundo viviendo de su pluma. Hablamos hace un momento de la influencia, y es cierto que los tres hombres han mantenido unas relaciones de imitación. « Desde los diez a los veinte años, Flaubert amó, admiró e imitó a Alfred Le Poittevin: se entregó a él como un discípulo a su maestro »[13]. Du Camp acusa a Flaubert de haber sido « el mono de un ser corrompido » (carta del 31 de ocutbre de 1844), al que Flaubert se afanará en establecer bien sus distancias con su amigo muerto afirmando lo que los distinguía (carta del [9 de diciembre de 1852]). Pero nada comparable con el trabajo de *desmarcaje* al que Maupassant se vio obligado con Flaubert, habiéndosele atribuido por parte de los críticos, por lo menos en sus inicios, una imagen de imitador o de plagiador del maestro. Por ejemplo, Marie Bashkirtseff vincula el sentimiento de disgusto, de tristeza y de desasosiego que atenaza al lector de *Une vie* al hecho de que esa novela es un « reflejo de Flaubert »[14].

Otra diferencia literaria fundamental la constituyen los géneros practicados: Le Poittevin es poeta, Flaubert novelista, Maupassant comienza por el verso (la poesía como Alferd, el teatro en verso como su primer maestro Bouilhet) y continúa con la prosa. Se diría que parte del tío para desembocar en el maestro, reuniendo en su breve carrera las dos vocaciones de sus mayores.

Este volumen reagrupa las conferencias pronunciadas en el congreso que celebra el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Guy de Maupassant. Las primeras intervenciones están más bien centradas en la enigmática persona de Alfred Le Poittevin, insistente presencia junto a Flaubert, gran ausencia para Maupassant; las siguientes estudian las múltiples relacio-

---

[13] Jean Paul Sartre, *L'idiot de la famille*, Gallimard, Bibliothéque des Idées, t. I., p. 980.
[14] Carta del [15 de abril de 1884]. Marie Bashkirtseff/Guy de Maupassant. *Correspondance*, éd. Martine Reid, Actes Sud, 2000. p.36.

nes de proximidad y distancia conflictual entre Flaubert y Maupassant, sin olvidar el papel del tercer integrante fantasmal de este trío siempre balanceándose. A este triángulo de base han venido a añadirse otros miembros, a los que no se había pensado de entrada en invitar, y que han tomado un lugar necesario en esta foto de familia ampliada: Louis Le Poittevin, hijo de Alfred y primo de Guy; otros pares (¿ padres ?) en literatura, Tourgueneff y Zola. Corresponde a Louis Forestier aportar a este volumen la síntesis final.

En anexos, se encontrará el facsímil y la trascripción (certificada por el personal de la Biblioteca de Fécamp, bajo la dirección de Stéphanie Simon) del extenso poema de Alfred Le Poittevin copiado por Flaubert, conocido como « La Chasse du comte Ulric ». Pertenece a las colecciones de la Biblioteca de Fécamp, que ha podido entrar en su posesión gracias a la ayuda del Fondo Regional de adquisiciones de Bibliotecas. Reproducimos igualmente varias páginas poco conocidas de la revista *La Plage Normando illustrée*, fechada en 1887, que mencionan los hechos y gestos de un ilustre « bañista » llamado Maupassant.

Agradecemos al Sr. Diputado-Alcalde de Fécamp Patrick Jeanne, a la Sra. Jacqueline Buche, adjunta a la alcaldía, que ha querido este congreso, a la Sra. Marie-Hélène Desjardins-Ménégalli, conservadora de los Museos de Fécamp, que lo ha organizado; a Anne le Berre, secretaria de los Museos, cuya eficacia hemos apreciado repetidas veces, a los servicios de Cultura y Relaciones públicas de la Alcaldía de Fécamp, a Martine Pastor, animadora del Patrimonio, a Stéphanie Simon, bibliotecaria, a Philippe Manneville, vicepresidente de la Comisión departamental de Antigüedades, que ha tenido a bien dirigir los debates, al elenco de actores de la Escale y a su responsable Sra. Marie-Dominique Terrier, al Palacio Benedictine por la velada Caf'Conç.

Por su apoyo y ayuda, expresamos nuestro reconocimiento al Ayuntamiento de Fécamp, al Consejo Científico de la Universidad de Rouen, a la Dirección General de los Asuntos Culturales de la Alta Normandía, al Centro de investigación « Editer-Interpreter » (Cérédi) de la Universidad de Rouen, y a Stéphanie Beux, que ha trabajado en la puesta a punto de las actas que se van a leer.

Yvan LECLERC
Director de los Centros Flaubert y Maupassant (Cérédi)
Universidad de Rouen.

LA AMISTAD SEGÚN FLAUBERT

Nadie mejor que Flaubert ha llevado la cruz de la amistad, pero de una amistad sin parangón, idílica y apremiante, de la que la primera *Education sentimentale* detalla el viejo proyecto:

> ¡Oh mi pobre Henry! ¿acaso no es eso lo que soñamos juntos? ¿Recuerdas que hermosa vida habíamos acordado antaño, y como charlábamos de ello paseando? Debíamos permanecer en la misma casa; todas las mañanas hasta el mediodía, trabajaríamos, cada uno en nuestra mesa; a esa hora habríamos leído lo que habíamos hecho. Cuando saliéramos iríamos a las bibliotecas, a los museos, por la noche a los teatros; de regreso a casa y antes de acostarnos, todavía habríamos analizado lo que habíamos visto durante la jornada y preparado nuestro trabajo del día siguiente[1].

No hay lugar para la esposa, para la cónyuge, en esa planificación del hogar. Ya no se trata solamente del « doble pupitre », sino el « ¡vivamos sin ellas!» de Bouvard et Pécuchet[2]. Por otro lado, amantes, prostitutas, golfas, se encargarían de amenizar la existencia. Los años y los desengaños no cambiarán nada esa regla. El Soltero permanecerá siendo Soltero. Recordamos su cólera el día en el que Louise Colet, saltándose las consignas, querrá franquear el claustro de Croisset.

En el capítulo matrimonial, se muestra intratable. En vano Maxime Du Camp le predica las bondades de una vida menos árida, abierta a las alegrías inmediatas y - ¿por qué no? – a

---

[1] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, versión de 1845, cap. III.
[2] Roger Kempf, « El doble pupitre », en *Moeurs, ethnologie et fiction*. Seuil, 1976, p. 71 seq; *y Bouvard, Flaubert et Pécuchet*, Grasset, 1990, p. 259 seq.

la « dulce tranquilidad de las veladas familiares »[3]. Flaubert no da su brazo a torcer; desde hace mucho tiempo se siente llamado a la soltería; la de los sacerdotes no hace más que disgustarle.

Las costumbres nupciales o prematrimoniales le horripilan: las lecciones de baile, la ostentación de los novios, finalmente el apodíctico viaje a Italia a cuyo regreso se desprende que uno acaba de someterse. Sabedor de que Flaubert, regresa de Atenas, en diciembre de 1850, y se detendrá en Nápoles, el mismo Bouilhet cae en la trampa. ¿Habría cambiado Gustave? La réplica no se hace esperar: « ¿Cómo un hombre sensato como tú ha podido confundirse a este respecto sobre mi viaje a Italia? ¿No ves que una vez introducido ya no saldría? (…) Esperemos, a pesar de tus predicciones, que el viaje a Italia no me empuje al himeneo. Fíjate en lo que se cimenta la familia, ¿en una cálida atmósfera, lo joven que debe ser mi esposa ? ¡La señora de Gustave Flaubert! ¿Es eso posible? No, no soy aún lo suficientemente canalla »[4]. «No te cases», repite a Emmanuel Vasse de Saint-Ouen. Y a Maxime: «Temo por ti cuanto te veo enamorado en serio ...»

En resumen, independientemente de los lazos que lo atan a tal o cual persona, Flaubert considera el matrimonio como un rendición, una deserción, una traición según los casos, y siempre un proceso de aburguesamiento. Contrariado por el casamiento de Achille, su hermano, hace a Chevalier unos comentarios groseros: «Desde fuera se parecerá a esos pólipos fijados a las rocas. Cada día recibirá el sol del coño enrojecido de su

---

[3] Carta del 31 de octubre de 1844, *Correspondance* Gustave Flaubert / Maxime Du Camp, texto establecido, prologado y anotado por Yvan Leclerc, Flammarion, 2000, p. 183.

[4] A Louis Bouilhet (19 de diciembre de 1850). Flaubert, *Correspóndance*, éd. Jean Bruneau, Bibl. De la Pléiade, t. II., p. 725. Las referencias a la correspondencia, sin otra indicación, se remiten a esta edición.

bienamada y la felicidad resplandecerá sobre él como el sol sobre la mierda »[5].

Al mismo tiempo que su himenofobia, Flaubert manifiesta un constante apetito por los matrimonios de los unos y los otros. Los consigna y los voltea con júbilo, disfruta con ello y revienta de risa en función de su redundancia o de su inanidad. Los hay bonitos y divertidos, así como enormes y grandiosas estupideces. Para juzgarlos, se obstina en conocer las menores circunstancias. Que se le describan las caras, los aspectos, los vestuarios, los ambientes. Carolina, su hermana y cómplice, le describe el cortejo nupcial de Amand Varin, « violinista a la cabeza », ese violinista que tanto llevaban los cónyuges y que debía conducir sus pasos al altar[6]. ¡Una novia de la que él ha « lamentado no ser »¡

En 1845 contraen nupcias una media docena de amigos o de viejos condiscípulos; Baudry, Lengliné, Lemarié, Pagnerre, Modesta, Denouette. Unos matrimonios, anota Flaubert, bajo la lluvia, el granizo, el tiempo tormentoso. Desde Milan y Genova, alerta a Le Poittevin, que ha quedado en el país: « ¡Ah! ¡en nombre de Dios! Cuánto siento no poder estar en Rouen para asistir a la boda de Baudry! ¡Imagino unas escenas que son sublimes! - ¿Llegaré a tiempo? Respóndeme enseguida a Génova y no olvides decirme cuando nuestro amigo se une mediante lazos legítimos »[7]. Flaubert entiende por esas palabras un «coito normal, regular y sólido». En resumen, que Alfred abra los ojos: «Observa bien todo eso, al menos, estudia cada detalle, ojo avizor»[8]. La culminación del ridículo se lo lleva Narcisse Lormier, cuñado de Achille. En el hotel de Oriente, en el Cairo, Flaubert se troncha: « A 800 leguas de distancia la vaga idea de lo que será (o tal vez ha sido) me hace reírme so-

---

[5] A Ernest Chevalier (15 de abril de 1839), t.I, p.42.
[6] Carta de Carolina Flaubert (13 de mayo de 1843) t. I. p. 161.
[7] A Alfred Le Poittevin (13 de mayo de 1845) t.I., p. 230.
[8] A Alfred Le Poittevin (26 de mayo de 1845), t.I, p. 234.

lo». Para saber más, pregunta a su madre, a su tío Parain y a Louis Bouilhet, conocedores del asunto.

De otro modo muy distinto aborda el matrimonio de Alfred Le Poittevin, el amigo soberano, el hombre al que ha amado desmesuradamente[9]. Es poco decir que Flaubert, sorprendido por el evento, experimentará, de por vida, cólera y tristeza. «Si tú me faltas, le había escrito en julio de 1845, ¿qué me quedará?»[10]

El 31 de mayo de 1846, conociendo la noticia, sentencia secamente: «No habiéndome pedido consejo, lo más conveniente por mi parte será no dártelo »[11]

Nos imaginamos a Flaubert tanto o más confundido en cuanto que Alfred, un año antes, día a día, le había confiado un proyecto del que él saboreaba la «ruda ironía»: «Iré a pasar tres días al Havre y a Honfleur con una golfa que elegiré *ad hoc*. La haré beber, comer, pasear, nos acostaremos juntos. (...) La despediré al regreso »[12]. Esta cínica escapada era de buen augurio para el futuro de los amigos. Además, Alfred abordaba el tema bajo el punto de vista del espíritu de imitación general: « Langliné se casa mañana, Baudry el 21. Denouette está casado. He aquí a nuestros amigos que se marchan, nosotros también... pero a otra parte. »[13]

Donde podría esperarse un aluvión de reproches, Flaubert, en una página lacónica, sobrecogedora de discreción, hace

---

[9] Ver Yvan Leclerc, *Correspondances*, op. cit. P. 14.

[10] A Alfred Le Poittevin (julio de 1845), t.I. p. 248. Carta fechada por Yvan Leclerc, *Correspondances* Gustave Flaubert / Alfred Le Poittevin, op. cit. (p. 118-119), de septiembre de 1845.

[11] A Alfred Le Poittevin (31 de mayo de 1846), t.I. p. 268. Alfred Le Poittevin se casó, el 6 de julio de 1846, con Louise de Maupassant, mientras que su hermana Laure se casó con Gustave, padre de Guy de Maupassant.

[12] Carta de Alfred Le Poittevin (18 de mayo de 1845). *Correspondence* Flaubert / Alfred Le Poittevin, *op. cit.* p. 106.

[13] *Ibid*.

recuento brutalmente de las irrevocables consecuencias de esta deserción. No se trata de la ruptura de un lazo ordinario, sino de una doble e irreparable apostasía, del amigo y del artista. Desde el momento en que cambia de camino, el tránsfuga renuncia a su vocación: « Te tenía presente en todas mis esperanzas artísticas. Eso es lo que me hace sufrir »[14].

Si le asquea el matrimonio, ese «diluvio de moral», el escritor no reivindica el celibato como una elección original, sino como la consecuencia de éste, como la vía real de su libertad[15]. El hecho de que el matrimonio es perjudicial, lo proclaman más intensamente todavía los Goncourt, misóginos y misófobos declarados, en *Charles Deamilly* o *Manette Salomon*, y cien veces en el *Journal*, considerando a la mujer como carente de inteligencia por naturaleza, cerda, bestial, principal engranaje de una «máquina de desmoralización y embotamiento». Sin embargo Flaubert se preocupa más bien de conjugar la creación y la amistad, reprochando, por ejemplo, a Louise Colet pretender separar a Jules y Henry en *L'Education sentimentale* de 1845, sin «referirse al modo de como el libro ha sido concebido »[16].

Cuando se casa Ernest Chevalier, su más viejo amigo, Flaubert, escaldado, replica con un tono más caústico que triste: « ¡Ese buen Ernest ¡ Helo pues casado, establecido y magistrado aun por encima! ¡Qué baile de burgueses!. ¡Que bien va a defender el orden, la familia y la propiedad! Por lo demás sigue el camino normal.- Él también fue artista... (...) luego fue nombrado doctor. (...) Se ha vuelto serio, se ha ocultado para hacer pequeñas locuras, se ha comprado definitivamente un reloj y ha *renunciado a la imaginación* (textual); ¡Qué penosa ha debido

---

[14] A Alfred Le Poitevvin (31 de mayo de 1846), t.I., p. 268.
[15] Jean Borie. *Le Celibataire français*. Ed. Le Sagitarire, 1976, p. 23.
[16] A Louise Colet (16 de enero de 1852), t. II, p. 29.

ser la separación!»”[17] Estamos en diciembre de 1850. Flaubert esperará al 9 de abril de 1851 para felicitar a su «hermano siamés»: «Nuestras diferentes condiciones, tú de hombre casado y establecido, y yo de vagabundo soñador, nos separan todavía más que los kilómetros que median entre nosotros y que nos distancian»[18].

Cesa de mantener correspondencia. ¿Cómo podría proseguirla con unos individuos que han cambiado de bando y de lenguaje? Sin duda, con el corazón roto, el afecto permanece. Pero el viejo amigo Ernest no merece volver a ser llamado crío malo, tontajo, trovador. Gustave no se relaciona con él más que esporádicamente y cada vez menos. Entre 1829 y 1848, no se cuentan más que una decena de cartas, relativas a la camaradería y la nostalgia de los días de antaño. Los estudios de derecho agravan la situación: Flaubert lo sabía. Chevalier como Le Poittevin han acabado por «convertirse en burgueses».

Se debe recordar al respecto, que las palabras «burgués» y «burguesía», peyorativas desde lustros, remiten a viejos y singulares tormentos. La burguesía que, en los años 1750, había medrado al encuentro del poder político y simbólico de la aristocracia, no adquiere con la revolución más que la soberanía política. La burguesía, esta clase «celosa y apasionada»: la frase es de Chateaubriand. ¿Celosa de qué? ¡Pero de una legitimidad ingenua! El aristócrata no tiene que hacerse valer, el burgués si, a ejemplo de César Birotteau. El aristócrata, sin un céntimo, acribillado de deudas, permanece en posesión del honor, el burgués no.

En el colmo de la frustración, la burguesía unas veces va a identificarse con la aristocracia, mediante el lujo de la vestimenta, de la vivienda, de la mesa, otras veces, para proclamar

---

[17] A Ernest Chevalier (9 de abril de 1851), t.I. p. 774
[18] A su madra (15 de diciembre de 1850), t.I. p.721.

su absoluta diferencia, denuncia los desenfrenos y la depravación del Antiguo régimen. De este modo creerá ennoblecerse elaborando e imponiendo un orden, una economía, una moral positiva esencialmente fundadas en una literatura médica y científica. Su inspirador es el Dr. Tissot, autor de un libro apocalíptico, *L'Onanisme*, aparecido en 1760 al que Jean Jacques Rousseau hacía mucho caso, reconociendo no haberse nunca podido curarse de las malas costumbres cuyos estragos describe en *Emile* : «Esta es una de las principales causas que hacen degenerar las razas de las ciudades». Bajo el impulso del Dr. Tissot, los médicos del siglo XIX afrontan, con una extrema repugnancia, a riesgo de ensuciar su pluma, el onanismo, la pederastia, la escatología y otras infamias contagiosas y difícilmente controlables, que amenazan nuestras poblaciones. Así el Dr. Tardieu, en su exhaustivo *Dictionnaire d'hygiène publique*, se inquieta de que, colegas en las cárceles, favorezcan las conversaciones clandestinas y las maniobras deshonestas: disposición de las letrinas, exigüidad de los dormitorios, ausencia de vigilancia[19]. Eminente colaborador de la *Revue d'higiène publique et de médecine légale*, asume con éxito la doble vocación de la medicina burguesa, un ojo, clínico, sobre la enfermedad, el otro, justiciero, sobre el escándalo.

Formidable carrera es la de Tardieu: médico de los hospitales, profesor agregado de la Facultad de medicina de París, decano, perito ante los tribunales, etc. En las veladas, la conversación gira en torno al gran hombre: «Se filosofa sobre Sade, se teoriza sobre Tardieu»[20]. Flaubert se encuentra con él, bien cara a cara, para conversar acerca de la salud de su madre, bien en la mesa de la princesa Mathilde. Sabio reputado, no

---

[19] Ambroise Tardieu. Dictionnaire d'hygiène publique et de salubrité. J.-B. Baillière, 1852-1854, art. «Lycées» (II, p. 332) y «Système pénitentiaire» (III, p.54).

[20] Edmond y Jules de Goncourt. Journal. ed. Robert Ricatte. Fasquelle-Flammarion, 1956. t.I, p. 1070 (4 de mayo de 1862).

menos que brillante orador, el Dr. Tardieu se prodigaba en sociedad. Algunas de sus investigaciones habían encontrado aplicaciones inesperadas en los salones. Visitando una fábrica de potasa, había quedado sorprendido por el cabello de los obreros: «Era de un *rubio brillante veneciano*». El patrón del lugar le hizo saber que en el periodo de dieciocho meses el cabello de todo el personal pasaba del moreno al rubio: «El asunto contado en París había provocado, primero discretamente, luego abiertamente, unos ensayos; y la potasa había entrado oficialmente en el tocador de las parisinas... »[21]

Es en 1857, año sombrío para Flaubert y Baudelaire, ambos llevados a juicio, cuando el Dr. Tardieu publica su obra maestra, el *Etude médico-légale sur les attentats aux moeurs*. «He dudado mucho, confiesa, en incorporar a este estudio el repulsivo cuadro de la pederastia... »[22] Flaubert no tiene esos escrúpulos. Apenas ha tomado conocimiento del *Etude*, lo subvierte sin vergüenza. A bordo del *Hermus* que navega hacia Cartago, se libra «a unas conversaciones filosóficas y muy indecentes»: « Inicio a un joven noble ruso en los arcanos de la pederastia (sistema Cordier)...»[23] Efectivamente[24], metafóricamente o de facto, al menos en el círculo de sus íntimos (Chevalier, Le Poittevin, Bouilhet), Flaubert disfruta abiertamente de todas las infamias que escandalizan a la casta, por él aborrecida, de los médicos. Al igual que con la masturbación: física, moral o literaria[25]. En el momento en el que Bouvard y Pécuchet, en el estudio de los sistemas educativos, se hunden en el

---

[21] *Ibid*. t. II, p. 983 (1 de julio de 1874)

[22] Citado por Jean-Paul Aron/Roger Kempf, *Le Pénis et la démoralisation de l'Occident*, Grasset, 1978, pag. 47, *seq*.

[23] A Louis Bouilhet (noche del 23 al 24 de abril de 1858), t.II, p. 807. Otra lección, « (sistema Tardieu)», nos es propuesta en *Oeuvres complètes de Gustave Flaubert*, Club de l'honnète homme, 1973, t. 13, p. 626.

[24] Sobre «el acto de los baños», carta a Louis Bouilhet (2 de junio de 1850), t.I. p.638.

[25] Roger Kempf, *Moeurs, ethnologie et fiction*, *op. cit*, p. 76

tratado del Dr. Tissot, Flaubert incrimina a aquellos que quieren «adherir» sobre los órganos urogenitales «toda la moralidad humana»[26].

Mientras los higienistas se levantan y se indignan, Flaubert, tan púdico en sus novelas, se desfoga en su correspondencia y en su conversación de carretero de estiércol. «Hundido en la Escuela de Derecho», escribe a Ernest Chevalier que acaba de defender su tesis. «¿Al menos te has cagado en el límite de ese edificio para indicarles tu estima? ¿Has ido por la noche a mear en la puerta y a sodomizar la cerradura? Eso no habría sido más que una venganza pues es bien cierto que has tendido más de una vez la Escuela de Derecho en el culo.»[27]. Numerosas cartas, durante mucho tiempo consideradas imposibles de publicar, ilustran los fantasmas escatológicos de Flaubert, ésta, por ejemplo, que dirige desde Egipto a su confidente privilegiado: «Acabo de cagar. Las letrinas del lazareto están horriblemente sucias. – Los mojones y la diarrea dan un aspecto amarillento al suelo en el que se esparcen dispersos entre grandes mares de orina...»[28] Ahora bien, Flaubert no se queja, bien al contrario. Al igual que Bouilhet, deplora la desinfección de la mierda[29] y la desaparición de las letrinas de colegio, tan propicias al placer, con su olor acre y sus manchas sobre la pared de yeso[30].

Difícilmente se concibe que Ernest Chevalier, procurador general, no haya releído sin dolor unas cartas de las que quisiera haber sido el irreprochable destinatario. Desde 1874 eso lo distraía un poco, luego se mantiene a distancia. «Desgraciada-

---

[26] Carta a Tourguéniev (4 de marzo de 1880). *Correspondance* Gustave Flaubert/Ivan Tourguéniev, texto editado, prologado y anotado por A. Zviguilsky, Flammarion, 1989, p.290.
[27] A Ernest Chevalier (julio de 1844). t.I. p. 211.
[28] A Louis Bouilhet (19 de diciembre de 1850), t.I., p.732.
[29] Invención contemporánea, propuesta por unos empresarios de « vaciados de inodoros » y de fabricantes de fosas móviles.
[30] A Louis Bouilhet (4 de septiembre de 1850), t.I, pp. 681-682.

mente, escribe en diciembre de 1894 a Caroline Commanville que se lo solicita, mi amigo a menudo llevaba demasiado lejos el espíritu galo...»

La correspondencia de Flaubert ha indispuesto a generaciones de editores y eruditos[31]. Heridos por la insolencia del tono, la indecencia de las palabras, la crudeza de las expresiones, no solamente se la han expurgado, sino banalizado y desarticulado. Los unos, de buenos principios, argumentaban que Flaubert tal vez no hubiese sido culpable de los desenfrenos de los que se jactaba. El propio Sartre sospecha que no consumó en el Cairo el referido acto en los baños. La mayoría, en un alarde de clemencia, acababan por no lamentar en sus cartas más que un realismo verde, de argot de colegio o lenguaje de colegial. Se trataba, de algún modo, de separarlo de un rebelde que no se levantaba más que de modo confidencial, con un puñado de amigos, contra la ideología de su tiempo.

Roger KEMPF

[31] René Descharmes, entre otros, en su introducción a Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Bélial*. Les Presses Françaises, 1924. p. 158.

LA CARTA ROBADA

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

Hace aproximadamente unos diez años, desarrollé ampliamente la tesis según la cual Maupassant habría sido desposeído de su imagen por Flaubert, quién había reencontrado en él la imagen de su gran amigo desaparecido Alfred Le Poittevin, tío de Guy, y había planteado que ello permitía establecer la problemática del doble en la obra de Maupassant[1]. Me gustaría aquí prolongar y renovar dicha reflexión. ¿Fue Alfred Le Poittevin en realidad el personaje de excepción que describe Flaubert? ¿Fue realmente ese brillante hombre de letras, muerto demasiado joven sin haber podido dar la medida de su genio, tal y como pensaba su hermana Laure? La publicación de sus obras en 1909 por René Descharmes permite dudarlo. No nos ha parecido que *Bélial*, ese cuento filosófico sobre la metempsicosis, tenga un gran valor literario. Eso no impide que Mau-

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

passant, que ha leído con toda verosimilitud el manuscrito de su tío, parezca haber quedado impresionado. Da fe de ello *Le Docteur Héraclius Gloss*, cuento filosófico, cuyo tema es precisamente la metémpsicosis y que desvela perfectamente las preocupaciones de Maupassant sobre el doble y la desposesión. Al igual que el espejo mágico de *Bélial* que revela un doble desplazado en el tiempo, también esto resulta ser un tema original en la obra de Guy. En *Bélial*, una duquesa observa simultáneamente a un hombre y a un espejo mágico que muestra una reencarnación de ese mismo hombre en otra época, y ella exclama estupefacta constatando el parecido: "¡Con certeza es el mismo!"[2] Mientras que en *Fort comme la mort*, una duquesa, que contempla a la hija de la señora de Guilleroy situada al lado del retrato de su madre, pintado cuando ésta era joven, exclama: "¡Qué milagro! sin ese retrato no lo habría advertido! vuestra hija se os parece todavía mucho, en realidad se parece aún más a esa tela"[3]. El sentimiento de desposesión experimentado entonces por la señora de Guilleroy que quiere expulsar a su hija de su casa como un huésped molesto y tenaz nos vuelve a remitir de un modo sobrecogedor a *El Horla*.

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

---

[2] Descharmes (René) *Un ami de Gustave Flaubert: Alfred Le Poittevin*. "Une promenade de Bélial" (a partir de ahora: *Bélial*). Oeuvres inédites, Paris, Ferroud, 1909.

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

teniendo más que una vida, en resumen Gustave y Alfred a la vez”[4]. Y desde luego todo apunta a que Maupassant hubiese establecido una identidad entre ambos hombres, como lo demuestra una carta de 1873 en la que escribe a su maestro: “Conversando con usted, me parece a menudo oír a mi tío al que no he conocido, pero del que usted y mi madre me han hablando tanto que lo quiero como si hubiese sido su compañero o su hijo”[5]. Que esta identificación entre ambos sea real o transformada por la leyenda, muestra que Guy es el heredero de lo que denominaremos la pareja Gustave-Alfred. René Descharmes opina que Flaubert debía a Le Poittevin algunos de sus principios, especialmente el dogma de la impersonalidad en el arte. El analista de *Madame Bovary*, cuyo nombre curiosamente no es mencionado en la edición Conard (y que además bien podría ser Descharmes), resume lo que piensa de esta influencia: “Le Poittevin, escritor de gran probidad, era el crítico más inflexible. Escrupuloso, con ideas intransigentes, pesimista, inculca a Flaubert sus teorías y le enseña el dogma de la impersonalidad en el arte”[6]. Más recientemente, Yvan Leclerc, basándose en la correspondencia Gustave-Alfred, indica que Gustave le debe en gran parte el culto al arte y el principio de la impersonalidad[7]. La señora Renée d’Ulmes nos refiere la siguiente opinión de Alfred: “El artista debe permanecer invisible: como en un teatro de guiñol solamente sugerirá unos gestos en las marionetas”[8]. Mientras que Flaubert escribirá: “Es uno de mis principios que no es necesario escribir. El artista debe ser en su obra como Dios en la creación, invisible y todopoderoso; que se le sienta por todas partes, pero que nunca se

---

[4] *L’idiot de la famille*. Gallimard, 1988, t.I. p.1106.
[5] *Correspondance* Gustave Flaubert / Guy de Maupassant, editado por Yvan Leclerc. Flammarion (a partir de ahora: FM), p. 86.
[6] *Madame Bovary*, Oeuvres completes, Louis Conard, 1930, p. 483.
[7] *Gustave Flaubert / Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert / Maxime du Camp*. Correspondances, edición Yvan Leclerc, Flammarion, 2000. p. 21.
[8] *Revue des Revues*, t. XXXVIII, p. 173.

le vea.” (a la srta. Leroyer de Chantepie, 18 de marzo de 1857). En una carta donde Flaubert exhorta a su discípulo a no dejarse arrastrar por el desaliento, le dice: “El *garçon* era más cerebral. Lo que le faltan a usted son los “principios”.”[9] Se ve que Flaubert relaciona a Le Poittevin con “los principios”, pues “el *garçon*” se relaciona explícitamente con el tío Alfred que fue el creador, junto con Flaubert, de ese personaje imaginario encarnando entre otros al “burgués”. Maupassant explicó extensamente lo que había que entender por la impersonalidad en el arte en numerosos artículos dedicados a su maestro. Nos precisa en primer lugar que Flaubert se prohibía a si mismo que su opinión se dejase traslucir en un libro. Pero llevaba mucho más allá ese dogma de la impersonalidad: “incluso el estilo debía ser impersonal”[10]. No imaginaba estilos que fuesen propios a cada escritor, pero creía en el “estilo”, “es decir en una manera única, absoluta, de expresar una cosa en todo su color y su intensidad”. Además, esta concepción del estilo obligaba que en la obra “el fondo fatalmente imponga la expresión única” y estaba “obsesionado por la creencia absoluta de que no existe más que una manera de expresar una cosa, una palabra para decirla, un adjetivo para calificarla y un verbo para animarla, librándose a una tarea sobrehumana para descubrir, en cada frase, esa palabra, ese adjetivo y ese verbo”[11]. Esto le suponía una inmensa dificultad a la hora de escribir pues una certeza desesperante permanecía fija en su espíritu: “Entre todas esas expresiones, todas esas formas, todos esos giros, no hay más que una expresión, un giro y una forma para expresar lo que quiero decir”[12]. En esta retórica inflexible que Flaubert se imponía hay que ver el origen de sus reglas de escritura tan drásticas. Desde el momento en el que creía en la unicidad de las

---

[9] FM nº 59.
[10] Soy yo quién entrecomillo. *Gustave Flaubert*, FM, p. 314.
[11] *Ibid*, p. 314.
[12] *Ibid*, p. 315.

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

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

Zola, que no tenía la misma absoluta devoción hacia Flaubert que Maupassant, juzga severamente este aspecto técnico de su escritura. "Se castraba, se esterilizaba, acababa teniendo miedo de las palabras, dándole vueltas de cien maneras, rechazándolas cuando no se conciliaban con su idea en la pági-

na”[13]. Zola refiere todavía como después de haber vuelto a copiar una página de *Bouvard y Pécuchet* que creía perfecta, Flaubert se percató con horror que se le había escapado una repetición a dos líneas de distancia; entonces, a pesar del frío de su escritorio, se dedicó toda la noche a suprimirla. También evoca a Tourgueniev que sonreía cuando oía maldecir los *que*, pues el escritor ruso consideraba que había que servirse francamente de la lengua francesa, que es una de las más claras y de las más sencillas. Y Zola aprobaba a Tourgueniev, que era poseedor, según él, de la distancia necesaria en su calidad de escritor extranjero para dar un juicio sabio. El autor de *Germinal* añade aun que el deseo de perfección en Flaubert era “una enfermedad que lo agotaba y lo inmovilizaba”[14].

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

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

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

---

[13] “Gustave Flaubert”, *Les Romanciers naturalistes*, Oeuvres completes d’Émile Zola, édition Henri Mitterand, Circle du livre précieux, 1968, t.II, p.149.
[14] *Ibid*. p. 150
[15] *Correspondance de Guy de Maupassant*, editada por Jacques Suffel. Edito-service S.A., Ginebra, 1973) (a partir de ahora Suffel), carta 51.

"Quisiera, quisiera". ¡Con semejante giro se puede ir indefinidamente tanto como tinta se tenga! exclama[16]. Esos consejos se volverán muy conocidos por los críticos. Así Léon Daudet podía escribir en sus *Souvenirs* que Flaubert exhortaba a Maupassant a la caza de las conjunciones y de las palabras repetidas[17]. Según los críticos y entre los más antiguos, Maupassant perseguía las repeticiones. Así Jean Thoraval advierte, estudiando los manuscritos, que unas palabras están tachadas para eliminar repeticiones que en ocasiones se encuentran hasta a seis líneas de distancia[18]. André Vial escribe en *La genese d'"Une Vie"* que el número de repeticiones suprimidas por Maupassant al hilo de los manuscritos es incalculable (p. 115).

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

> Me daba la impresión de que <u>penetraba</u> en su espíritu, que <u>penetraba</u> de golpe <u>en uno de esos</u> humildes y crueles dramas <u>de los corazones</u> honestos, <u>de los co-</u>

---

[16] FM. 156.

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

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

> razones rectos, sin reproches, en uno de esos corazones no confesados, inexplorados...

Se advertirá que el efecto de la repetición del término "corazones" es amplificado por el empleo de sinónimos: honestos, rectos, sin reproches. La locución "uno de esos" es un tic de escritura de Maupassant que André Vial ha reconocido como tal en su estudio sobre el estilo del autor de *El Horla*. Ese mismo crítico ha observado frases repetidas en la obra de Guy, y da un número importante de ejemplos, todos tomados de las novelas. Nosotros no sabremos permanecer indiferentes a la sorpresa de André Vial que declara que esos efectos "no dejan de asombrar bajo la pluma que recogió las siguientes enseñanzas de Flaubert: "Sea lo que sea que se quiera decir, no hay más que una palabra para expresarla, que un verbo para animarla y que un adjetivo para calificarla"". André Vial considera además, constatando la amplitud y el aumento de las repeticiones al cabo de los años, que se trata de un punto crítico en el que el estilo de Maupassant degenera en lo peor y no vacila en atribuir dichas repeticiones a razones de índole psicológico como problemas de la vista[19]. Sin embargo, cuando en 1886 escribe *La petite Roque*, Maupassant está en plena posesión de su arte y todo el mundo es unánime en decir que este relato es uno de los mejores que ha escrito. Se cita a menudo un ejemplo de ello en este extracto:

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

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

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

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

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

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

---

[20] CN 2, p.632.

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

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

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

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

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

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

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

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

---

[21] CN 2, p. 913
[22] P. 914.
[23] P. 914.
[24] P. 927.
[25] P. 928.

> Un estremecimiento me sobrecoge de pronto, no es un estremecimiento de frío, sino un extraño estremecimiento de angustia.[26]
>
> Pero un grito, un grito horrible, estridente, desgarrador, un grito de mujer se oye en la noche.[27]
> Para qué ese cuerpo transparente, ese cuerpo desconocido, ese cuerpo de Espíritu.[28]

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

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

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

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

Los *que* se multiplican:

> Imagínense ustedes un hombre <u>que</u> es asesinado mientras duerme, <u>que</u> despierta con un cuchillo clavado en el pecho, jadeante y cubierto de sangre, <u>que</u> no pue-

---

[26] P. 916.
[27] P. 937.
[28] P. 938.
[29] P. 938.
[30] P. 915.

> de respirar y que muere sin comprender lo que ha sucedido.[31]
>
> ¿Qué es lo que vive en aquellos mundos? ¿Qué formas, qué seres vivientes, qué animales, qué plantas existirán allí? Aquellos que piensan en esos universos, ¿qué saben más que nosotros? ¿qué pueden más que nosotros? ¿qué ven que nosotros no conozcamos?[32]

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

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

Aquí se encuentran acumuladas las repeticiones, los *que* y un juego asombroso en el que se ven asonancias cruzarse con sinónimos: *mirar, distinguir, palpar, vemos, tocamos, rozamos.* ¡Cómo para hacer morir una segunda vez al pobre Flaubert de una crisis de apoplejía! A estas repeticiones de palabras hay que añadir la duplicación de la fecha del 19 de agosto en el diario, la reiteración de lo que dice el monje del Monte Saint-Michel un poco más adelante en el texto. Aunque en el momento en el que la palabra *Horla* se da a conocer en una sucesión de repeticiones y de puntos suspensivos (que son puntos repetitivos...) uno tiene de repente la impresión de que el narrador que tutea al *Horla* nos revela la palabra clave del texto

---

[31] P. 919
[32] P. 931.
[33] P. 914.

cuando exclama: *repite*...[34] Lo más asombroso en esta historia es que las repeticiones de palabras no chocan al lector, e incluso da la impresión de que pasan inadvertidas. Jean Thoraval que estudiaba las variantes de Maupassant disponía del manuscrito de *Le Horla* lo que no le impide escribir que Maupassant perseguía, al igual que Flaubert, las repeticiones. Por mi parte reconozco no haber tomado conciencia hasta muy recientemente de la amplitud de este problema. Yvan Leclerc, que comienza el manuscrito de *Le Horla*, observa que Maupassant ha tachado la palabra "mal" para reemplazarla por "suerte". Luego añade: "Desde luego, se puede invocar la preocupación nada despreciable de evitar la repetición como dicen los profesores, "mal" encontrándose ya siete líneas más arriba"[35]. Y no se excluye que efectivamente Maupassant haya querido, incluso en este relato, evitar algunas repeticiones, aquellas que no le convenían. Lo que muestra todavía la extraordinaria sutileza del estilo de Maupassant.

Así pues *Le Horla*, unánimemente reconocido como una cumbre en la obra de Maupassant, aparece también como la anti-Flaubert porque toma el contrapié absoluto de las prohibiciones y de los principios dictados por su maestro: las repeticiones, las asonancias, los sinónimos, el abuso de los *que*, "defectos" que Maupassant integra admirablemente en ese estilo transparente que le es propio. Pierre-Marc de Biasi escribía en *le Magazine littérarire* de 1993 dedicado a Maupassant, que algunas páginas de *Le Horla* no habrían gustado demasiado a Flaubert, especialmente la descripción del Monte Saint-Michel donde, según Biasi, "se enfrentan en algunas líneas una retahíla de epítetos de lo ultra" los cuales cita: *inmenso, extraño, fantástico, enorme, sorprendente, gigantesco*, subrayando bien

---

[34] P. 933.

[35] *Le Horla*, presentado por Yvan Leclerc, Zulma-CNRS Editions, coll "Manuscrits", 1993, p.27.

que *fantástico* es citado dos veces (¡horror!). Para explicar tal mediocridad, Biasi sugiere que en el fondo el texto *fuese tal vez un primer bosquejo*. Luego añade que Flaubert no se habría molestado en solicitarle algunas *severas correcciones*[36]. Dejo al Sr. Biasi la responsabilidad de su juicio más bien despreciativo sobre Maupassant. Por lo demás, lo menos que podemos hacer es dar un voto de confianza a este flaubertista: ¡si él ve en *Le Horla* palabras que no coinciden con las ideas de Flaubert, no se equivoca! Sin ningún género de dudas, este relato fantástico es una máquina de guerra dirigida contra el estilo de Flaubert. ¿Pero cómo explicar entonces el elogio absoluto de Flaubert y de su estilo en el estudio sobre la novela que es prefacio a *Pierre et Jean* y escrito solamente algunos meses después de *Le Horla*? Intentemos responder a ello.

De la dificultad de ser discípulo

Desde luego no era para nadie un misterio que, desde 1888, Maupassant se consideraba discípulo de Flaubert: en su antología de poemas *Des vers*, aparecido en abril de ese año, había escrito la siguiente dedicatoria: "A Gustave Flaubert, al ilustre y paternal amigo que amo con todo mi cariño, al irreprochable maestro que admiro ante todos." Un mes después de la muerte de Flaubert, hizo aparecer en una nueva edición de ese volumen, en el prólogo, la carta que Flaubert le había escrito para defenderlo en aquella ocasión que se arriesgaba a ser perseguido por un poema juzgado demasiado licencioso, y añadía: "hago esto como un supremo homenaje a este Muerto, que ha sido portador con toda seguridad del más intenso cariño que nunca tendré por un hombre, de la más grande admiración que profesaré a un escritor, de la veneración más absoluta que me inspirará jamás un ser, sea quien sea". No se podrá imagi-

[36] *Ibid*. p. 44.

nar una adoración más intensa de un discípulo hacia su maestro.

Se concibe pues que los críticos y los escritores hayan tenido siempre la idea de compararlo con Flaubert como lo ha mostrado excelentemente Yvan Leclerc[37]. "Maupassant procede evidentemente de *Madame Bovary* y de *L'Education sentimentale*" dirá en Rouen José María de Heredia en 1900. Llamará la atención el término "evidentemente" que parece ratificar un hecho reconocido e indiscutible desde hace mucho tiempo. Si Maupassant se ha beneficiado de su prestigioso padrinazgo, los críticos se lo van a hacer pagar muy caro. Así se dirá del talento de Maupassant que no es más que la calderilla del de Flaubert. Desde la aparición de *Boule de Suif*, se podía leer bajo la pluma de Frédéric Plessis: "Eso es de Flaubert en estado puro, y que talento no es necesario para hacer un pastiche de este excelente prosista." (*La Presse*, 5 de septiembre de 1880). Pero las críticas más severas provienen seguramente de un hombre que no dejaba a Maupassant indiferente, el temido cronista literario de la *Revue des Deux mondes*, Ferdinand Brunetière, escribiendo en 1884:

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

Por lo que a mí respecta, este artículo me recuerda a *Bel-Ami* donde se comparan las crónicas de Duroy con las del difunto Forestier asombrándose de flagrantes similitudes de giros

---

[37] Yvan Leclerc, "Maupassant, l'imitation, le plagiat", *Europe*, 1993

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

La psicología y la prueba de los términos

Por otro lado, Maupassant nos explica que uno de los grandes principios de Flaubert era enmascarar la psicología de sus personajes detrás de los hechos: “En lugar de mostrar la psicología de los personajes en disertaciones explicativas, la hacía aparecer mediante sus actos. De este modo los interiores eran desvelados por lo externo sin ninguna argumentación psicológica”[38]. Maupassant considera a Flaubert como un novelista objetivo, al que opone a los Goncourt, calificados de sutiles

---

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

en una crónica titulada precisamente *Les Subtils*. Volverá a este análisis en el estudio sobre la novela que constituye el prefacio de *Pierre et Jean* manifestando su preferencia por la novela objetiva, indicando de un modo absoluto que *Pierre et Jean* está en perfecta contradicción con lo que acaba de exponer.

Pues Maupassant ha emprendido en 1887, y con toda verosimilitud antes, una profunda reflexión que lo lleva a volverse hacia la novela de análisis psicológico. Sin duda lo realiza cuando la propia concepción del estilo de Flaubert está en juego. En una novela de interior para dar la impresión de un pensamiento que se busca, que tantea según las fluctuaciones de un alma atormentada, hace falta encontrar otro estilo que el de la novela objetiva de Flaubert. Maupassant ha comprendido perfectamente que los principios de Flaubert no le permitirán expresarse en una novela psicológica. Se ve entonces obligado a traicionar los sacrosantos principios del maestro. Además se podría probar que Maupassant ha tomado de los Goncourt algunos de sus procedimientos. Ya en 1878, escribía a Goncourt que lo releía sin cesar para aprender los secretos de su prosa. Ha comprendido que "la prueba" de los términos, según frase de Sabatier en su trabajo sobre la estética de los Goncourt[39], esas reiteraciones de una misma expresión, de la misma sensación, mediante palabras idénticas, o sinónimos, o términos que expresan ideas semejantes, es decir una forma que se busca, se tantea, que se modifica ligeramente, resulta mucho más conveniente para un estudio psicológico en el cual un individuo es presa de dudas y vacilaciones, como lo demuestra este extracto de *Pierre et Jean*:

> Podía ser que su imaginación, esta imaginación a la que no podía frenar, que continuamente se rebelaba contra su voluntad, se lanzara libre (...) quizás esta imaginación, sólo ella, había creado e inventado esa terrible

[39] L'Esthétique des Goncourt, Paris, Hachette, 1920.

> duda. Seguro que su corazón, su propio corazón, tenía secretos para él; y ese corazón herido había encontrado en aquella abominable duda (...)[40]

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

Los dos Maupassant

Lo que aparece ahora meridianamente claro es la existencia de dos Maupassant. Hay un Maupassant que debe ser el heredero de Gustave-Alfred, y que no cesa de elogiar a su maestro, y otro Maupassant que rechaza de lleno una herencia demasiado pesada, que ataca los principios del maestro, busca su descrédito, y es sin ningún género de dudas ese Maupassant que trabaja el texto, le confiere sus acentos patéticos, nos informa sobre el doble y la desposesión, introduce los famosos espejos y modifica el estilo. Es de destacar que el escritor Al-

---

[40] R, p. 755.

berto Savinio haya tenido esta intuición hace más de cincuenta años[41]. Más próximo a nosotros, Alain Buisine, en un muy notable artículo, *En haine de Flaubert*, ha desarrollado la idea de un Maupassant desposeido de su texto por Flaubert, un Maupassant que no llega a desprenderse de la influencia del maestro: "Flaubert es aquél que siempre le habrá impedido recobrar su aire textual, de habitar verdaderamente su texto". Sin embargo yo me alejo de este crítico cuando piensa que "jamás los ataques contra él (Flaubert) serían decisivos, visibles, no se efectuarían a descubierto, no podrían más que ser amortiguados y ensordecidos, ocultados y privados"[42]. *Le Horla* prueba que si los ataques están ocultos son por el contrario violentos.

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

Se sabe que el autor de *Madame Bovary* tenía poca estima por los prefacios y los manifiestos: se conoce por ejemplo su reacción al prefacio de los *Rougon-Macquart*, en la carta que escribe a Zola: "No censuro más que el prefacio. Desde mi

---

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

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

punto de vista arruina vuestra obra que es tan imparcial y tan elevada. Usted dice allí su secreto, lo que es demasiado cándido, y expresa su opinión, cosa que, en mi poética (a mí), un novelista no tiene el derecho de hacer". Y los ejemplos de esta reacción de Flaubert son constantes: A Goncourt, a Paul Alexis, dirá más o menos lo mismo. Es porque nosotros asistimos desde el principio a un primer éxito del segundo Maupassant, e incluso si el primero llega a imponer la idea de que eso no es un prefacio, los hechos ahí están: el autor de *Le Horla* expresa perfectamente su opinión, lo que es contrario a la poética de Flaubert.

En marzo de 1887 aparece el primer tomo del diario de los Goncourt, cinco meses antes "La Novela", fijémonos bien. Maupassant recibe un ejemplar enviado por Edmond en esta fecha. Observemos en primer lugar que el diario en sí mismo comportaba unos elementos que podían molestar al autor de *Le Horla* en lo más profundo. En esta época en efecto, la cuestión del doble lo acosa particularmente. Acaba de escribir *Le Horla* en mayo de este año, y sin duda ya está ocupado en elaborar en su cabeza *Fort comme la mort* donde el tema del doble culmina con la rivalidad entre la condesa de Guilleroy y su hija, que es una réplica de su madre. Ahora bien, el diario de los Goncourt nos revela a su manera una increíble historia de doble, la de Jules-Edmond que escribía en el prefacio de ese libro: "Este diario es nuestra confesión de cada noche: la confesión de dos vidas inseparables en el placer, el trabajo, la pena, de dos pensamientos gemelos, de dos espíritus recibiendo del contacto de los hombres y de las cosas unas impresiones tan semejantes, tan idénticas, tan homogéneas, que esta confesión puede ser considerada como la expansión de un solo yo y de un único ego". De modo simétrico, Guy hará decir con terror al narrador de *Le Horla*: "¡Él es yo, el se convierte en mi alma, lo mataré!" Pues ese doble, ese fantasma invisible que es Jules, que muere

de sífilis a los cuarenta años y que Maupassant no conoció, podía hacer resurgir en él el eco de sus propios fantasmas. El 10 de abril de 1860, Goncourt evoca a Alfred Le Poittevin y al personaje imaginario del "Garçon" que éste había creado con Flaubert.

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

---

[43] Carta a Edmond de Goncourt, 1887, Suffel nº 470

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

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

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

> Una excesiva bella sintaxis, una sintaxis al uso de los viejos universitarios flemáticos, una sintaxis de oración fúnebre, sin una de esas audacias de giros, de esas esbeltas elegancias, de esos cambios de ritmo nerviosos, en los cuales vibra la modernidad del estilo contemporáneo... (variante de la edición de 1887)

Observemos que este último ataque se expresa en el estilo repetitivo tan querido por los Goncourt y... por Maupassant. Repite tres veces la palabra sintaxis y contiene el tic de escritura de Maupassant: “una de esas”, “de esas”. Y es aquí como el combate entre los dos Maupassant se va a desencadenar. Pues, realmente, entre “gramáticos del bajo imperio” y “viejo universitario flemático”, es demasiado para el Maupassant que venera Flaubert. Recordemos su indignación hacia Maxime Du Camp que había revelado en sus recuerdos literarios la epilepsia de Flaubert. ¡Atacar el estilo del maestro, era un crimen aún mucho más grande que la revelación de una enfermedad! Observemos además que ambos hermanos oponen a la pretendida

vieja sintaxis de Flaubert un estilo elegante, con cambios de ritmo nerviosos, que no es otra cosa evidentemente que su escritura artística. Se comprende entonces que el estudio que precede a *Pierre et Jean* esté en parte dedicado a dar una respuesta mordaz a Goncourt. Y eso es exactamente lo que él ha hecho: "Se sitúa en primer lugar como discípulo de Flaubert, que durante siete años le ha desvelado el arte de escribir. Expone las ideas del Maestro, su teoría de la observación de la que quiere demostrar que no tiene nada de ridículo o de pueril como pretende Goncourt. Mejor aún, a los ataques contra unos procedimientos juzgados trasnochados, declara que esos consejos podrán ser útiles a los jóvenes. El estilo anticuado estará del lado de la escritura artística con sus "pretenciosos arcaísmos". Y el final del estudio de Guy se concibe como un antagonismo radical entre Flaubert y Goncourt. Además se puede comprobar que en el texto, *al ataque contra la escritura artística sigue inmediatamente la exposición de los métodos flaubertianos.*

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

objetivo con Goncourt el escritor sutil[45]. Pero *Pierre et Jean* es un estudio psicológico y una novela de interior que coloca a Maupassant al lado de los sutiles, es decir con los Goncourt.

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

Este pasaje está extraído de la crónica "Aux bains de mer" aparecido en el *Gil Blas* del 6 de septiembre de 1887, es decir en el mismo momento en el que Maupassant redacta el "prefacio" de *Pierre et Jean*. Nadie duda de que Maupassant no haya sentido entonces *oscuramente* la presencia contradictoria de sus dos *yo*, y eso se traduce, como hemos visto, en *Le Horla*, y tambien en el "prefacio" de *Pierre et Jean* donde se enfrenta la pareja Flaubert-Goncourt con, haciéndole eco en la novela, el antagonismo de dos hermanos. Además Pierre, posee la voluntad de una segunda alma independiente y violenta que le dicta pensamientos y le hace descubrir una terrible verdad. Sobre este punto la analogía con *Le Horla* es estremecedora. Además, el estilo de *Pierre et Jean* está profundamente marcado, como se ha visto, por las repeticiones que anuncian la nueva orientación de Maupassant. Me remito para esto al excelente análisis de Jean-Louis Cabanès que muestra que "la escritura repetitiva en *Pierre et Jean* se despliega en todos los niveles de la organización formal"[46]

Es probable que el gran giro de la obra de Maupassant que se efectúa con *Pierre et Jean* corresponda justamente a una

---

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

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

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

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

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

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

---

[47] R, p. 780.
[48] Descharmes (René). *Un ami de Gustave Flaubert: Alfred Le Poittevin*. Oeuvres inédites, Paris, Ferroud, 1909.
[49] R, p. 713-714

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

Anular la semejanza

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

presenta una tarjeta de visita a la prima del narrador que ha caído en un sueño hipnótico, luego él le dice:

> "Esto es un espejo, ¿qué ve en su interior?"
> Ella respondió:
> —Veo a mi primo—respondió.
> —¿Qué hace?
> —Se atusa el bigote. —¿ Y ahora ?
> -—Saca una fotografía del bolsillo.
> —¿Quién aparece en la fotografía?
> —Él, mi primo.
> ¡Era cierto! Esa misma tarde me habían entregado esa fotografía en el hotel.
> —¿Cómo aparece en ese retrato?
> —Se halla de pie, con el sombrero en la mano. Evidentemente, veía en esa tarjeta de cartulina lo que hubiera visto en un espejo.[50]

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

Aparece aquí uno de los aspectos más fascinantes de Maupassant: la inversión de los esquemas. Al igual que en la famosa escena donde el narrador no se ve más en su gran espejo, la situación será equivalente aunque invertida. Uno se encuentra también en presencia de tres elementos: el espejo, el Horla y el narrador; pero no puede tratarse aquí de comparara las imágenes puesto que no ve nada, tanto por el Horla que es

---

[50] CN 2, p. 923.

invisible, como por el reflejo en el espejo que está ausente. Todo pasa como si Maupassant hubiese querido anular la semejanza. Pero esta anulación tiene un precio: la escena ante el espejo es la de la captura de un reflejo o mejor dicho de una alma. Aquí se hace la prueba mediante el vacío que Guy rechaza de ser la imagen del otro, de su doble Alfred Le Poittevin. Por dos veces, rompe los espejos mágicos de *Bélial*. Además, existen dos puntos en común muy fuertes entre *Bélial* y *Le Horla*: en ambos textos se admite la tesis de una evolución de las especies que es ascendente. Así, en *Le Horla*: "Existen muchas especies en este mundo, desde *la ostra* al hombre. ¿Por qué no podría aparecer una más, después de cumplirse el período que separa las sucesivas apariciones de las diversas especies"[51]? Mientras que en *Bélial*, Le Poittevin escribe que "el alma va de *la ostra* al cerdo, y cada una de esas fases la aproxima al ideal"[52]. Luego es la extraña y grotesca aparición en *Le Horla* de una de las especies intermediarias de las que se nos habla en *Bélial* y que son unos ejemplares "más divertidos aún que los centauros o las sirenas"[53]: estamos en el Monte Saint-Michel y el monje cuenta una leyenda que afecta mucho a su auditorio: algunos pretenden que se le observe a veces en las arenas, conducidos por un pastor (al que jamás se le ve la cabeza):

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

---

[51] CN 2, p. 394.
[52] *Bélial*, p. 108.
[53] *Ibid*. p. 148.
[54] CN 2, p. 918.

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

El estilo transparente

Desde entonces, el diario que comienza un 8 de mayo – aniversario de la muerte de Flaubert – y la casa que es la del maestro en Croisset no son más que detalles anecdóticos, pero sin ninguna duda reveladores del combate que se libra en este relato. Este combate es el de la identidad de un escritor, es decir de su estilo. Flaubert había encerrado en su concepción del estilo todo su ideal literario: ese fue el gran affaire de su vida, y Maupassant podía con toda justicia escribir: "Flaubert era el estilo". Nadie duda de que el maestro esperaba que el discípulo sería el heredero de lo que contaba más en el mundo para él. En su elogio a *Boule de Suif*, Flaubert había hecho el más hermoso cumplido alabando su "excelente estilo". Hay que comprender todo lo trágico de *Le Horla*. Poner en entredicho el estilo de Flaubert, es poner en tela de juicio la propia literatura – "Flaubert o la literatura; en su vida, Maupassant no habrá sabido nunca distinguir al uno de la otra."- nos dice Philippe Bonnefis[55], del que otra profunda reflexión toma aquí toda su medida:

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

[55] *Le Horla*, edición establecida po rPhilippe Bonnefis, Le Livre de Poche, p. 17.
[56] Ibid. p. 17.

Para Maupassant, la transparencia es esta barrera invisible que separa el ser interior del mundo exterior, y que nos engaña necesariamente. Toda su filosofía sobre la ilusión de lo verdadero, proviene de ahí. Zola hace uso de una comparación muy interesante para hablar del estilo de Flaubert: "Él vigila que su estilo marche siempre con paso rítmico, sin una sacudida, tan claro por todas partes como un espejo, reflejando con claridad su pensamiento. Esta comparación con un espejo es muy justa, pues su ambición está con toda seguridad en encontrar una forma de cristal, mostrando tras ella los seres y las cosas, tales como su espíritu los ha concebido"[57]. No dudo ni un segundo que Maupassant, que conocía bien este estudio de Zola, haya sido especialmente afectado por este pasaje. Él retomará luego la metáfora del espejo en su estudio sobre Flaubert: "Debía ser el espejo de los hechos, pero un espejo que los reproducía en sí dando ese reflejo inexpresable, eso que yo no sé que tiene de divino que es el arte". En realidad, es Maupassant quién ha conseguido ese estilo misterioso y del que él guarda el secreto: la transparencia; ¿Por qué extraordinario procedimiento de pintor, por qué sutiles ensamblajes de palabras ha logrado ese milagro de una prosa transparente?. Ese es uno de los misterios, tal vez el más grande, de este escritor.

Jacques BIENVENU

[57] "Gustave Flaubert", *Les Romanciers naturalistes, op. cit*. p. 115.

RELACIONES FAMILIARES: CERTEZAS E INCERTITUDES

Todo biógrafo de Maupassant está obligado a estudiar su entorno y su medio familiar, y enseguida se topa con la enigmática personalidad de Alfred Le Poittevin, su tío materno. ¿Qué es lo que el sobrino ha podido conocer de ese tío, y se le parecía realmente? ¿Acaso ese tío figura en lo que se llama «la carga hereditaria» de Maupassant? ¿Padeció trastornos mentales, y «una muy rara enfermedad, la autoscopia»[1], de la que su sobrino habría estado también afectado, como se ha dicho? Fiel a la metodología que consiste de entrada en reunir los testimonios para evaluarlos antes de intentar llegar a conclusiones, sino definitivas, al menos razonables y provisionales, examinaré aquí estas cuestiones.

Desgraciadamente Maupassant jamás llegó a conocer a su tío, que murió dos años antes del nacimiento del sobrino. Todo lo que el joven Maupassant pudo conocer de Alfred Le Poittevin le fue contado por otras personas. Por supuesto oyó habar de su tío a su madre, hermana de Alfred, a su padre, a su abuela materna la Sra. Le Poittevin, y a sus dos tías, Virginie d'Harnois de Blangues, hermana de Alfred y de catorce años más joven que él, y la tía Luisa, su viuda. Alfred, como es natural,, debió estar con frecuencia presente en la conversación de esos diferentes miembros de la familia, cada uno con su punto de vista y sus propios recuerdos, pero cuando alguien muere

[1] Armand Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Grasset, 1979, p. 19.

joven, como Alfred, la familia a veces crea alrededor de su memoria una especie de leyenda.

Maupassant pudo conocer las obras de su tío, pero no se puede decir con certeza lo que vio o no vio. Sabemos por una carta de Flaubert a Bouilhet[2] de 1850, que hasta la edad de 16 años Maupassant habría podido tener fácil acceso a *Une Promenade de Bélial*, en poder de su abuela. Sabemos igualmente que su primo Louis Le Poittevin conservaba poesías de su padre que Maupassant sin duda vio[3]. Existen cartas que aclaran un poco la personalidad de Alfred, pero una vez más se ignora lo que Maupassant pudo o no pudo ver. Conocemos una sola carta de Alfred a su joven hermana Laure en italiano[4] y debió escribir otras a su familia que no conocemos, pero que tal vez Maupassant pudo haber leído.

Más tarde Maupassant reunía los recuerdos de Flaubert y, como es sabido, sus recuerdos sobre Alfred habían permanecido muy vivos a través de los años. Flaubert y Maupassant se encontraron varias veces durante la juventud de Maupassant[5], pero su relación no alcanzó verdadera relevancia con anterioridad al domingo 22 de septiembre de 1872[6]. Ese día Maupas-

---

[2] Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Bibliothéque de la Pléiade, Gallimard, 4 vol, aparecidos en 1973-1998, I, p. 675.

[3] Robert Pinchon, amigo de Maupassant y su primo, escribió a René Descharmes el 18 de junio de 1907: «[Louis] tenía antaño un manuscrito de poemas de su padre; lo supe entonces...» BnF Manuscrits, Naf 23841, f. 116.

[4] Jacques Bienvenu, *Maupassant inédit*, Edisud, 1993, p. 80.

[5] Flaubert fue a Etretat durante la juventud de Maupassant (Flaubert, *Correspondance*, III. p.117; J. Brindejont-Offenbach, «Con Flaubert y Maupassant», *Le Gaulois*, 19 de octubre de 1913). Maupassant fue a ver a Flaubert a Croisset en 1867 (carta de la Sra. Flaubert a Laure de Maupassant citada en Guy de Maupassant, *Oeuvres complétes*, Conard, 1908, t .I), y ambos se encontrarían al menos una vez en 1868, en la feria Saint Romain en Rouen con Bouilhet (cf. la crónica de Maupassant “Souvenirs”, *Le Gaulois*, 4 de diciembre de 1884).

[6] Flaubert, *Correspondance*, IV, p. 579.

sant va a ver a Flaubert, que está a punto de partir para Croisset, con noticias de los diferentes miembros de la familia, de la Sra. d'Harnois (la tía Virginie) y su fanatismo religioso intolerable (según el joven Maupassant), y los asuntos financieros el abuelo Maupassant. El mismo hecho de que se hable de tales temas es demostración de la intimidad y familiaridad entre las familias. Es posible que esa visita haya sido «definitiva en nuestras relaciones»[7], como dirá Maupassant, observando que Flaubert, de súbito, se muestra emocionado por el parecido entre el sobrino y el tío. En cualquier caso existe la prueba de la presencia de Alfred Le Poittevin entre ellos por una carta de Maupassant a Flaubert del 24 de junio de 1873: "Conversando con usted, me parece a menudo oír a mi tío al que no he conocido, pero del que usted y mi madre me han hablando tanto que lo quiero como si yo hubiese sido su compañero o su hijo"[8]. Otra prueba más impresionante aún es el hecho de que Maupassant como su madre antes que él[9], era uno de los miembros de ese reducido grupo tan exclusivo de personas capaces de hablar del Garçon con pleno conocimiento de causa: el 13 de enero de 1879 escribe a Flaubert respecto de hombres «que cagan en sus calzones, para gran alegría del Garçon»[10]. En cuanto a la pregunta de lo que el sobrino pudo heredar de este tío, se espera hoy enterrar el famoso cliché de «la carga hereditaria» de Guy de Maupassant. Laure de Maupassant y su her-

---

[7] «Gustave Flaubert», aparecido en *l'Echo de Paris*, 24 de noviembre de 1890 con ocasión de la inauguración del monumento a Flaubert en Rouen.

[8] *Correspondance* Flaubert-Maupassant, éd. Yvan Leclerc, Flammarion, 1993, nº 15.

[9] Henry Amic y el autor de *Amitié Amoureuse* (H. Lecomte du Noüy), *Jours passés*, Ollendorff, 1908, p. 234. Se trata de una carta de Laure de Maupassant a Hermine Lecomte du Noüy del 25 de octubre de 1895, donde dice que ha colaborado con su hermano y Flaubert en las creaciones donde figuraban el "Garçon", ese personaje burlesco y enorme, verdadero hijo de Gargantúa, y de sus dos compañeros el "Negre" y el "Troupier".

[10] *Correspondance Flaubert-Maupassant, éd cit*. nº 84, 13 de enero [1879]

mano Alfred tenían los mismos padres, entonces Maupassant pudo tener genes en común con su tío, bien semejantes físicamente, o bien por rasgos de carácter. De hecho, parece estar perfectamente atestiguado que Maupassant se parecía físicamente a su tío Alfred; su madre lo dijo[11], pero lo que impresiona a Flaubert sobremanera es cuando el joven Maupassant le va a ver al principio de sus verdaderas relaciones. Maupassant refiere: «Parecía que también mi voz tenía entonaciones completamente semejantes a las de la voz de mi tío...», y añade que este parecido es «la verdadera y profunda causa de su gran amistad por mí»[12].

Existe un retrato de Alfred Le Poittevin en el *Album Flaubert*[13] y se sabe que Jacques Bienvenu piensa que «no se parece en nada a la imagen que nosotros tenemos de Maupassant.»[14]. Eso es cierto, pero para mí la imagen que yo tenía de Maupassant ha sido radicalmente modificada desde la publicación, por el propio Jacques Bienvenu, de unas hermosas fotografías de juventud de Maupassant[15]. Ese *retrato del Album Flaubert* se corresponde bastante bien con el retrato escrito que nos proporciona Du Camp poco antes de la muerte de Alfred: «Estoy asustado del cambio que he comprobado en él; la frente se ha ido hundiendo; [...] la palidez del rostro era gris e intensa... »[16]. Una fotografía de Le Poittevin debe ser necesariamente del final de su vida, y poco tiempo después de su matrimonio es un hombre enfermo. En todo caso es importante destacar que la fotografía de esa época es un solo instante de postura forzada, casi siempre un poco afectada, y alejada de los rasgos móviles de la persona. Teniendo en cuenta esto, un parecido

---

[11] *Correspondance Flaubert-Maupassant, éd cit*. nº 4, 16 de marzo de 1866.
[12] *Echo de Paris*, 24 de noviembre de 1890.
[13] Gallimard, 1972, p. 65.
[14] *Maupassant, Flaubert et Le Horla*, Editions Muntaner, 1991, p. 127.
[15] *Maupassant inédit*, p. 36, 40, 42, pero sobre todo la de la página 36.
[16] *Souvenirs littéraires*, reimpresión de la edición Hachette de 1906. Les Introuvables, 1993, t. I, p. 266.

entre Alfred y el joven Maupassant, atestiguado por los recuerdos de Flaubert, es completamente plausible.

A veces se trata más bien de los gestos que producen esta impresión, como lo advierte Flaubert: «Estoy impresionado, sobre todo cuando baja la cabeza recitando versos.»[17] Ha habido también sin duda otras similitudes con la personalidad intelectual y moral de Alfred encontradas por Flaubert en Maupassant a través de los años de aprendizaje de su discípulo. René Descharmes dijo del *Bélial* de Alfred que «desconcierta a primera vista por su extrema concisión, su ritmo seco y tajante». El padre de Alfred, abuelo de Maupassant, Paul Le Poittevin, según Frédéric Baudry fue «un hombre de mucho sentido común y muy prosaico.»[18]. Estas diferentes cualidades han podido ser absorbidas inconscientemente por Maupassant del medio familiar Le Poittevin, porque estuvo bastante poco expuesto en su juventud a la influencia del bando Maupassant. Todo esto explica sin duda la relación con Flaubert, como el mismo Maupassant dice: «educado en una familia que siempre fue casi la suya, le recordaba toda una manera de pensar, de sentir, incluso de expresar, unos tics del lenguaje con los que había sido arropado los primeros quince años de su vida. Yo era para él una especie de aparición del Pasado.»

Al igual que las similitudes físicas, ciertas enfermedades son transmitidas en una familia, y Laure de Maupassant tuvo múltiples inquietudes al respecto. No se puede saber que enfermedad mató prematuramente a Le Poittevin, pero se puede descartar con toda seguridad al «Doppelgänger que mató al tío Alfred» mencionado por Armand Lanoux[19]. En la época se aceptó que había muerto de una enfermedad coronaria; Laure

---

[17] *Correspondance Flaubert Maupassant*, éd. cit. nº 13, 23 de febrero de 1873.

[18] Carta a Du Camp, 15 de mayo de 1881, Bibliothèque de l'Institut, Fonds Du Camp, Ms 3751, (XXXXIII *Souv. litt.*), f. 47.

[19] *Op. cit*. p. 76.

de Maupassant lo dijo, y Frédéric Baudry, amigo cercano a los Poittevin, lo comentó a Du Camp[20], y es evidente que Laure de Maupassant tenía miedo de que su hijo hubiese podido heredar esta enfermedad. En 1875 su hermana Virginie debió tranquilizarla: «[El médico] me ha dicho que si Guy tuviese alguna cosa seria en el corazón le sería completamente imposible caminar como lo hace.»[21] Laure estaba convencida de que ella misma padecía una enfermedad coronaria, lo que no lo impidió sobrevivir a sus dos hijos y a su marido y morir finalmente, a pesar de sus frecuentes previsiones de muerte próxima, a la edad de 82 años.

Otra enfermedad completamente imaginaria ha sido evocada por Armand Lanoux, concerniente a Alfred Le Poittevin: «Trastornos mentales se sucedieron, de los cuales una muy extraña enfermedad, la autoscopia, alucinación repetida mediante la cual el enfermo ve a un ser que es él mismo...»[22] Más adelante anuncia como un hecho establecido, fuera de toda duda: «sabemos que conoció la misma autoscopia que Guy»[23]. Sin embargo en todo lo que se puede leer sobre Le Poittevin, no hay huellas de alucinaciones, de autoscopia – nada en absoluto. Es posible que esas ideas sin fundamento hayan sido sugeridas a Lanoux por la obra de Georges Normandy[24] quién, después de haber mencionado desde «la autoscopia externa (1889), hasta la alucinación» en Maupassant, continúa:

---

[20] Carta ya citada, nota 18.

[21] *Maupassant inédit*, p. 85, carta del 24 de diciembre de 1875.

[22] *Op. cit*., p. 19.

[23] *Op. cit*. p.361, y después Henri Troyat retoma el tema: «Su tío, Alfred Le Poittevin, tenía esta obsesión del doble antes que él.» *Maupassant*, Flammarion, 1989, p. 43-44.

[24] *Maupassant intime*, Albin Michel, 1927, p. 29. Georges Normandy es en ocasiones un especialista en malos entendidos. Recordamos que fue él quién comenzó la polémica sobre el lugar de nacimiento de Maupassant, según una observación hecha por la Sra. Duval, madre de Jean Lorrain, quién además jamás consintió en confirmarla.

> No es imposible además que Alfred Le Poittevin – al que sabemos nervioso e impresionable en exceso, bajo apariencias de impasibilidad forzada (siempre como Maupassant) –haya tenido también alucinaciones, pero si bien nosotros no ignoramos todo lo que estaba Flaubert sujeto a esos fenómenos, en cambio nada nos permite concluir con certeza sobre ese punto en lo que respecta al hermano de Laure. Allí todavía nos topamos con el misterio - ¿es necesario decir sistemático, organizado? – que planea sobre los hechos más simples concernientes a la familia Le Poittevin/Maupassant.

En cuanto a Maupassant, no faltan opiniones sobre esta cuestión. Tal vez sea útil remontarse a las fuentes, y entre esas fuentes a la obra del Dr. Sollier, *Phénomènes d'autoscopie*[25], que parece ser mucho más frecuentemente citado que leído.

El Dr. Sollier se esmera en explicar el término *autoscopia* en cuatro páginas de definición: «A pesar de la apariencia visual del fenómeno, no se trata de una alucinación visual propiamente dicha, sino de una alucinación puramente cenestésica»[26], y añade «no hay realmente alucinaciones» en la autoscopia externa. Precisa aún que «se trata de una sensación cenestésica que proporciona al sujeto el conocimiento de su forma [...] exterior [...], conocimiento que se traduce en una serie de vi-

---

[25] Paul Sollir, *Phénomènes d'autoscopie*, Félix Alcan, 1903, p. 3-6, 10-11, 31 *y numerosos pasajes*. Esos fenómenos están divididos en autoscopia externa, que nos concierne aquí, y autoscopia interna, que ocupa la más grande parte del libro; esta última consiste en verse desde el interior, observando una representación de sus órganos, músculos, venas, etc. He descartado toda mención de ese fenómeno de mis citas para no aumentar la confusión.

[26] La palabra cenestésica, en uso desde 1837, es un término psicológico que indica un estado de sensibilidad o de percepción de las sensaciones que proceden de toda la estructura física, pero con la exclusión de las sensaciones precisas de los sentidos especializados, vista, oído, etc. El *Littré* de 1872 tiene «la especie de sentimiento vago que tenemos de nuestro ser, independientemente del concurso de los sentidos».

sualización inherente a la noción misma de forma». Prefiere entonces «el término autoscopia a alucinación autoscópica porque no se trata realmente de un fenómeno alucinatorio.» No se puede ser más diáfano.

Lamentablemente, y a pesar de sus definiciones, en su obra de 1903 el Dr. Sollier utiliza con frecuencia el término de alucinación, y la razón de ello es simple. Antes de publicar su libro, presentó una comunicación a la Sociedad de Psicología, el 17 de enero de 1902[27] bajo el título «Las alucinaciones autoscópicas», pero entre el artículo y el libro debió percatarse de que el título original era inexacto y eso es por lo que en su libro definió tan cuidadosamente sus términos. Los ejemplos de autoscopia externa descritos son los mismos en las dos publicaciones, pero desgraciadamente no retiró de cada caso el término de alucinación, y ahí es precisamente de donde se tomaron las citas concernientes a Maupassant.

El Dr. Sollier da una descripción de doce casos de autoscopia externa recogidos o observados por él, nueve mujeres y tres hombres, y da la impresión de que haya visto personalmente todos los casos. Da muchos detalles sobre cada persona, a menudo precisando «gran histérica», «morfinómana en grandes dosis», y diferentes problemas de orden psicológico, excepto para Maupassant, porque el doctor no tiene conocimiento de nada, no lo ha visto, todo lo que sabe lo ha obtenido de testimonios de segunda mano. Maupassant es el caso VIII:

> Un amigo íntimo de Guy de Maupassant me ha contado que en 1889, es decir en el momento en el que entraba en estado de parálisis general, había tenido esta alucinación de un modo muy nitido una tarde y se la había contado esa misma noche.
>
> Estando sentado en el escritorio del despacho, donde su sirviente tenía orden de no entrar nunca mientras él escribía, le pareció oír abrirse la puerta. Se vol-

[27] *Bulletin de l'Institut général psychologique*, 1902, nº 1, p. 39-55.

> vió y quedó estupefacto al ver entrar a su propia persona que fue a sentarse frente a él y, con la cabeza apoyada en la mano, la aparición se puso a dictar todo lo que él escribía. Cuando hubo acabado se levantó y la alucinación desapareció.

Sin saber formalmente quién ha contado esta anécdota (advirtamos que no se trata de una observación clínica), es difícil juzgar su valor[28]. El doctor añade muy correctamente: «es imposible saber cuales han sido los trastornos físicos, de sensibilidad general u otros, que han acompañado al fenómeno». Sí, desde luego no ha visto a Maupassant, pero si tal episodio se situaba realmente en 1889, lo que está bastante alejado de la certeza, tenemos el testimonio del profesor Pierret del hospital en Bron[29], que anota que tuvo a menudo la ocasión de ver a Maupassant en 1889:

> Mi atención había sido intensamente despertada por el hecho de que el hermano de Guy de Maupassant estaba en Bron por una parálisis general [...] a mi pesar, me esforzaba por encontrar en sus ojos o en sus palabras un síntoma de parálisis general. Nunca encontré ninguno, del tipo que fuese, ni físico...ni intelectual. Por el contrario Guy de Maupassant me dejó la impresión de un hombre muy reservado, muy dueño de si mismo,

---

[28] Esta misma historia, del doble que entra y le dicta, se encuentra relatada por Axel Munthe en *The Story of San Michele*, The Albatross, 1933, p. 231-232. Axel Munthe parece datar el episodio en 1891, pero su sentido de la cronología en varias escenas de su libro dedicadas a Maupassant, evoluciona sobre los confines del «real and the unreal, the dangerous No Man's Land bertween fact and fancy» (su prefacio a la edición citada, p. 7-8). El Dr. Munthe redactó *The Story of San Michele* treinta y cinco años después de la muerte de Maupassant y por supuesto pudo haber leído la obra del Dr. Sollier.

[29] Comunicado al Dr. Pillet y citado en su tesis *Le Mal de Maupassant*, Lyon, 1911, p. 155, y más tarde en *Aesculape*, agosto de 1913, «El mal de Maupassant», III, p. 100-101.

de una gran belleza física y en plena posesión de una inteligencia notable.

El caso XII del Dr. Sollier, el único caso de los doce de autoscopia externa negativa (se observa la ausencia de si mismo en un espejo), está todavía representado por Maupassant, teniendo por única fuente una obra de ficción, y el buen doctor tiene la temeridad de decir que esta alucinación Maupassant «la ha experimentado y la ha descrito en *Le Horla*». Debió deducir, como otros han hecho antes y después de él, leyendo ese cuento, que era una experiencia personal del autor, pero afirmado sin un ápice de evidencia, ¡él, que paradojicamente habla en su introducción de las reglas del método científico!

Se advierte que la obra del Dr. Sollier no tiene una base sólida para elaborar una idea concerniente a la existencia de la autoscopia en Maupassant[30]. Hay otros testimonios, pero con ellos se hace esencial proceder con precaución y separar rigurosamente todo lo relativo a las auténticas alucinaciones de la parálisis general, donde hay una causa física reconocida (el año 1891, y después) de los testimonios anteriores propios de lo que se puede llamar autoscopia. Es igualmente necesario descartar todo lo procedente de la obra antes que lo de la vida del autor. Una de las dificultades es el hecho de que los acontecimientos acaecidos en 1891-1892 (el internamiento y los meses precedentes) conmocionaron de tal modo a todo el mundo en

[30] Si se dejan a un lado los dos casos Maupassant, que jamás ha sido paciente del Dr. Sollier, la obra es un documento valioso en la historia de la medicina. Para aquellos que se interesen en este tema, existe la tesis de medicina de Isabelle Porcher, *L'Autoscopie: vie et mort d'un symptöme*, Caen, 1981, que pasa revista a toda la literatura médica sobre la autoscopia y los diferentes nombres que se han dado a estos fenómenos. Una vez más, en el caso de autoscopia de Maupassant y «del tío Alfred, gran amigo de Flaubert, [que] sufría de este trastorno», lo que realmente es cierto es que por desgracia los médicos no han estudiado lo suficiente la vida de Maupassant, y aún menos la de su tío.

torno a Maupassant que muchos periodistas y amigos buscaron antecedentes para explicarse como la locura había podido alcanzar un espíritu tan sano, y los buscaron en la vida y en la obra[31]. Un buen número de sus amigos sabían que Maupassant tenía alucinaciones en 1891, y durante el periodo de la parálisis general no faltan testimonios, pero a veces son difíciles de datar con precisión. El más importante procede del propio Maupassant que, muy angustiado, menciona sus alucinaciones en varias cartas de 1891 y no cito aquí más que dos frases que se encuentran en sus cartas al Dr. Grancher: «siempre tengo alucinaciones como en sueños cuando, muy despierto, cierro los ojos», y un poco más tarde «las alucinaciones vuelven a comenzar, repletas de figuras imposibles de expulsar.»[32]

Antes de 1891, que yo sepa, no existen más que dos testimonios dignos de esa denominación, uno que emana de Paul Bourget y otro de René Maizeroy. Poco después de la muerte de Maupassant[33], Bourget habla de un recuerdo «que me ha

---

[31] *Echo de la Semaine*, 17 de enero de 1892, donde se puede leer: «Nuestro infortunado colega [...] era presa de alucinaciones desde hacía tiempo. Tenía alucinaciones de miedo, que constituyen el tema de sus relatos: tenía también alucinaciones *autoscópicas*, en las que se veía a si mismo, duplicado. Cuando publica *Le Horla* – de la que mostramos algunos fragmentos – los médicos vieron en ella el pronóstico seguro de su futura alienación mental.» El único interés en estas observaciones mal informadas es el hecho de que la autoscopia era conocida en la prensa antes de la obra del Dr. Sollier, y agradezco a Jacques Bienvenu que me lo haya indicado. La fuente es tal vez una comunicación del Ch. Féré el 6 de junio de 1891: «Nota sobre las alucinaciones autoscópicas o especulares y sobre las alucinaciones altruistas», *Actas de la Sociedad de biología.*

[32] Pierre Cogny, «Dix-neuf lettres ijnédites de Guy de Maupassant au Docterur Grancher», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, marzo-abril 1974, p. 265-277.

[33] *Revue hebdomadaire*, 15 de julio de 1893. Más tarde Bourget volvió a publicar el texto en *Études et Portraits*, III, Plon, 1906, pero con variantes interesantes: revela el nombre de Léon Chapron, que confirma la fecha (Chapron murió en mayo de 1884), y realiza unos cambios que demuestras que es el mismo Bourget quién sueña la muerte de Chapron, y no «el ami-

venido varias veces después de esos dos últimos años» (1891 y 1892), y cuenta que en 1884 Maupassant y él debían ir a visitar el hospital de Lourcine, donde ejercía el Dr. Martineau[34], ami-

---

go» del artículo de 1893 (es la edición de 1906 a la que refiero). Más tarde, en la *Revue française* del 22 de julio de 1923, Bourget retoma una parte del mismo texto, sin cambiar en absoluto la historia. (Agradezco a Pierre Janin el haberme indicado los artículos de Bourget en esas dos revistas.) Más tarde aún, Edmond Jaloux, reproduce una conversación con Bourget, publicada en *Marianne*, 15 de diciembre de 1937, tras la muerte de Bourget. Lo que parece ser la misma historia ha sufrido cambios importantes – es ahora Maupassant quién sueña, en vez de Bourget, y Léon Chapron se transforma en Harry Alis, pero la determinación de Maupassant de encontrar una explicación racional en una carta recibida a continuación está siempre presente. Esta historia deformada de la muerte de Alis Chapron parece incluso haber encontrado un eco, aún más deformado, en *Les Oeuvres Libres*, 1 de junio de 1939 y en el *Cahier d'Amour* de Gisèle d'Estoc, añadida sin duda por Pierre Borel.

[34] El Dr. Louis Martineau (1835-1888) era uno de los tres jefes de servicio del hospital de Lourcine, hospital dedicado en origen al tratamiento de mujeres afectadas de enfermedades venéreas, al cual se le añade a continuación un pequeño anexo de 60 camas para enfermos de ambos sexos. Las publicaciones del Dr. Martineau muestran que era a la vez ginecólogo y especialista en sífilis; la mayoría de sus pacientes vivían de la prostitución clandestina (el hospital Saint Lazare acogía a las profesionales) y luchaba contra la propagación de sus males. A su muerte, acaecida en marzo de 1888 a la edad de 52 años, los *Annales Médico-Chirurgicales* (revista que había fundado) decían de él: «Era un minucioso observador, por consiguiente un realista [...] Trabajaba paralelamente en la patología médica y la patología social, perteneciendo a la escuela científica de Parent-Duchatelet y de Tardieu, su maestro inmediato [...]» El *Figaro* del 17 de marzo dijo con sencillez: «Tenía un excelente corazón...». El cuento de Maupassant «Le lit 29», cuyo tema aborda la sífilis, siguió de inmediato (8 de julio) a esa visita de Bourget y Maupassant al Dr. Martineau en Lourcine en 1884, y el relato largo «Les soeurs Rondoli», donde se encuentra el miedo a la sífilis, comenzó a aparecer por entregas al día siguiente de la muerte de Chapron. Siempre en 1884, en una carta a Edmond Lepelletier sobre el safismo (*Echo de Paris*, 29 de diciembre de 1884) Maupassant nombra al Dr. Martineau como «uno de los principales médicos de Lourcine», y añade "voy a menudo a visitar ese hospital". En resumen, el «médico de mis amigos, un médico observador y filósofo» mencionado en el cuento «L'armoire» aparecido

go particular de Maupassant. Bourget relata el sueño relativo a la muerte de Léon Chapron, al que Maupassant sabía moribundo, lo que Bourget ignoraba. Bourget se muestra muy emocionado por lo que parece ser una premonición pero Maupassant en cuentra una explicación racional para ese sueño en una carta enseguida recibida por su amigo[35]. Desde luego Bourget queda perturbado y Maupassant le dice:

> ¿Qué ocurriría si usted padeciese lo que yo padezco? Una de cada dos veces, entrando en mi casa, veo a mi doble... Abro mi puerta y me veo sentado sobre mi sillón. Sé que es una alucinación. En el mismo instante

---

el 16 de diciembre de 1884, designa muy probablemente al Dr. Martienau (*Contes et Nouvelles*, éd. Louis Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1979, t. II, p. 404 y la n. 1., p. 1434.)

[35] Bourget insiste sobre la actitud de Maupassant, y magnifica algunos puntos en una carta de 18 de febrero de [1894] a Ch[arles] R[ichet] el psicólogo: "en 1884 yo me encontraba en Italia y allí tuve un sueño absolutamente intolerable de realismo, donde vi a uno de mis colegas de la prensa, Léon Chapron, con toda seguridad en su lecho de muerte. [...] no pude impedir regresar a París y hablar de ello a Maupassant quién en aquella época era muy reacio a toda psicología complicada. Buscamos juntos el punto de partida de este sueño y nos topamos con que en el transcurso de mi viaje yo había recibido una nota de Chapron. Pensamos entonces que la escritura debía dejar traslucir la enfermedad. Pero examinando esa nota no pude desvelar señales de enfermedad en su escritura. Concluyo pues que durmiendo, una facultad de percepción, que desconozco en el estado de vigilia, había funcionado en mí. [...] Fue en [esta] ocasión cuando Maupassant me confesó que él mismo veía a menudo a su doble. Entrando en su domicilio lo veía sentado en su sillón y ese fenómeno mórbido fue sin duda el comienzo de su enfermedad.". Bourget, como otros, busca una explicación para el final de un amigo que había tenido un espíritu tan claro. Esta carta (BnF, Ms, N.a.fr. 13205, f. 106-107) fue publicada en los *Annales des Sciencies psychiques*, 1895, nº 2, marzo-abril con fecha de 14 de febrero de 1891. Pero las dos sesiones de Bourget con la vidente preferida de William James, Mrs. Piper, tema de esta carta y otra al mismo destinatario, datan de finales de su estancia en los Estados Unidos en 1893, bastante después de 1891. Agradezco a Pierre Janin su identificación de Charles Richet.

> en el que la tengo, resulta curioso. Y si no tuviese un poco de sentido común, tendría miedo...

Bourget observa en efecto que el pensamiento de Maupassant es lúcido y que no tiene miedo. Más tarde Bourget proporcionará unas informaciones suplementarias al Dr. Pillet:

> Fue en 1883 cuando Maupassant mi hizo la confidencia de que tenía alucinaciones, pero alegremente, sin concederle importancia. Me contó que entrando en su casa por la noche, veía a su "doble" sentado en un rincón junto al fuego. Para ser completamente exacto, debo decir que algunas veces era un bromista. Sin embargo no recuerdo tener en el momento la impresión de que se divirtiese a juzgar por mi credulidad.[36]

René Maizeroy es la fuente original de un episodio que se remonta a la época en la que Maupassant escribía su primera novela, *Une Vie*:

> Habían pasado la velada juntos, y se habían separado hacía unos minutos, en el bulevar des Batignolles, sin haber cenado. Veinte minutos después, Maupassant llamaba a la puerta de su amigo; estaba lívido y temblaba de miedo. Explicó, tartamudeando por la emoción, que hacía un momento había visto, entrando en su habitación, a su doble, sentado en su escritorio, y que parecía leer atentamente un volumen del que él mismo había comenzado la lectura antes de salir. Para tranquilizar a Maupassant, Maizeroy lo acompañó a su casa; no había nadie en el sillón [...][37]

---

[36] Tesis, Lyon, 1911, p. 94. El Dr. Maurice Pillet recibió una carta de Bourget, pero no indica la fecha de esa comunicación. El Dr. Pillet cuenta a Bourget aún, p. 53: «Mis recuerdos evocan un Maupassant perfectamente sano y equilibrado.»

[37] Paul Mathiex, *La Liberté*, 7 de octubre de 1925, «Las alucinaciones de Maupassant», y añade: «El hecho, contado por René Maizeroy a nuestro colega J.-Joseph Renaud y publicado por éste, me ha sido confirmado después por una carta que me escribió Maizeroy.» No he encontrado rastros de

Lo observado es lo mismo, pero el comportamiento descrito de Maupassant es completamente distinto – un Maupassant tartamudeando de emoción, lívido y temblando de miedo resulta poco convincente. Tal vez hay que admitir la posibilidad de que Maizeroy exagere, o bien que una primera experiencia ha podido ser espantosa. En cualquier caso no podemos evitar recordar la sospecha de Bourget. ¿Acaso Maupassant se ha divertido con la credulidad de su amigo?

Varias hipótesis nos rondan en mente. Maupassant ha querido en realidad bromear y Bourget y Maizeroy (las bromas de Maupassant son suficientemente conocidas), y las diferencias de comportamiento se explican por las personalidades tan diferentes de sus dos amigos. Bourget era «un asustadizo ante las brutalidades de la vida»[38], y Maupassant pudo contar sus experiencias para calmar a su amigo. O en el caso de Maizeroy no se trate completamente de una mistificación, ya que Maupassant estaba a punto de preparar una obra en su espíritu y quería ver el efecto de esos tipos de experiencias sobre un amigo. Se recuerda que « Lui ?» apareció más o menos junto a *Une Vie*. O, a fuerza de pensar sin cesar en su obra, tuvo una experiencia autoscópica (pero con Bourget no se perturbó – la cuenta alegremente y sabe de que se trata), que no tiene su origen en la vista (el doctor Sollier insiste mucho sobre este punto), sino

---

la publicación de Renaud. Ese recuerdo se sitúa sin duda en 1882, si en efecto Maupassant escribía *Une Vie*, y curiosamente se encuentra hacia el final de *Une Vie* una alucinación de Jeanne, dos sillones y la visión de sus padres calentando los pies al fuego, con una explicación racional para ese fenómeno. Guy de Maupassant, *Romans*, éd. Louis Forestier, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1987, p. 191. y la nota muy pertinente de Louis Forestier, p. 1312. En julio de 1883, en el cuento « Lui ?» se encuentran, de un modo más inquietante en esta ocasión, un sillón ante el fuego y alguien que se calienta los pies; *Contes et Nouvelles*, p. 873 y 1542.

[38] Ver la crónica de Maupassant «Les Subtils», *Gil Blas*, 3 de junio de 1884, aparecido pocos días después de la conversación entre Maupassant y Bourget..

que procede de una impresión, una sensibilidad, que no tiene nada que ver con los sentidos especializados. Goèthe, a propósito de su propia experiencia, escribió: «... Vi, no con los ojos de la cara, sino con los de la inteligencia.»[39]. Estas experiencias se llaman comúnmente alucinaciones, pero no se trata de la auténtica alucinación donde un problema orgánico del cerebro hace aparecer a ojos de alguien un objeto que no está allí.

No se puede hacer nada mejor, para ver la diferencia ente ambas, que recurrir al intercambio de cartas entre Flaubert y Taine en 1886[40] en relación con las alucinaciones artísticas, y me quedo aquí con una frase de la respuesta de Flaubert a Taine: «Por lo demás no confunda la visión interior del artista con la del hombre verdaderamente alucinado. Conozco perfectamente ambos estados; hay un abismo entre ellos. En la alucinación propiamente dicha, siempre hay terror, uno siente que la personalidad se escapa.» Flaubert habla de sus crisis epilépticas cuando dice «alucinaciones propiamente dichas», completamente diferentes de una «imagen [...] tan verdadera como la realidad objetiva de las cosas» que él ve preparando un libro. Maupassant también quizás conoció los dos estados y como dice Flaubert, hay un abismo entre las alucinaciones auténticas y las visiones poéticas, o artísticas, a veces el resultado de una viva imaginación, o de una fuerte impresionabilidad. El Flaubert que enferma tras haber escrito la escena del envenenamiento de *Madame Bovary* nos resulta bastante familiar, pero mucho menos el Maupassant (¿por qué no?) preocupado con unas obras sucesivas que prepara sobre el miedo y las alucinaciones, viviendo, viendo en su espíritu las situaciones que pon-

---

[39] *Memoires*, éd Carlowitz, t. I. p. 270, citado por M. Féré, art. cit.

[40] Flaubert *Correspondance* III, 561-563, 572-573, 1425-1426, 1430-1431, cartas de Flaubert del [20 de noviembre de 1866] y 1 de diciembre [1886], y una carta de Taine citada en las anotaciones. Flaubert habla del aura de la epilepsia, diferente todavía de las alucinaciones del *delirium tremens* o de la parálisis general, pero todas alucinaciones propiamente dichas, y diferenciando firmemente la autoscopia.

drá más tarde sobre el papel. «Tenía un libro en proyecto, diría casi *en esperanza*, durante meses, en su cabeza, y la obra, de golpe, se elaboraba y salía de su espíritu completamente formada, como Minerva.»[41] Bourget igualmente observó como procedía Maupassant:

> Ningún obrero de libros fue más aplicado que él en el desarrollo sabio y metódico de sus facultades, ninguno paseó por el amplio mundo un apetito más insaciable de experiencias y una curiosidad más ágil. Solamente, como él no contaba demasiado este método, uno jamás se ha puesto a pensar que tuviera uno[42].

Parece que otro aspecto del método de Maupassant consistía en observar casos médicos, y es un médico quién observa: «Maupassant tenía admirables cualidades de observador y analista; también es perfecto en sus descripciones clínicas.» Y todavía: «ese maravilloso escritor era también un notable clínico: había visto la mayoría de las anomalías mentales y físicas que afligen a los seres humanos.»[43] Maupassant debió observar los casos de varios médicos, por ejemplo parece que asistía a los martes de Charcot en la Salpêtriere[44] donde pudo ver muchos fenómenos extraordinarios. Recordemos que justo antes de la muerte de Léon Chapron el 28 de mayo de 1884, un año después de la publicación de « Lui? », Maupassant lleva a Bourget a ver a su amigo el Dr. Martineau en Lourcine, ya que

---

[41] Sra. Lecomte du Noüy, *Amitié amoureuse*, Calmann Levy, 1897, p. 320.
[42] Bourget, *op. cit.*
[43] Francine Morin-Gauthier. *La Psychiatrie dans l'oeuvre littéraire de Guy de Maupassant*. Tesis de medicina, París, 1944, p. 11.
[44] Axel Munthe dice que encontró allí a Maupassant la primera vez, pero no proporciona fechas, y añade que Maupassant había ido con él a Nancy a la clínica del profesor Bernheim. *Op. cit*, p. 230. Paul Bourget fue a la Salpêtriere en 1880, con "el poeta C...", y habla de un público muy diverso de sabios y de personas de alta alcurnia". ("La Demi-folie", *Le Parlement*, 30 de enero de 1881.) Nada excluye una visita de Maupassant en esta época.

poco después la sífilis, y el miedo a la sífilis, aparecen en la obra. Eso no es una coincidencia si en octubre de 1886, en el primer *Le Horla*, se encuentra el doctor Marrande y una vistita a una residencia hospitalaria.

El fenómeno denominado autoscopia por el Dr. Sollier, y alucinación artística por Taine y Flaubert, es un fenómeno a menudo experimentado por escritores, artistas, personas con elevada sensibilidad. Citaremos aquí el *Journal* de los Goncourt del 25 de abril de 1875, donde Tourgueneff, Zola y Flaubert hablan de sus experiencias. Cuentan lo que ellos llaman alucinaciones, sensaciones del tipo cenestésico, pero que no son autoscópicas, no se ven a si mismos, sino a otras personas; pues la autoscopia no es mas que una de las variaciones posibles de ese género de fenómeno, y en las personas de espíritu sano (lo que es realmente el caso de todos estos escritores), no puede ser considerada una enfermedad y con seguridad ni una enfermedad mental, como se ha dicho a propósito del tío de Maupassant.

Todo esto está muy alejado de Alfred Le Poittevin, el abogado filósofo y letrado que tuvo el cerebro lo bastante lúcido para leer a Spinoza hasta el fin de sus días y que, según Flaubert, tenía una «nitidez de espíritu» en oposición a su propia extravagancia[45]. Du Camp, que no lo quería demasiado, destacó «la sutilidad de su espíritu dispuesto a las argucias de la escolástica»[46], y también que había en él «una precisión, una necesidad de claridad que lo hubiesen conducido a la crítica histórica, donde hubiese destacado». Nitidez de espíritu, precisión, claridad – esas son cualidades que se encuentran en Maupassant, transmitidas por una alianza de algunos genes, el ambiente de toda la familia Le Poittevin y la asiduidad con la que frecuentaba a su maestro literario Flaubert, él también influenciado por Alfred Le Poittevin. Todo eso ha hecho de Maupas-

---

[45] Flaubert, *Correspondance*, II, p. 201, carta del [9 de diciembre de 1852]
[46] *Souvenir littéraires*, op. cit. p. 172.

sant este escritor, como lo muestra Bourget, metódico, insaciable de experiencias, lleno de curiosidad por todo lo que es humano y «ante todo, un artista aplicado a su objetivo, *realizador*, es decir preocupado de construir sus obras con toda la perfección de la que era capaz.»[47]

Marlo JOHNSTON

[47] Paul Bourget en la tesis del Dr. Pillet ya citada. p. 101.

EJEMPLAR FAMILIAR
LA CIRCULACIÓN DEL RECUERDO A TRAVÉS DE LAS DEDICATORIAS

a Yvan Leclerc

En 1854, Flaubert escribía a Louise Colet: «Un libro os proporciona una familia eterna en la humanidad. Todos aquellos que vivirán de vuestro pensamiento, son como hijos sentados a la mesa de vuestro hogar.»[1]

La familia de elección, la familia de corazón, sino de cabeza, de Flaubert fue siempre una «familia literaria», muy preferiblemente por encima de una familia genética; una familia cuyos miembros se reencuentran alrededor de un libro, o están llamados a producirlo.

Desde sus relatos de juventud, Gustave va a hacer dialogar la vida en privado y la vida en los libros con la idea de esta familia modelo como pasarela de un mundo a otro. El hecho es legible en los primeros textos de juventud, luego completamente marcado en el sello de la impersonalidad de las grandes

[1] A Louise Colet, [25 de marzo de 1854], *Correspondance* II, p. 541. Las referencias a la *Correspondance* de Flaubert se remiten a la edición de Jean Bruneau en la Bibliothèque de la Pléiade, y a tres ediciones de correspondencias aumentadas, aparecidas en Flammarion: Gustave Flaubert-George Sand, éd. Alphonse Jacobs, 1981 (abreviado Jacobs), Gustave Flaubert-Guy de Maupassant, éd. Yvan Leclerc, 1993 (abreviado en Leclerc-1), Gustave Flaubert-Alfred Le Poittevin y Gustave Flaubert-Maxime Du Camp, éd. Yvan Leclerc, 2000 (abreviados como Leclerc-2; el número de página sigue al nombre del editor científico).

obras impresas pero con la dedicatoria, como un anclaje a la realidad.

En los primeros tiempos de creación, Flaubert funda el mundo y su universo personal en una obra en la que sueña en amigos como hermanos, y hermanos como colegas. La amistad ya no parece posible más que entre artistas.

El primero de los íntimos es Ernest Chevalier, nieto de los vecinos de Flaubert, cerca del Hospital Dieu. Para él, para ambos, Gustave proyecta una creación común, el postulado familiar enunciado a Louise Colet en 1854 pudiendo funcionar en los dos sentidos, la amistad convirtiéndose fecunda en niños literarios.

A los nueve años, Flaubert escribe a Chevalier:

> Te veré [...] en mis comedias. Si quieres podemos asociarnos para escribir, yo escribiré comedias y tú escribirás tus sueños.[2]

Y a los diez años:

> Pues un amor por así decir fraternal nos une. Si, yo que tengo el sentimiento de que haría mil leguas si fuese necesario para ir a unirme al mejor de mis amigos.[3]

Ningún texto escrito en colaboración con Chevalier ha sido encontrado, pero fue con Ernest con quién Gustave fundó, en 1834, en el Collège royal, el «periódico» *Art et progrès*, donde Flaubert hace aparecer su primer texto público. Y fue el tío de Ernest, el padre Mignot, quién antes había leído los primeros textos del joven «Gustave F***»[4]. Pero quedan dos

---

[2] A Ernest Chevalier, [antes del 1 de enero de 1831], *Corr*. I, p. 4.
[3] Al mismo, [antes del 22 de enero de 1832], *ibid*, p. 8
[4] Ver Gustave Flaubert, *Oeuvres de jeunesse*, Oeuvres completes I, *[Trois pages d'un cahier d'écolier]* (*o Oeuvres choisies de Gustave F****), éd.

pruebas tangibles de esta primera tentativa para entregarse a una familia literaria.

Ante todo un texto, la primera obra ficticia de Flaubert, escrita en 1836: *Un parfum à sentir* pone en escena una familia descompuesta en la que sobreviven dos hermanos, dos jóvenes artistas aprendices de saltimbanquis, Ernesto y Auguste, o sea Ernest y Gustave (del que Auguste es el anagrama en el alfabeto latino).

A continuación un objeto: en 1883, el joven muchacho solicita que se funda un sello, confeccionado por un aprendiz orfebre de su tío de Nogent, un *ex-libris* o timbre a secas, sello montado sobre aro o tampón para lacre de correo, sobre el que son grabados los nombres de los dos amigos «individuos que jamás se separarán»[5].

El objeto, destinado a imprimir el papel o la cera tan profundamente como la tinta puesta en común debía imprimir el tiempo, tiene una carga simbólica fuerte y evidente. Entremezcla dos nombres y dos destinos como lo haría una alianza. Diez años después, es con Maxime Du Camp con quien se produce un intercambio de anillos. Du Camp cuenta en sus *Souvenirs littéraires*:

> Yo llevaba en esa época [1844] un anillo del Renacimiento, que era un camafeo representando un sátiro. Se lo entregué a Gustave, que a cambio me dio una sortija con mi clave y una divisa. Nos intercambiamos los anillos; éramos de algún modo una especie de novios intelectuales que nunca nos vimos afectados por el divorcio. [6]

Claudine Gothot-Mersch et Guy Sagnes, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p.7.

[5] Al mismo, 23 de agosto de 1833, *Corr*. 1, p. 10.

[6] Maxime Du Camp, *Souvenirs littéraires*, éd. Daniel Oster, Aubier, 1994, p. 203. La «clave» de Du Camp eran sus iniciales; la divisa ha permanecido secreta. Tal vez se trataba del *Solus ad Solum*, sentencia que recorre la co-

Du Camp representa el rol del malvado, del traidor, papel atribuido por la sobrina Caroline y Guy de Maupassant. Eso no impide que, más que con ningún otro de sus amigos – o ningún otro miembro de su «familia eterna» - las bodas literarias hayan sido consumadas (bodas de papeles, las únicas que Flaubert podía aceptar). Éstas están precedidas (más que seguidas) de un viaje a Bretaña en 1847, en el que Flaubert y Du Camp regresan con los materiales de un importante manuscrito, *Par les champs et par les grèves* que ambos redactan y luego hacen copiar a su regreso, pero que imprimen. Sigue un segundo viaje, más largo y fundamental en la carrera de Flaubert, entre 1849 y 1851, que lleva a los dos amigos hasta Asia Menor. Si cubre los puntos cardinales del Oriente soñado, el periplo en pareja se detiene en Italia, donde Flaubert entra solo. Du Camp escamotea la idea preconcebida. – *Italia: Debe verse inmediatamente después del matrimonio*[7]. Pero en 1851, se produce ya entre ambos los prolegómenos de un divorcio que nunca fue pronunciado, pero que planea sobre su unión hasta la muerte de una de las dos partes. Flaubert sigue con más claridad «el lado de Bouilhet» «atraído en su gravitación para no salir ya nunca»[8], tras una tentativa abortada de trío (o de *ménage a trois* literario). La aventura Gustave-Alfred-Maxime, entre 1843 y 1846, parece no haber tenido ninguna relevancia salvo en la memoria de Du Camp, que, a Le Poittevin «sinuoso como una mujer» y a sus «enormidades», preferirá a su propio hermano de cuna y de armas, Louis de Cormenin, aportando al trío o al cuarteto «el estallido de sus buenas frases, la seguridad de su inteligencia y los recursos de su incomparable memoria»[9]. El

---

rrespondencia de ambos hombres y de la que Du Camp dará la explicación en sus *Souvenirs littéraires*; sobre este punto, ver más adelante.

[7] *Le Dictionnaire des Idées Reçues*, en *Bouvard et Pécuchet*, éd. Stéphanie Dord-Crousié, GF-Flammarion, p.237-

[8] *Souvenirs littéraires*, p. 237.

[9] *Ibid*, p. 193.

grupo Gustave-Louis (Bouilhet)-Maxime se dedica a la literatura, pero al estilo paródico, con *Jenner ou La Découverte de la Vaccine*, entre 1846 y 1847. Si fue Flaubert quién aportó la idea, fueron sobre todo Du Camp y Bouilhet quiénes trabajaron en ello, el primero en el plan de la obra y el segundo en los versos. La pieza quedó inconclusa y, en materia de literatura, el trío destaca sobre todo por la condena que dos de sus miembros hacen de la creación del tercero. *La Tentation de saint Antoine* fue duramente criticada por Louis y por Maxime antes de la partida para Oriente. Al regreso, las amistades se debilitan. En 1851 los tres nombres están asociados una última vez cuando aparece el primer número de la *Revue de París* dirigida por Du Camp con un amplio texto en verso de Bouilhet (*Melaenis*) dedicado a Flaubert.

Entre el escritor y el periodista, entre el artista y el fotógrafo, las tintas van todavía a mezclarse, en torno a los libros o en los libros. Extrañamente, Du Camp «firma» los planos y los escenarios de *Madame Bovary*[10], luego corrige y censura la novela antes de publicarla en su revista, al igual que corrige *L'Éducation sentimentale* en 1869, sustituyendo a Bouilhet muerto poco antes de la terminación de la redacción. Esto parece la prolongación, casi el simulacro de una obra que no se puede escribir ya a cuatro manos, pero donde una de las dos partes conserva de la otra un «derecho de mirada», como un derecho de visita sobre su producción.

Pero en el escrito y luego en el escrito impreso, hay un espacio marginal donde se reúne y se expresa la «familia literaria» de Flaubert. Ese lugar aparte en la historia del texto es el

---

[10] Ver *Plans et scénarios de «Madame Bovary»* de Gustave Flaubert, presentación, transcripción y notas de Yvan Leclerc, CNRS édition Zulma, coll. «Manuscrits», 1995, p. 23 e Yvan Leclerc, «L'inscripcion de Louis Bouilhet, Louise Colet et Maxime Du Camp dans les *Plans et scénarios de "Madame Bovary"*», en *Bulletin des Amis de Flaubert et de Maupassant*, 1996, nº 4, p. 63 y siguientes.

de la página de guarda o de la página llamada de «falso título». Es sobre esta hoja virgen añadida al texto original, dedicada a una escritura adicional, a camino entre la correspondencia (manuscrito) y la obra abierta (editada), donde se aprietan los lazos más tangibles entre los miembros de esta familia eterna.

Antes de observar algunas de estas dedicatorias, es necesario hacer un inciso sobre algunos términos relativos a este tipo de práctica. En un bello artículo de 1967, Jean-Benoit Puech y Jacky Couratier son los primeros en considerar el problema de la dedicatoria como «género» literario[11] o interviniendo en lo que Genette ha designado bajo los términos de «peritexto» o «paratexto». Con razón, Puech y Couratier distinguen la dedicatoria impresa de la dedicatoria manuscrita. Sucede que la dedicatoria impresa forma, de algún modo, parte del texto, que anticipa o que explica al igual que un prefacio, al mismo tiempo que sitúa el texto bajo los auspicios de la persona a quién se dedica (la dedicatoria de las *Fleurs du Mal* a Gautier por ejemplo); como sucede que relaciona el texto a su historia, así recordado (la dedicatoria a Jules-Antoine Senard, añadida para la aparición en volumen de *Madame Bovary*). En algunos casos, la dedicatoria impresa es ya textual o peritextual.

Más delicada es la terminología a tener en cuenta. Puech y Couratier evitan la palabra *envoi* (envío) basándose en que, si el verbo *dédicacer* (dedicar) hace inmediatamente referencia al sustantivo *dédicace* (dedicatoria), el verbo *envoyer* (enviar) no llama al sustantivo *envoi* en una aceptación sinónima. El argumento es desde luego admisible en el contexto del artículo citado.

También, contrariamente a Puech y a Couratier – por razones sin duda arbitrarias pero teniendo en cuenta la etimología

---

[11] Jean-Benoit Puech y Jacky Couratier. «Dedicaces exemplaires» en *Poétique* nº 69, 1987, p. 61 y siguientes. Ambos autores orientan principalmente su estudio en torno a las dedicatorias de Marcel Jouhandeau.

y los primeros significados de los verbos – se empleará aquí la palabra *envoi* preferentemente para las dedicatorias manuscritas (es la palabra que más se usa en los catálogos de ventas bibliófilas. El término de *dédicace* será utilizado para las dedicatorias impresas. En su primer significado, *dédicacer* y *dédier* designan, en un contexto religioso, la acción de consagrar un monumento (y no hay sin duda nada más flaubertiano que la similitud entre un texto literario y un monumento: que se recuerden sino las declaraciones del autor sobre el libro como una pirámide, como un templo o como una catedral). *Dédicacer* o *dédier*, es también situar la obra bajo los auspicios de alguien – de un santo en la primera acepción lo que no deja de casar con la idea completamente flaubertiana de una vida en literatura como en religión o en santidad – antes de ofrecerla al público, de hacer de ella una obra abierta.[12]

Flaubert dedicó cinco de sus obras – siete, contando aquellas en las que lamenta en sus cartas la desaparición de aquellos a quiénes las dedicaba antes de la finalización de su trabajo: Sainte-Beuve, muerto algunos días antes del final de la redacción de *L'Education sentimentale*; George Sand, fallecida mientras él escribía *Un coeur simple*.

Ningún texto fue dirigido a Ernest Chevalier, tampoco a Maxime Du Camp. En el caso del primer amigo, el hecho podría no sorprender. Chevalier es contemporáneo de las obras de juventud, las cuales tienen un estatus bastardo en el sentido de que quedaron relegadas al estado de manuscrito. Por otra parte, el amigo Ernest no sobrevivió al paso de la adolescencia a la edad adulta, «reemplazado» por Le Poittevin, antes de desparecer del entorno de Gustave en los años 1840.

---

[12] Ante la imposibilidad de encontrar en castellano palabras diferentes que marquen la diferencia y que sean sinónimos de dedicatoria, que el francés establece entre *envoi* y *dédicace*, nosotros utilizaremos los términos dedicatoria impresa y dedicatoria manuscrita. (Nota del traductor)

Queda ese cuento de 1836, donde pone en escena a los dos hermanos saltimbanquis. A guisa o en lugar de dedicatoria, Flaubert compone un epígrafe de circunstancia, en el tono del Hugo de *Notre-Dame de Paris* donde censura la fatalidad, una naturaleza «que se ha hecho mala madre»[13], en suma las aberraciones de un mundo en el que las familias están mal distribuidas. Pero Chevalier no entrará en la familia de página de guarda que va a constituirse Flaubert.

Du Camp va a acompañar durante mucho tiempo la vida literaria y editorial de su amigo, hasta la muerte de este último, y más allá.

Sin embargo, cuando Flaubert comienza su carrera de hombre de letras, publico y publicado, la desavenencia con Du Camp se consuma ya. Se podrían datar los prolegómenos al regreso de Oriente, principalmente en la primavera de 1852 cuando uno y otro (sin duda más uno que el otro) constatan el abismo ideológico que los separa, sobre la intención a dar a su destino de hombres de letras. Si Flaubert hubiese podido dedicar una obra a su primer editor, ¿lo hubiese hecho a su censor?

Por el contrario, es a Flaubert a quién Du Camp dedica su primera obra impresa, *Souvenirs et paysages d'Orient* (1848), aun cuando la dedicatoria impresa sea enigmática: «A G F / S: ad S: ». En esa fecha, nadie habría podido leer tras esas iniciales el nombre de Gustave Flaubert todavía desconocido[14]. Así, desde el punto de vista de la identificación, esta dedicatoria puede parecer como un homenaje pobre, a lo mejor un guiño entre iniciados, donde el autor enmascararía el nombre del amante o del maestro, un par de iniciales dedicadas a menudo al discípulo o al enamorado para saludar púdicamente su inspi-

---

[13] *Un parfum à sentir ou Les Baladins*, en Oeuvres de jeunesse, éd. citée, p. 81.

[14] La primera aparición impresa de su nombre completo, y a escala nacional, tuvo lugar – en una dedicatoria – con la aparición de *Melaenis* de Louis Bouilhet, en la *Revue de Paris* de Du Camp, en 1851.

ración sentimental o intelectual[15]. La ambigüedad del homenaje está todavía reforzado por la explicación que da el propio Du Camp en sus *Souvenirs littérarires*: S: a S:, Solus ad Solum, del solo al solo, del único al único, como si Maxime ratificase los noviazgos de 1846 dos años antes: al intercambio de anillos sucede la ofrenda del libro relatando el primer viaje que separa geográficamente a los dos amigos y justifica la entrega de los anillos.

En sus memorias, Du Camp se dedica a desacreditar su arrebato de amistad, a no ver en esta dedicatoria más que un signo de puerilidad: «Es una de esas tonterías de juventud del que uno se sonríe»[16]. ¿Pero cómo sonreír y dar a sonreír algo intraducible, incomprensible salvo para el binomio dedicador-dedicatario, misterioso para los demás? Aún más, es dando la explicación de la «divisa», comentándola, y casi solicitando mediante su comentario la sonrisa indulgente del lector, como Du Campo pone en tela de juicio la madurez intelectual de una juventud en común. Como se arrojase sobre una época de emulsión amistosa una mirada avergonzada: *«¿ Era eso serio?»*

Sin duda, necesariamente, hubo libros de Flaubert enviados a Du Camp, al igual que este último continuó dejando trazos manuscritos en sus propias obras dirigidas al amigo. Sobre los diecinueve títulos conservados en la Biblioteca Flaubert del Ayuntamiento de Canteleu[17], dieciséis están dirigidas a Gusta-

---

[15] Un ejemplo notable y ambiguo al respecto es la dedicatoria impresa de las *Anotaciones a «Las Memorias de Adriano»* de Marguerite Yourcenar, «A G. F.» iniciales traducibles en Gustave Flaubert, cuyo espíritu planea sobre las *Memorias*, y el método sobre las *Anotaciones*, o en Grace Frick.

[16] *Souvenirs littéraires*, p. 235.

[17] Ver «Inventaire de la Bibliothèque conservée á l'Hôtel de Ville de Canteleu» por Virginie Maslard y Jacaqueline Thébault, en *La Bibliothéque de Flaubert*, éd. Yvan Leclerc, Publications de l'Université de Rouen, Collection «Flaubert» 2001.

ve, uno a la Sra. Flaubert, otro no lleva dedicatoria[18], uno último ha podido ser añadido por Caroline Commanville (aunque puede sorprender que no lo haya arrojado a las llamas: se trata de *Souvenirs littéraires*). De las dieciséis obras dirigidas a Flaubert entre 1848 y 1877, catorce llevan la misma dedicatoria manuscrita, sistemáticamente repetida con algunas variantes mínimas:

«A Gustave Flaubert / Su viejo / Max »[19]

Aunque Du Camp aseste un duro golpe a la antigüedad y la perdurabilidad de su amistad, se podrá encontrar maquinal o poco espontánea, demasiado poco en relación con el calor amistoso que ella proclama, esta fórmula repetida a porfía y casi idéntica durante treinta años.

De este diálogo mediante libros dedicados, no disponemos de una mitad o no nos es accesible: ¿dónde están las dedicatorias manuscritas de Flaubert?[20]

Las dedicatorias de Du Camp estigmatizan sin embargo bastante bien la relación Maxime-Gustave, en lo que ella puede tener de intensa, sobre la duración, y de frustrante. Joven, su amistad es ya «vieja» (después de cinco años de amistad, Maxime firma «su viejo») marca de estabilidad, de conniven-

---

[18] Se trata de los tomos cinco y seis de *Paris: sus órganos*... La dedicatoria manuscrita debía estar en el primer volumen, que falta.

[19] Las variantes son las siguientes: «A Gustave / A Gustave Flaubert / Su viejo / Su viejo amigo / Su viejo y sólido amigo / Max / Maxime Du Camp ».

[20] Esta formidable mina de intercambios de libros que es la Biblioteca Flaubert conservada en Canteleu nos reserva una sorpresa mayúscula. Aun cuando la mayoría de sus obras están allí reunidas en edición original, no se encuentra ningún libro de Louis Bouilhet que lleve una dedicatoria manuscrita a Flaubert. Las múltiples circunstancias que han presidido su constitución (y la dispersión...) de esta biblioteca y la ausencia de un testimonio epistolar de Flaubert o de Bouilhet a este respecto impiden llegar a la menor conclusión en cuanto a ese hecho, a pesar de ser tan sorprendente.

cia, pero también de un pasado, de una unión ya consumada, más próxima a su término que a su momento álgido. Una de las raras ocasiones en las que Du Camp varía su frase, escribe «En recuerdo de amistad»: la relación ya tuvo lugar, la amistad pasó, no queda más que el recuerdo. Maxime Du Camp, o el amigo de los viejos tiempos ...

Hay también en la estabilidad de la fórmula, en su carácter repetitivo, señales de una unión no evolutiva. Permanece sobre un pasado, sino sobre un pasivo, una vejez que no se decide a morir, una relación que se fija en base al recuerdo. La dedicatoria manuscrita de Du Camp es síntesis de que, a partir de las primeras ediciones, la escritura vivida por los dos amigos, pero separadamente, no va a funcionar más que por *memoranda*, no por *realia*.

Por otra parte podemos imaginar como Flaubert, mucho más que Du Camp, no va a demandar esa amistad con tanta intensidad, porque además se habrá debilitado y otra se fraguará en su lugar, una amistad de la que Maxime habrá sido contemporáneo, espectador celoso tal vez, con la que ningún otro sabrá someterse a la comparación, que sucede cuando Du Camp, periodista, fotógrafo, depositario poseedor de una literatura oficial, positivista y concluyente, traiciona los principios del arte puro.

Paralelamente a Maxime Du Camp, estuvo Bouilhet; pero sobre todo entre Ernest Chevalir y Maxime, estuvo Alfred Le Poittevin, primer hermano y primer fantasma literario de Gustave Flaubert.

Más que Chevalier, Le Poittevin satisfizo, desde sus contactos de infancia con Gustave, las aspiraciones del joven Flaubert, que anhelaba hermanos entre sus semejantes. Alfred se revela también un curioso por los libros, más incluso que el aprendiz de escritor. De más edad, tiene sobre éste último la ventaja de haber leído algunas estanterías más.

En cuanto al alma, Alfred Le Poittevin es un artista, un escritor según el corazón de Flaubert, un corazón que el amigo acabará de modelar, haciéndole salir de la infancia, luego de la adolescencia. Guía y testigo de la maduración de Flaubert, Alfred le legará al menos sus cinco años de adelanto, al igual que le informa sobre el arte y sobre la vida, una disciplina en la que Le Poittevin se hace *maestro* y Flaubert *discípulo*, hasta que las dos individualidades alcanzan una cierta igualdad (siempre relativa, no parece tener fin hasta que Alfred traiciona sus preceptos y Gustave tomando su lugar se encuentra de pronto solo...).

Si puede decirse – Flaubert el primero – que Bouilhet fue, desde 1846 hasta su muerte, el *alter ego* del escritor, Le Poittevin fue su doble, absolutamente, idealmente, la parturienta de su ser, en lo moral, cuando Bouilhet fue, una vez alcanzada la madurez, la parturienta de su obra.

Es de Le Poittevin de quién Flaubert toma todos los principios de su existencia, principios que, además, han fijado la imagen de Épinal del eremita de Croisset: la aversión a los honores, del cargo del oficio a elegir como de un estado, la desconfianza de la mujer como objeto de pasión; y del diálogo Alfred / Gustave se desprende el mito del escritor-artista, abnegado por completo a la Musa, esencialmente macho, necesariamente soltero, solitario, sin ascendencia ni descendencia, sin otra simiente que su obra.

Desde un punto de vista artístico, intelectual, Le Poittevin actúa también a la manera de un doble, buen y mal genio de Gustave. Es menos aquel que escribe que aquel que da a escribir al otro. Flaubert se quejó toda su vida de no haber sabido o podido concebir una obra que correspondiese a su «temperamento»[21]. Alfred Le Poittevin fue la encarnación de ese tempe-

---

[21] «¿Me caerá del cielo una idea en relación con mi temperamento? ¿Podré escribir un libro en el que me entregue completamente?». A George Sand, [1 de enero de 1869], Jacobs, 209.

ramento literario, el fantasma vivo de Flaubert antes de morir. Fue la «Biblioteca fantástica» de su amigo, el guía espiritual, el iniciador y el mentor, el hombre de los libros o el «hombre-libro» allí donde Flaubert es el «hombre-pluma».

Gustave debe a Rousseau, Lamaretine, Vigny, todo un fondo de literatura romántica que anima sus escritos de juventud a finales de los años 1830; Gustave le debe a los moralistas y a Montaige; Gustave le debe finalmente a Goethe, Byron, Quinet, Spinoza, Satan, la metafísica y el gusto por el misticismo, todo lo que entra en la composición de *La Tentation de saint Antoine*, tentativa de expresión del temperamento de Flaubert, liberación de su «yo integro» y del fantasma de Alfred. *La Tentation*, como los últimos escritos de juventud, está dedicada a Le Poittevin.

Los textos de juventud tienen un estatus aparte, que participan también de las relaciones amistosas y literarias de los dos camaradas: el arte por el arte, el arte por si mismo, la entrega sin reservas.

Tres obras están directamente dedicadas a Alfred Le Poittevin: *Angoisses*, *Agonies*[22], *Memoires d'un fou* y *Les Funérailles du docteur Mathurin*[23]. Las dedicatorias son manuscritas pero es difícil aquí asegurar que no forman parte de la obra al ser los textos igualmente manuscritos. Si esas obras hubiesen estado en su día destinadas a la imprenta, el nombre de Alfred Le Poittevin figuraría como hoy en la dedicatoria.

Los tres escritos fueron compuestos entre 1838 y 1839. Flaubert tenía entre dieciséis y diecisieta años, Alfred entre veinticinco y veintiséis años. Si estos textos corresponden a un

---

[22] El texto lleva tres dedicatorias diferentes sobre tres folios: «Al Sr. Alfred Le Poittevin», «A mi quierido amigo Alfred Le Poittevin», «A mi amigo Alfred Le Poittevin».

[23] El espíritu de Alfred flota todavía sobre los Cahiers intimes de 1840-1841 donde Flaubert anota: «Yo no he querido más que a un hombre como amigo...», en Oeuvres de jeunesse, éd. citée. p.738.

deseo narrativo que es propio de Flaubert, desarrollando un registro autobiográfico y una temática personal, su destino final responde a una imperiosa necesidad de reunir mediante el espíritu y la letra al amigo alejado. Alfred está en París desde noviembre de 1838 donde entra en la Escuela de Derecho; es la primera separación importante de los dos compañeros. En 1843, y cuando es Flaubert quién, a su vez, sigue los cursos de Derecho en París, Alfred solo en Rouen se afana en su *Promenade de Bélial*. Le Poittevin escribirá entonces a Gustave:

> Somos algo como un mismo hombre y vivimos la misma vida.[24]

El libro, los libros, palian entonces la separación de los dobles, de esos siameses atados el uno al otro por el espíritu, participando de la misma alma o de la misma mano.

> A tí, mi querido Alfred, estas páginas están dedicadas y brindadas. Ellas encierran un alma al completo. - ¿La mía? ¿Acaso la de otro?[25]

> Toma [estas páginas] como procedentes de dos cosas que son tuyas, el espíritu que les ha concebido y la mano que las ha escrito.[26]

Más allá de la separación, la obra es símbolo de unión o de espíritu, escrita por uno solo y único, por un otro solo y único, idéntico al primero; es un *solus ad solum* que, más que bajo la pluma de Du Camp, tendría su lugar aquí. El lector es simultáneamente dedicador y destinatario como lo ha observado Amélie Schweiger que, en su tesis sobre la *Correspondance* de

---

[24] [7 de junio de 1843], Leclerc -2, 75.
[25] Dedicatoria en *Mémoires d'un fou*, en Oeuvres de jeunesse, éd. citada, p. 465.
[26] Dedicatoria en *Funérailles du docteur Mathurin*, ibid, p. 619.

Flaubert, incluye esos tres textos en su corpus[27]. La literatura reemplaza aquí el rol de la correspondencia, y si cabe con más intensidad. Por la dedicatoria se invoca al ausente, tiende a hacérsele presente; llena, mediante las palabras, un espacio dejado vacío por la distancia pero que se desea ocupado por el tiempo.

Cuando Flaubert escribe: «A tí, mi querido Alfred, estas páginas están dedicadas y brindadas » (*Mémoires d'un fou*) o «Por qué no te habría de ofrecer todavía estas nuevas páginas, querido Alfred» (... *Mathurin*), lo hace en el propio sentido en el que es necesario entender el *don* y la *ofrenda*: Gustave le hace llegar el único ejemplar de sus textos y fue al heredero de Alfred – su hijo Louis, primo de Maupassnt – al que fue necesario recurrir mas tarde para que llegasen a nuestro conocimiento.

Esta perfecta comunión de almas no se expresa sin embargo sin una cierta ironía, ni una cierta confusión... En 1839, en la dedicatoria de las *Mémoires,* Flaubert se pregunta que alma encierran esas páginas, si la suya o la de otro (Alfred, por supuesto). Pero son de Flaubert la mano y el deseo que escribe y hace escribir: «De entrada *yo había* querido hacer una novela *íntima*...»[28], novela íntima que él definió en términos prestados de la metafísica cultivada con el amigo: «... donde el escepticismo estaría empujado hasta los últimos límites de la desesperación». El corazón de Flaubert se desdobla: el texto es de sus votos, de su deseo, pero animado por la voluntad o las palabras de otro. Comprobando el texto acabado, desviado de su proyecto original, Gustave indica a Alfred: «Escribiendo, la impresión personal se descubre a través de la fábula». ¿Lo habría arrastrado el ventrílocuo flaubertiano de la pluma o del espíritu que

---

[27] Amélie Schwieger, *La «Correspondance» de Flaubert ou la littérature en question*, tesis de 3º grado. Universidad de Paris VIII, 1987.

[28] Todos los pasajes extraídos de las dedicatorias y escritas en itálica han sido remarcadas para el presente artículo.

lo anima? No: «el alma mueve la pluma y la atropella». Ahora bien, Flaubert tiene la sospecha iniciando su dedicatoria de que el alma no es tal vez la suya. Le Poittevin, alma del texto, habría hecho emerger en el mismo lo que hay de personal en Flaubert, pero para aplastarlo mejor, al menos por la pluma interpuesta. Que pueda ser difícil de encontrar allí, Flaubert conviene en que debe abandonar toda tentativa de resolución de esta duplicidad, dejando a su amigo, más perspicaz, desenredar esta madeja identitaria: «Me gusta dejar esto en el misterio de las conjeturas. Para tí, tú no lo harás. [...] Recuerda que es un loco quién ha escrito estas páginas», un loco que entrega su corazón al individuo gemelo, ofreciendo a Alfred el alma, el espíritu: «Piensa en mi, *piensa por mi*». Incluso cuando Flaubert intenta emanciparse de la influencia lepoittevinana, buscando en recuperar su parte y advirtiendo con orgullo en la dedicatoria de los *Funérailles*: «Tales regalos son más caros a quién los ha hecho que a quién los recibe», no puede impedir reiterar, en el nombre de la amistad, esta división corazón/alma: «El espíritu que ha concebido [estas páginas] procede de tí, *es tuyo*».

A principios de la década de 1840, los amigos intercambian su puesto: Flaubert está en París, mientras que Le Poittevin se aburre en provincias. Una vez más, uno y otro se vuelven a encontrar en igualdad: el «cargo» les obliga – y los desobliga; Alfred por la plaza que debe ocupar (es miembro del Colegio de Abogados de Rouen), Flaubert por los cursos que debe seguir. A esta diferencia es debido que mientras Le Poittevin se pone a escribir, Flaubert no encuentra tiempo o no tiene ganas. Es para él el comienzo de las dificultades, de la sequía de su pluma, de las lentas maduraciones (le hacen falta más de dos años, entre 1840 y 1842, para llegar bien a *Novembre*).

Durante los años parisinos de su compañero, le Poittevin emprende *Bélial* y compone un poema dedicado – y titulado –

A Gustave Flaubert, diez años antes del *Albatros* de Baudelaire.

I

Un pauvre oiseau de mer, chassé par la tempëte,
Devant une fenëtre un jour vint se poser<,
Un valet l'aperçut, qui se fit une fëte
De l'offrir à son maître et de l'apprivoiser.

Pour qu'il ne volät plus on lui coupa les ailes.
Privé de l'Océan, l'oiseau ne put guérir;
De ceux qui l'avaient pris fuyant les mains cruelles
Sur les roches voisins il s'en alla mourir.

II

J'ai connu quelque parte un jeune homme, un poète,
Qu'a vivre comme un autre on voulut façonner;
Sous le neveau commun humiliant sa tëte
Á la Muse sacrée il ne put se donner.

Il disait: J'en Mourrai. – Nul ne le voulut croire.
De son visage morne il essuya les pleurs.
On le croyait vaincu! courte fut la victoire:
La mort qu'il prévoyait a fini ses douleurs.

I

Un pobre pájaro marino, herido por la tempestad,
Ante una ventada un día fue a posarse;
Un criado que lo encontró, hizo una fiesta
Al ofrecerlo a su amo y alimentarlo.

Para que no volase más se le cortaron las alas.
Privado del Océano, el pájaro no pudo curar;
Huyendo de las manos crueles de aquellos que lo habían tomado
Fue a morir sobre las rocas vecinas.

II

Concoí en alguna parte a un joven, un poeta,
Que quiso modelarse viviendo como otro;
Bajo el nivel común humillando su cabeza
A la Musa sagrada no pudo entregarse.

Decía: Moriré. – Nadie le quiso creer.
De su rostro taciturno secaba el llanto.
Se le creía vencido! corta fue la victoria:
La muerte que preveía acabó con sus dolores.[29]

---

[29] Alfred le Poittevin, « A Gustave Flaubert », in *Poésies*, recogidas en *Une promenade de Bélial et Oeuvres inédites*, éd. René Descharmes, les Presses françaises, 1924, p. 110-111.

Retrospectivamente, ahí se leerá tanto un toque de atención a Flaubert, una puesta en guardia irónica hacia el compañero obligado a entrar en el sistema, de convertirse en una «utilidad entre los demás», como un desdoblamiento de Alfred anticipando su propia suerte.

El mensaje de Le Poittevin es claro: morir en la poesía es morir por nada.

Se conocen las circunstancias que condujeron a Flaubert y Le Poittevin a alejarse uno del otro: el cargo, el alcoholismo, el matrimonio...

Flaubert no parece perdonar lo que él presentía llegar desde los años 1843-1844, a partir de lo que desarrolla un tema fundador en toda su obra, el de los «dobles contrarios», individualidades muy similares por no ser dispares, demasiando antónimas para no encontrarse, con más frecuencia en el fracaso o en la muerte. Esos son Henri y Jules en la primera *Education sentimentale*, donde solo uno de los dos se elevará al rango de artista (¿venganza de Flaubert hacia el Le Poittevin?), después las parejas Mathô/Sepndius (*Salammbô*), Frédéric/Deslaurien (*L'Education sentimentale*), Sra. Aubain/Félicité (*Un coeur simple*), Julien el parricida/Julien el santo (*La légende de saint Julien l'Hospitalier*), Hérode/Iaokanamm (*Hérodias*).

El 3 de abril de 1848, Gustave Flaubert acompaña a Alfred le Poittevin en su agonía. Excepto que se crea que haya velado allí su sueño literario, su infancia pasada, su emancipación, ¿habría podido Flaubert asistir a su amigo en su cabecera, y escribir la noche de su muerte una de sus cartas más conmovedoras, si no hubiese visto en Alfred algo más que un traidor o un perfecto extraño?

En 1845, de viaje a Génova, Gustave descubrió un cuadro de Brueghel. De inmediato escribe a Alfred:

> He visto un cuadro de Brueghel representando la Tentación de San Antonio, que me ha hecho pensar en adaptar *la Tentation de saint Antoine* al teatro. Pero para eso se necesitaría alguien más osado que yo.[30]

Al igual que Flaubert indica lo que podría proporcionarle la materia de una obra donde dejar vagar libre su temperamento reprimido, parece ceder el tema a Le Poittevin. La carta puede entonces leerse como una invitación o como un desafío; que Alfred sea ese «osado», que se haga el alma y el espíritu, la mano y la pluma de esa pieza que Flaubert no se siente capaz de hacer.

Alfred Le Poittevin muere el 3 de abril de 1848. El 24 de mayo Flaubert emprende la redacción de la primera *Tentation de saint Antoine*, como una obra duelo, abandonada o inspirada por Alfred, y en la cual parece que Flaubert va a trabajar con el espíritu del «piensa-en-mi-piensa-por-mi»

Al año siguiente, *La Tentation* es condenada por Bouilhet y por Du Camp, los nuevos amigos desechando, indirectamente, inconscientemente tal vez, la memoria del hermano del alma, al mismo tiempo que una amistad que ellos no comprenderán.

Bouilhet entra en la vida de Flaubert en 1846, cuando todos los demás salen: Achille-Cléophas el padre, que fue profesor de medicina de Bouilhet; su hermana Caroline, que fue la esposa de un amigo común de colegio, Émile Hamard; el amigo Alfred que se casa, a falta de morirse ya. Le Poittevin y Bouilhet no cohabitan en la vida de Gustave como más tarde y en una época donde, si creemos a Du Camp, el círculo de los íntimos contaba con cinco aprendices literarios: Gustave, Alfred, Maxime Du Camp y los dos Louis (Bouilhet y de Cormenin).

---

[30] [13 de mayo de 1845], Leclerc-2, 104.

Si Flaubert no «sustituye» a Alfred por Louis, debió efectuarse un trasvase de afecto del uno por el otro, como a la muerte de la hermana Caroline hacia la sobrina Caroline, donde Gustave (quizás tanto en el primer como en el segundo caso) transforma su amor fraternal en amor paternal. Y si llama a Bouilhet su parturienta, lo inverso es tambien completamente cierto. Es Flaubert quién corrige a Louis, Flaubert quién lo empuja al teatro. En 1854-1856, en la época en la que estaba finalizando *Madame Bovary*, Bouilhet tomó sin lugar a dudas el lugar de Le Poittevin, pero también es cierto que tomó el de Louise Colet en el corazón y en el espíritu de Flaubert.

En 1851, Bouilhet había dedicado su primera obra pública a Flaubert. En justa reciprocidad, en 1856, es a Bouilhet a quién Flaubert dedica *Madame Bovary*. El proceso judicial que siguió revalorizó al autor y a su defensor. En la aparición en volumen, el nombre de Bouilhet pasa casi desapercibido detrás de la larga dedicatoria a Jules Antoine Senard. Se llegaría a olvidar incluso que fue la primera persona a quién se dedicó la obra.

La delicada aparición de la primera novela da un final prematuro a la publicación de *la Tentation de saint Antoine* segunda versión en *L'Artiste* que, por otra parte, no se había dedicado a difundir más que unos fragmentos de la obra. De nuevo, y a través de Antoine, es Le Poittevin el desplazado, o que se mantiene en el anonimato.

En junio de 1869, Flaubert, a punto de acabar *L'Education sentimentale*, proyecta retomar con caracter definitivo *La Tentation de saint Antoine*, «antiguo capricho»[31] que quiere «rehacer de nuevo»[32].

El 18 de julio, Bouilhet muere, proporcionando a Flaubert un nuevo fantasma. El escritor entierra a su «consejero, [su]

---

[31] A George Sand, 24 [de junio de 1869], Jacobs 233.
[32] A la Princesa Mathilde, [8 de julio de 1869], *Corr*. IV, p. 68.

guía, ¡un viejo compañero de 37 años!...»[33]. Después de los funerales, escribe: «Estoy partido en cuatro. La mitad de mi cerebro se ha quedado para siempre en el Cementerio Monumental»[34]. Considerando los lugares respectivos ocupados por Le Poittevin y por Bouilhet en la vida de Flaubert, Alfred muerto habrá llevado una mitad del alma, Louis una mitad del cerebro; aquí está pues Gustave «partido en cuatro» y por tanto medio vivo.

Flaubert acentúa las similitudes y las diferencias de sus dos compañeros haciéndoles posar en su lecho de muerte con un libro en la mano. A Le Poittevin el metafísico, el espiritual: muere leyendo a Spinoza, la gramática de un pensamiento. A Bouilhet el físico, el humano: muere leyendo a La Mettrie, la gramática de una ciencia.

Flaubert, que siempre pretendió no escribir más que para sí, se lamenta después de la desaparición de Bouilhet: «No me siento con la *necesidad* de escribir, porque escribía especialmente para un solo ser que ya no está»[35]. ¿Para quién escribir ahora? ¿a quién dirigir una obra que no encuentra más que dedicatarios muertos (Sainte-Veuve, George Sand...)? Cuestión que resuena tanto o más a la hora de escribir la «encyclopédie en farce», suma de la «bibliothèque fantastique» acumulada desde Le Poittevin, historia en parte doble de una vida de tinta de la que el calco sería la amistad con Bouilhet; de Bouilhet y Le Poittevin a las iniciales llevadas por Bouvard y Pécuchet echando de menos a los amigos muertos cuando Flaubert, que rechaza escribir por completo el nombre de sus héroes, confía a su sobrina: «Añoro más que nunca (sin contar a los demás) a

---

[33] A Agenor Bardoux, 26 de julio de 1869, *ibid*, p. 76.

[34] A Frédéric Fovard, [21 de julio de 1869], ibid, p. 69. En el Cementerio Monumental, al Norte de Rouen, se encuentra el panteón de las familia Flaubert y muy cerca la tumba de Louis Bouilhet.

[35] A George Sand, [21-22 de mayo de 1870], Jacobs 296.

mi pobre Bouilhet, del que siento la necesidad a cada silaba de *B. et P.*»[36]

De iniciales va una pequeña nota dejada en una agenda de trabajo. Menos de un años después del fallecimiento de Louis Bouilhet, Flaubert hace el balance de sus amistades:

> El primero (A) me abandonó por una mujer, el segundo (B) por una mujer, el tercero (D) por una mujer. ¡Todos! ¡Todos! ¿Acaso soy un monstruo?[37]

A por Alfred, B por Bouilhet, D por Du Camp; y Flaubert habría podido completar su abecedario de amigos muertos por la repúbica de las letras: C por Chevalier. Las mujeres tienen los nombres de Louise de Maupassant, Léonie Leparfait, Adèle Husson, pero poco importa en el fondo el nombre de la culpable. Ella se llama también Cargo, Tribunal, Diputación, Academia, Familia, Burguesía, tantos objetos contrarios a la religión del Arte y a sus votos de castidad, tantos ídolos que han desviado, o hacia los cuales se han desviado, a Alfred, el abogado casado; Ernest, el abogado casado convertido en diputado; Maxime, el periodista preocupado de cargos y de honores burgueses, el académico. Louis, por su parte, no habrá sido más que demasiado hijo y demasiado hermano, y más tarde, por una mujer, y por un hijo que no era suyo, demasiado buen marido y demasiado buen padre.

«¿Acaso soy un monstruo?» se pregunta Flaubert.

En 1886, daba, indirectamente, premonitoriamente, una respuesta a la pregunta en una carta a Sand:

> No creo (contrariamente a usted) que haya nada bueno que hacer con el carácter del artista ideal. Éste

---

[36] A Caroline, [21 de agosto de 1874], *Corr*. IV, p. 852.

[37] Agenda 20, tº4, en *Carnets de travail*, ed. Pierre-Marc de Biasi, Balland, 1988.

> sería un monstruo. El arte no está hecho para pintar las excepciones.[38]

El artista es un monstruo. Es el arte lo que hace al monstruo, y Flaubert se asombra de que Alfred, Bouilhet o Du Camp no hayan deseado convertirse completamente en monstruos, o al menos en «excepciones». Del mismo modo que parece irritarle que todos hayan elegido afectos más prosaicos que el arte, también el amor de la Musa lo «consuela de los demás, y los reemplaza»[39]. Todavía escribe a George Sand:

> Vale más embriagarse con la tinta que con el aguardiente. La Musa, tan arisca como sea, produce menos tristezas que la Mujer. *No puedo compatibilizar la una con la otra*. Hay que optar. Mi elección está hecha desde hace mucho tiempo.[40]

Pero fue un precepto forjado con Alfred el que Flaubert expone aquí todavía cuando explica que «el ser femenino jamás ha encajado en su existencia »[41]. Para Le Poittevin como para Flaubert, fue un tiempo donde el monstruo, la aberración, era el artista casado, engañando a la Musa. Escribe Alfred a Gustave, en 1845:

> Lengliné se casa mañana, Baudry el 31. Denouette está casado. He aquí a todos nuestros amigos que se van, nosotros también... pero a otro lugar. Fíjate desde aquí, apuesto que no te imaginas esta imagen, más que la del Garçon.[42]

---

[38] A George Sand, [5-6 de diciembre de 1866], Jacobs 107.
[39] «Prefacio» a las *Dernières Chansons*, en Oeuvres complètes de Gustave Flaubert, éd. du Club de l'Honnëte Homme, 1971-1974, tomo 12, p. 51.
[40] A George Sand [1 de enero de 1870], Jacobs 210.
[41] A la misma, [28-29 de octubre de 1872], Jacobs 402.
[42] Alfred Le Poittevin a Gustave Flaubert, [18 de mayo de 1845], Leclerc-2, 106

Gustave a Louis, en 1850, en una formulación apenas diferente, y en el mismo sentido:

> Fíjate en lo que se basa la familia, ¿en una cálida atmósfera? ¿ la joven que debe ser mi esposa ? ¿La Sra. de Gustave Flaubert ? ¿Acaso es eso posible?[43]

Quizás se comprenda mejor la comparación flaubertiana del artista con Dios. Invisible, irrepresentable en una obra de arte («sería un monstruo»), completamente fundido en su arte, a él mismo y en él mismo, indivisible y en comunidad – como en una trinidad – de espíritus completamente masculina; y como Dios, sin origen, sin parentesco o descendencia, sino esta «familia en la eternidad»... La mujer no tiene más que un lugar exterior (Musa o modelo, amor pagado o elemento de naturaleza sexual, pero no espiritual), a menos que ella no sea artista, lo que, a los ojos de Flaubert, la viriliza[44]. Ella no forma parte de las parejas de hombres más que como el más pequeño denominador común de intimidad, elemento de transición (Léonie Leparfait es vínculo entre Louis Bouilhet su amante y las cenas de Magny donde asedia, junto a Flaubert, a su esposo legítimo, Chennévières; Adéle Husson, para ser aceptada por Flaubert, se hace llamar su gemela), cuando no es una prenda, un elemento de compartición (desde las prostitutas que le Poittevin y Flaubert se intercambian, o en Oriente las bailarinas que van de

---

[43] A Louis Bouilhet, 19 de diciembre de 1850, *Corr*,. I, p. 726.

[44] Es George Sand, de la que es imposible relevar todos los *lapsus calami* de Flaubert dejando sus participios pasados en mausculino e interpelando «a la buena dama de NOhant» con un «usted misma, gran George Sand»...[4 de diciembre de 1872], Jacobs 410. Es su sobrina Caroline, a la que Flaubert empuja a la escritura y a la pintura, y a la que llama cariñosamente *mi* bibi, *mi* Loulou, *mi* rata, *mi* Carolo... Todavía es la Srta. Leroyer de Chantepie, escritora de provincias, a la que Flaubert llama «Mi querido colega...». Es Amélie Bosquet, antigua «colega» que paga, por mediación de *L'Education sentimentale*, haber sido «mujer de letras», es decir en la ocurrencia menos artística como mujer.

Flaubert a Du Camp, hasta Louise Colet a la que el cariño de Bouilhet consuela de los desaires de Gustave). La única amante, el único rasgo de amor de un hombre a otro debe ser su pluma. Es ella quién legitima los noviazgos de Maxime y de Gustave, ella que todavía producirá un subtítulo a un proyecto de autobiografía de Louis Bouilhet «Mi relación con Gustave Flaubert»[45].

Sin embargo resulta sorprendente una dedicatoria manuscrita de Flaubert, dirigida a una mujer, a un miembro de su familia, una familia de la que, esta vez, él se reivindica sin alegar el menor lazo literario, pero subvirtiendo la filiación.

En el ejemplar de *Madame Bovary* ofrecido a su madre, se puede leer:

> A mi buena madre/ Su viejo compañero / Gve Flaubert[46]

Si resulta apropiado lo de «buena madre» que es irreprochable, Gustave firma en calidad de «compañero» con su apellido, ahí donde un hijo trazaría de buen grado y más espontáneamente las letras de su nombre de pila. Desde la muerte de Achille-Cléophas, Flaubert y su madre viven efectivamente juntos, cuidando de la pequeña Carolina de la que una hace de madre y el otro de padre. El término de «compañero» y el extraño matrimonio que éste atisba entre la madre y el hijo, es tanto o más turbador en la página de falso título de una novela que, desde la primera a la última página, abarca la vida de un

---

[45] Citado por Marie-Claire Bancquart según los papeles de Louis Builhet de los fondos Letellier de la Biblioteca Municipal de Rouen, en *Lettres à Louise Colet* de Louis Bouilhet, éd. M.-C. Bancquart y un grupo de estudiantes. Publicaciones de la Universidad de Rouen, 1973 [1967], p. 16.

[46] Página de falso título reproducida en *l'Album Flaubert*, éd. Jean Bruneau y Jean A. Ducourneau, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972. p. 10.

«médico» de provincias – a pesar de todo menos brillante de lo que fue el doctor Flaubert.

En 1870, Flaubert permanece en una situación amarga y paradójica: es el único de su promoción literaria en no traicionarse, al mismo tiempo que eso hace de él «un monstruo» o «un hombre absurdo»: «el hombre absurdo es aquel que no cambia nunca». Y concluye: «Yo soy el hombre absurdo. Pobre viejo loco, que en cincuenta años sigue conservando la abnegación que ellos tenían (tal vez) a los dieciocho!»[47]

Ahora bien, desde ese año de 1870, Flaubert va a afanarse en no cambiar nada; campando en su estatus de «hombre absurdo» manifiesta una abnegación hacia los amigos desaparecidos y hacia el arte, mezclando una cosa con la otra, incluso confundiéndolas, teniendo, en lugar de los muertos, el amor de la Musa que ellos no tuvieron o no supieron tener. En esta empresa, Flaubert va a buscar – y en algún caso encontrar – sus interlocutores junto a los herederos de los difuntos.

Realizando, sin duda contra todo pronóstico, el sueño de 1853, el libro va a ver surgir una «familia eterna» más real que esperada, siendo la literatura la que producirá sus propios hijos.

Es, en primer lugar, Philippe Leparfait, hijo natural de Philippe de Chennevières y de Léonie Leparfait, el hijo de la compañera de Louis Bouilhet que éste último educa. Durante un tiempo, Philippe se convierte, a los ojos de Flaubert, en el hijo que él habría tenido con Bouilhet, el fruto de su «relación».

A continuación y sobre todo, es Guy de Maupassant, hijo de Laure Le Poittevin y de Gustave de Maupassant, sobrino de Alfred (al que no conoce), una especie de niño ideal, de hijo perfecto concedido a la relación Flaubert-Le Poittevin[48]. En los

---

[47] *Agenda* 20, t 4. op. cit.

[48] Sobre este tema y sobre los lazos complejos, tanto literarios como afectivos, que unen a Laure, Alfred, Gustave y Guy, me remito al prefacio de

dos casos, el que fue a la vez el más cercano pariente del heredero y el más próximo amigo de Flaubert no tenía de ningún modo la responsabilidad de la paternidad, incluso simbólicamente (Bouilhet murió antes de haber podido adoptar a Philippe Leparfait). El libro, la literatura, es entonces, el único lazo, la única atadura tangible.

Cuando Bouilhet muere, el legatario testamentario es Philippe Leparfait, pero es Flaubert quién se encuentra a la cabeza de todos los papeles del amigo. Entre estos, está esencialmente *mademoiselle Aïssé*, última pieza acabada, y una antología de poesías que Flaubert bautiza para su edición *Dernières Chansons*. Inmediatamente finalizada *L'Education*, Gustave debía enfrascarse en *La Tentation de saint Antoine* y plantear las bases de *Bouvard et Pécuchet*, se aleja de su trabajo personal durante cerca de cinco años para hacerse cargo del trabajo de otro. Desde julio de 1869, se erige en «propietario y dueño de [la obra de Bouilhet] *como si [él] hubiese sido el autor*»[49]; y si se defiende («los muertos no deben perjudicar a los vivos»[50]), Flaubert, a expensas de una creación propia, se sumerge en la obra de otro, viviendo enteramente para y por un muerto, a través de su teatro y de su poesía, él, que hasta entonces no lo hizo jamás ni por él mismo. Dedicó tres años a ver montar *Mademoiselle Aïssé* a proposito de la cual afirmaba: «Le haremos hermosos funerales»[51]. Fueron igualmente necesarios tres años para que apareciesen *Dernièrs Chansons*, al precio de una ruptura con el editor de sus inicios literarios, Michel Lévy, y de un desastre financiero, habiendo pagado Flaubert de su bolsillo la impresión de un libro que no se vendió.

Yvan Leclerc en la *Correspondance* Gustave Flaubert-Guy de Maupassant (Flammarion, 1993).

[49] A George Sand, 15 de agosto [1869], Jacobs 241; nosotros destacamos.

[50] A la misma, [14 de octubre de 1869], Jacobs 249.

[51] A Philippe Leparfait [14-15 de octubre de 1869], *Corr*. IV, p. 116.

Mientras gasta sus energías manteniendo en vida a un muerto del que no logra admitir la desaparición tanto física como literaria, pasando sus jornadas en «hacer regresar el cadáver de Bouilhet»[52], Flaubert se vuelve Bouilhet en lugar de Bouilhet, yendo incluso a tomar sus propio lugar de padre junto a Philipee Leparfait, que interlocutor privilegiado de esta resurrección de primer orden, se convierte en sus cartas en su «querido hijo»...

Flaubert sueña con que Philippe se haga su colaborador, como un sustituto de su padre, un nuevo hijo de las Musas que él atraerá hacia la literatura. Pero Leparfait no muestra ningún entusiasmo en ayudar a Flaubert en la empresa del levantamiento del monumento en memoria del «padre» – monumento arquitectónico con la Fontaine Bouilhet de Rouen, monumento funerario con *Mademoiselle Aïssé*, pieza-fúnebre, monumento libresco con el proyecto de una edición de las *Ouevres completes* de Louis Bouilhet, en la editorial Charpentier – que no vio jamás la luz. Pero Leparfait no tiene el corazón ni el espíritu propicios para las Letras. De hecho (a diferencia de Maupassant), por sus venas no circula sangre de artista.

En esta empresa de homenaje donde Flaubert hizo gala de una abnegación increíble y siempre ralanzado cuando incluso cada gestión desembocaba en un fiasco, hay un fenómeno de « conversión al otro », donde la fórmula del *alter ego*, antaño reservada a Bouilhet en relación a Flaubert, toma sentido colateralmente, poniendo a ambos hombres en igualdad. Flaubert se vuelve otro Bouilhet. Escribe para él, es decir tan bien en nombre de Bouilhet como en su lugar. Gustave retoma por Louis la fórmula antiguamente dirigida a Alfred y la aplica a su vez: «Pienensa en mi, piensa por mi».

Se tiene por costumbre leer el «prefacio» a las *Dernières Chansons* como una expresión de la estética flaubertiana, un arte poético – lo que es así más o menos. Pero se puede tam-

---

[52] A Marie Régnier, [4 de enero de 1873], *ibid*. p. 631.

bién leerlo como una carta de despedida dirigida al amigo desparecido (de igual modo que las *Memoire d'un fou* podrían aparecer como una carta enviada al lejano Alfred); una carta (fechada, firmada con un yo), un memorandum o una larga dedicatoria, a diferencia casi de las dedicatorias tradicionales como el texto que ella anticipa no tiene el mismo autor, y como el autor de este texto resulta ser también objeto de la dedicatoria del volumen. *Dernières Chansons* sería la última colaboración Flaubert-Bouilhet, un libro que sería tanto del segundo como del primero: Flaubert, que con Alfred o con Louis, ha confundido las pistas y las identidades amistosas, y que porque él ha querido, recompuesto, presentado, editado, pagado, ha «hecho» *Dernières Chansos* al igual que su compañero.

«Piensa por mi / *como yo fuese el autor* ».

Finalmente el «prefacio» se convierte en la autobiografía de Bouilhet escrita por Flaubert, aquella que Bouilhet ha dejado proyectada y de la que Flaubert se habría apropiado para reescribirla o completarla.

«Piensa en mi / *como si yo fuese el autor*», es decir el autor de mi historia, donde en realidad el *yo* se convierte en *otro*.

Al plural estatus del «Prefacio» se añade uno último, simbólico, y que resume los demás: el texto de Flaubert constituye la tumba, poética, literaria y monumental; es piedra funeraria llevando la inscripción de una vida y de una muerte, y homenaje, inmersa en la obra, testimonio artístico de una vida puesta en una obra.

Es el mismo movimiento de fusión de espíritu, de invocación del otro por mediación del texto, de abnegación en el homenaje dedicado, lo que preside el trabajo emprendido a continuación.

Si la idea de «catear» *La Tentation de saint Antoine* había sido emitida desde principios de 1869, el trabajo es pospuesto sin cesar para el día siguiente desde que Flaubert recibe el le-

gado de Bouilhet, como si hubiese que cumplir un duelo literario suplementario, un testamento más a abrir – o a escribir – para un tercero.

Se ha dicho que *La Tentation de saint Antoine* está íntimamente ligada a Alfred Le Poittevin, en la medida que Flaubert pudo haber deseado que su amigo la escribiera, o que ambos la hiciesen en común, porque el universo bibliofílico que la inspira fue completamente formado, constituido o inspirado por Alfred. La obra era para el hombre o el hombre era para la obra: a este respecto ese hombre era necesario, «otro más osado que yo».

Con el paso del tiempo, la confusión de uno con otro puede leerse cada vez más con mayor claridad. En 1872, Flaubert escribe a Laure de Maupassant:

> La primera obra que pondré bajo las prensas llevara el nombre de tu hermano, pues desde mi punto de vista, *La Tentation de saint Antoine* siempre ha estado dedicada "a Alfred Le Poittevin"[53]

El texto estará pues «dedicado a...», situado bajo la protección de Alfred. Mejor aún: llevara el nombre, como si el libro hubiese podido titularse Alfred Le Poittevin, sinónimo de *La Tentation de saint Antoine*, o de su autor.

El hombre se convierte en la obra, y recíprocamente, de la misma manera que en otras ocasiones Gustave ponía su alma, su espíritu, en las páginas dedicadas a Alfred, tan bien concebidas por él («piensa por mi»).

Los íntimos infortunados o muertos son siempre «los pobres de Flaubert»: Carolina arruinada: «Pobre Loulou»; los amigos enfermos o fallecidos: «Pobre Bouilhet», «Pobre Alfred». En pleno trabajo para Bouilhet retrasando *La Tentation*, Flaubert escribe en 1871: «*El pobre* san Antonio está olvida-

---

[53] 30 de octubre de 1872. Leclerc-1, 79.

do»[54]. La metempsicosis literaria de Le Poittevin parece total a principios de los años 1870. En el momento de entregar el libro a su editor y después al público, las palabras de Flaubert hacen pensar en un duelo o en un abandono, en cualquier caso dirigido a Le Poittevin:

> He firmado ayer las últimas pruebas de *Saint Antoine* [...]. No os oculto que he tenido un cuarto de hora de gran tristeza cuando he contemplado la última página. ¡Cuesta mucho separarse de un viejo compañero![55]

Cuando en 1873 acaba su última *Tentation*, Gustave escribe a Feydeau:

> Ahora el libro ya no existe más para mí.[56]

El «para mí» de Flaubert podrá leerse como se ha leído el «piensa en mi, piensa por mi» de 1839. El libro no existe más en tanto es obra de Flaubert; no es más *para él*, al igual que no está más *en él*. La dedicatoria de 1874 lo confirma: «*La Tentation de saint Antonie* / A mi amigo Alfred Le Poittevin».

Sin embargo, Flaubert reserva con firmeza durante mucho tiempo esta obra aparte, antes incluso de reescribirla una última vez, y no la publica. Este deseo de mantener la obra en el silencio puede comprenderse a consecuencia de los reveses editoriales surgidos desde 1869 (fracaso de *L'Education*, fracaso de *Mademoiselle Aïssé*, publicada a continuación de la representación de la pieza, fracaso de *Dernières Chansons*, desavenencias con Lévy...). O todavía por los anteriores desengaños sufridos desde que Flaubert presenta una obra llevando ese

---

[54] A su sobrina Caroline. [16 de octubre de 1871], Corr. IV, p. 395; nosotros destacamos en cursiva.
[55] A George Sand, 7 de febrero [de 1874], Jacobs 452.
[56] [Después del 21 de septiembre de 1873] *Corr*. IV, p. 43.

título: la desaprobación de Bouilhet y de Du Camp en 1849, la aparición en el periódico de Gautier interumpida en 1857.

En 1872, el censor Bouilhet ya no está; pero el defensor Gautier tampoco. El rechazo a la publicación por parte de Flaubert no se explica tal vez de otro modo que a través de la relación Gustave-Alfred. No haciendo aparecer «la obra que debía llevar su nombre», Flaubert dejaba a Le Poittevin su estatus de hombre sin imagen[57], invisible como un fantasma (o como el artista modelo, el Dios creador); sobre todo Le Poittevin permanecía así siendo el escritor inédito, el hombre sin posteridad literaria. ¿Vemos ahí el orgullo de Flaubert o la idealización por el amigo? Sin duda una parte de los dos sentimientos anima a Gustave, orgulloso de su sola presencia en la escena editorial, de su rectitud en la fidelidad de los principios enunciados en el pasado, y embebido de los consejos de los maestros de antaño, La Fontaine y Montagine para quién « no hay en la aventura ninguna otra vanidad más expresa que escribirla». Paralelamente para Flaubert el auténtico artista habría sido aquel que hubiese elegido no mostrar nada al público, o bien hacer aparecer todo a los cincuenta años y desaparecer enseguida[58].

También, y paradójicamente, mientras Flaubert invierte tiempo, dinero y energía para mentener a Bouilhet lejos del anonimato, no hará lo mismo para extraer a Le Poittevin del desconocimiento del público, para hacer emerger *Une promenade de Bélial*, sus *Poémes*, sus ensayos...

Hasta 1872, *La Tentation* va a permanecer inacabada; hasta 1874, permanece inédita como los escritos de Alfred. ¿Casualidad en los cruces de las curvas biográficas o señal

---

[57] Se puede recordar que no existe ninguna fotografía de Alfred Le Poittevin, o al menos ninguna fotografía fiable... Ver también el artículo de Yvan Leclerc, «Retrato de Flaubert y de Maupassant fotófobos», en Romantisme nº 105, 3º trimestre 1999, p. 106.

[58] A Maxime Du Camp, [mayo de 1846]. Leclerc-2, 202.

realmente significativa? Es en 1872 cuando Guy de Maupassant entra de modo más concreto que en el pasado en la vida de Flaubert, quién le lee y le somete a correción las *Dernières Chansons*[59]. Y es en 1874 cuando se establecen entre los dos hombres las relaciones de maestro y discípulo[60]. Es también a partir de 1872 cuando Flaubert va a destacar y hacer patente cuanto le recuerda Guy a Alfred. Para que la obra llegue, para que Flaubert se libere, tal vez le habría sido necesario encontrar la encarnación viva, física, del fantasma de Le Poittevin. De igual modo que para ir de Maupassant a Flaubet, será necesario pasar – más que por la mediatriz directora que fue Laure – por dos muertos y dos libros de muertos: Bouilhet en primer lugar, primer maestro de Guy, a través de la lectura común de la antología póstuma; Alfred a continuación, el pariente, el tío y el hermano, el doble espiritual de Flaubert y físico de Maupassant, y (aún más indirectamente ciertamente), *La Tentation de saint Antoine*.

Como se anuncia a su hermana Laure, el libro está dedicado a Alfred Le Poittevin. Allí también la dedicatoria constituye una tumba. Flaubert se dirige a su amigo muerto, o haciéndole posar como muerto. El libro se transforma en un memorial, monumento al muerto, como la página de guarda es piedra funeraria posada sobre la obra, un calco de la de Neuville. Nombre, apellido, muerto, fecha y lugar del fallecimiento. A mi amigo... (lamentos eternos). En memoria del escritor sin obra, homenaje al amigo fallecido, la «página de guarda» lleva su nombre: guardiana del recuerdo, guardiana de la distancia entre el inédito y el impreso, entre la amistad y en lo que ella se ha convertido, entre el pasado y el presente, la vida y la muerte. Para entrar en la obra, el lector deberá pasar por esta muerte

---

[59] Ver la carta de Laure de Maupassant a Gustave Flaubert el 29 de enero de 1872, Leclerc, 1, 77.

[60] Ver la carta de Laure de Maupassant a Gustave Flaubert el 3 de mayo de 1874, Leclerc-1, 92.

como, más metafóricamente, para entrar en su *Oeuvre*, Gustave ha debido pasar por Alfred, despojarse de su cadáver desembarazándose del primer *Antoine* (con Bouilhet, con Du Camp) para ir hacia la *Bovary*, hacia la edad de la razón[61].

De las relaciones Flaubert-Maupassant, de las relaciones familiares, filiales, estéticas que los unen, de la imbricación de sus vidas, luego de la de la obra de uno en la del otro, ya se ampliamente discutido para que nos limitemos aquí a un breve estudio, llevando a la práctica dedicatoria, los intercambios de tinta, la inscripción de la «familia eterna» en un libro, o en una serie de libros concretos.

Flaubert no va a Maupassant directamente; necesita intermediarios, aun cuando incluso lo conoce desde su juventud, testigo de su infancia en Fécamp o en Étretat, de su adolescencia en Rouen, de sus inicios poéticos junto al primer maestro Bouilhet.

El intermediario privilegiado, aunque, desde el punto de vista de Flaubert, involuntaria en la circunstancia, es Laure de Maupassant, madre de Guy y hermana de Alfred al que ella no deja de recordar su apellido cuando escribe a Flaubert, firmando Larue Le Poittevin de Maupassant. En 1869, Gustave envía a Laure *L'Education sentimentale* con la siguiente dedicatoria manuscrita:

> A la Señora Laure de Maupassant / Su más viejo amigo / Gustave Flaubert.

Más que vieja amiga, Laure es también, sobre todo, la última superviviente del pasado, la última huella. Sin embargo, la primera persona que va a leer este ejemplar de *L'Education* – y quizás esa dedicatoria – se sabe por una carta de Laure a Flau-

---

[61] «Con la *Bovary* finalizada, es hora de que la razón comience.» A Louis Bouilhet, [24 de agpstp de 1853], *Corr*. II, p. 413.

bert, es Guy quién se habría apropiado enseguida de la obra. Simbólicamente Maupassant entra en el libro familiar, allí se hace hueco.

Desde 1874, Guy comienza a tomar progresivamente el lugar de todos los íntimos uno a uno desparecidos: Le Poittevin, Bouilhet, Duplan, Gautier, Jules de Goncourt, Sainte-Beuve, el doméstico Narcisse Barette... La Señora Flaubert también ha muerto, Caroline está casada. Quedan, de vez en cuando, Edmond de Goncourt o Tourgueneff, George Sand... Pero geográficamente, artísticamente, en el recuerdo, Guy es un próximo, un hombre en definitiva a quién pasar el relevo.

Regalándole un ejemplar de la *Tentation de saint Antoine*, el eremita de Croisset escribe:

> A Guy de Maupassant al que quiero como a un hijo.

Coroline primero y después Laure habían oficializado esta unión, denominándola, la relación maestro-discípulo. Flaubert hace entrar a Guy en el seno de su familia – en el sentido amplio (familia literaria) como en el sentido restringido (familia de adopción, sino genética). Con esta dedicatoria, Flaubert firma un reconocimiento de paternidad. Maupassant, entonces autor inédito, entra en el libro, se inscribe en un autógrafo en la página de falso título, entre la página de guarda que lleva el nombre de Gustave Flaubert y la página de dedicatoria impresa donde se lee el nombre de Alfred le Poittevin, dos figuras tutelares que lo enmarcan, dos figuras paternales: Maupassant, pues, hijo de Le Poittevin y de Flaubert.

Ese mismo año de 1874, Flaubert hace representar *Le Candidat* sin éxito. La pieza está en cartel el tiempo de cuatro representaciones. Cuando la pieza se publica en la editorial Charpentier, Maupassant recibe un ejemplar con la dedicatoria escrita siguiente:

A Guy de Maupassant / Gustave Flaubert /
¡¡¡Que esto, jovencito, os sirva de enseñanza!!![62]

Vemos aquí dos posturas del maestro: la primera, la del maestro destronado, del Patrón fracasado. De este revés, Flaubert obtiene, a mal tiempo buena cara, un título glorioso, yendo a unirse al «club de los autores abucheados» donde ocupan un escaño otros maestros como Zola, Goncourt, Daudet... Por otra parte es el maestro cuya decadencia todavía es motivo de instrucción: el maestro como ejemplo a no seguir, o al menos cuyos tropiezos forjen una experiencia a transmitir, una «enseñanza»: que ese fracaso del maestro sea una lección para el discípulo — alejarse del teatro (al igual que la fatídica experiencia de Flaubert con la prensa le hará aconsejar a Maupassant alejarse de los periódicos)[63].

Pero, como todo buen discípulo, Maupassant busca la emancipación. Ese año de 1874, compone su primera obra teatral, *Histoire du Vieux Temps*. Hay que esperar cinco años para que la pieza sea representada (sin gran éxito, pero honorablemente) y luego publicada. Para llegar hasta el maestro, Maupassant a su vez da rodeos, pasa por el aro del grupo familiar, escoge intermediarios. Así, la dedicatoria del primer volumen impreso de Guy no está dirigida a Flaubert, sino a Caroline Commanville, la sobrina, y el texto está hábilmente construido:

A LA SEÑORA CAROLINE COMMANVILLE

Señora,

---

[62] Todas las informaciones relativas a las dedicatorias conservadas y recopiladas de Flaubert a Laure y a Guy de Maupassant me han sido proporcionadas por Marlo Johnston. Manifestarle desde aquí mis reconocimientos más calurosos por su preciosa ayuda.
Para estas tres obras: Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Francis Steegmuller Papers, Box 9, Folder 2.

[63] Carta de Gustave Flaubert a Guy de Maupassant, 10 de agosto de [1876], Leclerc-1, 104.

> Ya le he ofrecido, cuando solamente usted la conocía, esta pequeña pieza que debería titularse simplemente «diálogo». Ahora que ha sido representada ante el público y aplaudida por algunos amigos, permítame dedicársela.
>
> Se trata de mi primera obra dramática. Le pertenece a usted de todos modos, pues después de haber sido la compañera de mi infancia, se ha convertido en una amiga encantadora e importante; y, para aproximarnos todavía más, un afecto común, el de su tío al que quiero tanto, nos ha, por así decirlo, hecho de la misma familia.
>
> Quisiera agregar pues, Señora, el homenaje de estos versos como testimonio de los sentimientos devotos, respetuosos y fraternales de su muy sincero y viejo amigo y compañero.
>
> GUY DE MAUPASSANT
> París, 23 de febrero de 1879.

Una vez más, la dedicatoria desempeña un papel epistolar, pero en este caso la carta permanece ajena al libro, parece haber sido añadida allí mientras que las dedicatorias flaubertianas invitaban, por el contrario, a leer el texto como una larga carta a un destinatario único, privilegiado.

Esta es la primera vez de su (joven) carrera en la que Maupassant firma con su nombre, sin haber recurrido a un seudónimo; es la primera vez en la que, públicamente, se afirma a sí mismo. Y sin embargo, se sustrae a la identificación de la familia de la que quiere formar parte, al menos a la mirada del lector que no conoce a Caroline Commanville y no encuentra en ninguna parte impreso el nombre de Gustave Flaubert, «el tío al que tanto ama». A los ojos del mundo, Flaubert permanece en el anonimato de su propia parentela. Por mediación de Caroline, Maupassant se hace hermano después de que Flaubert lo haya hecho hijo, y es por lo que justifica la dedicatoria

de su obra. Por mediación de Flaubert, y discretamente, púdicamente, entra en la eternidad familiar: Ha escrito un libro, y ese libro los une.

Esta situación de hecho se encuentra repetida, en lo privado, en la dedicatoria manuscrita del ejemplar de *Histoire du Vieux Temps* dirigida al maestro, y siempre con una cierta mesura en el lenguaje:

> A mi Gran y Querido Maestro Gustave Flaubert / el hombre al que mejor quiero y más admiro / Guy de Maupassant.

Desde luego, Maupassant insiste en la grandeza y el afecto, en el amor y la admiración; pero si asume el estatus de discípulo de cara al maestro, no dice nada en cuanto a la filiación. Sin duda la elección de los adverbios está estudiada: «mejor» para el amor, «más» para la admiración. Amar mejor no es amar más, equivalente superlativo absoluto (tal vez es precisamente el padre o el amante el hombre más amado cuando el maestro, el colega, puede pretender el estatus de hombre mejor comprendido, el mejor estimado, y el mejor querido. Maupassant dice amar cualitativamente y admirar cuantitativamente; hay ahí casi una posición de adulador, de discípulo pues, más que de hijo).

Entre Flaubert y Maupassant, si bien no se efectúa una transmisión de poderes, hay sin embargo un intercambio, de uno al otro, de algunos puntos simbólicos; así por ejemplo cuando el maestro pide a su joven discípulo, para una hipotética aparición del *Château des coeurs*, que componga nuevos versos para esa comedia escrita en 1863 con Bouilhet y Charles d'Osmoy. Aceptando, y llegando incluso a enviar la pieza a los directores de teatro o de publicación, Maupassant colmaba un deseo de Flaubert. Tras haber tomado el lugar dejado vacante por Le Poittevin, sugería que podía también suplir la ausencia de Louis Bouilhet, o al menos asumir los compromisos y la

misión no llevada a cabo por Philippe Leparfait: ser, mejor que este último, un digno hijo literario.

En el invierno 1875-76, dos fragmentos de esa comedia aparecen en *La République des Lettres*, dirigida por Mendès. El segundo fragmento se publica en el número del 20 de marzo de 1876, precedido de un poema de Maupassant, añadido además gracias a Flaubert... Esa fue la primera vez – y la única en vida de Flaubert – en la que los dos se reunieron en una edición pública (aun que aquí Maupassant firmaba como Guy de Valmont). *Au bord de l'eau*, el poema de Maupassant, es una pequeña pieza sensual que, a falta de chocar al burgués parisino (como lo espera su autor), provoca alguna agitación en provincias cuando es publicada (y cortada) bajo el título *Une fille*, en un periódico de Étampes. *La Revue moderne et naturaliste* del 1 de noviembre de 1879. Un proceso judicial abierto a Maupassant una veintena de años después del de Flaubert, hubiese sido demasiado. Para prevenir a los nuevos Pinard y evitar ser sometido a la justicia, el discípulo solicita la autoridad del maestro que dirige una carta al poeta, parcialmente reproducida en *Le Gaulois* del 21 de febrero de 1880[64]. Flaubert doblega allí el pudor hasta entonces contenido de Maupassant, haciendo constar, «en el gran día», la intimidad familiar entre ambos hombres (el tuteo, el abrazo) y la complicidad literaria entre los dos artistas (mediante una digresión sobre el estilo). Flaubert desempeña su papel, ya avezado en este tipo de pruebas, como un viejo combatiente de la libertad literaria. Así, después de que Flaubert hubiese pedido a Maupassant que escribiese para él (en la comedia), es as su vez Maupassant quien solicita a Flaubert la gestión inversa.

Animado, liberado quizás por Flaubert que se encarga de propagar públicamente la filiación literaria, Maupassant puede de ahora en adelante dirigirse a él directamente sin dedicatorias. Así, y más que al maestro en poesía que fue Louis Bouil-

---

[64] Cf. Leclerc-1, 225.

het, Maupassant dedica «A Gustave Flaubert» su antología *Des Vers*... donde sin embargo el anonimato del autor (y además indirectamente el de la relación maestro-discípulo) necesita ser preservada, Maupassant pensó durante un tiempo en hacer aparecer su volumen bajo el nombre de «Guy de...»[65]. A la dedicatoria impresa se añade esta manuscrita:

«Al maestro / Su jovencito / Guy de Maupassant »[66]

Finalmente, y sin anticipar la próxima desaparición de Flaubert, se puede decir que, desde ese momento, se riza el rizo. Flaubert y Maupassant se han «reencontrado», o más exactamente «descubierto», alrededor de un libro de poesía, el último de Bouilhet que Maupassant es autorizado a corregir, el primero de Guy que Flaubert corrige.

Maupassant soñaba con ser poeta y dramaturgo; al contacto con Flaubert se hace prosista. El autor de *Histoire du Vieux Tempos* y de *Des vers*, habiendo completado su carga poética y dramática, podría convertirse ya en el autor, alabado por el maestro, de *Boule de Suif*[67]. Flaubert consigna sus dos

---

[65] A Gustave Flaubert, [15 o 16 de enero de 1880], Leclerc – 1, 212.

[66] Obra conservada en la Alcaldía de Canteleu (Bibliothèque Flaubert). Cf. «Inventaire de la Bibliothèque conservée à l'Hôtel de Ville de Canteleu» por Virginie Maslard y Jacqueline Thébault, en *La Bibliothèque de Flaubert*, éd. Yvan Leclerc. Publications de l'Université de Rouen, Collection «Flaubert», 2001.

[67] Existe una tercera y famosa dedicatoria manuscrita de Maupassant a Flaubert en vida de este último, pero es muy poco destacable dentro de ese contexto: se trata, por supuesto, de la firma del discípulo entre la de los demás autores de las *Soirées de Médan*, colección donde figura precisamente *Boule de Suif*. Sin embargo, la dedicatoria es de la mano de Henry Céard («A nuestro maestro y amigo Gustave Flaubert») y la firma de Maupassant no es ni más ni menos más destacable que la de los otros cinco; de arriba abajo y de izquierda a derecha: Émile Zola, Guy de Maupassant, Joris-karl

primeras dedicatorias manuscritas como padre (*Saint Antoine*, «A Guy de Maupassant al que quiero como a un hijo») y como maestro (*Le Candidat*, «que esto os sirva de enseñanza»). Maupassant consigna su primera dedicatoria, impresa y manuscrita, marcando su doble estatus de discípulo («Al maestro») y de *hijo* («*Su* jovencito»[68]). Es en este momento, en 1880, cuando Maupassant mantiene todos los roles, todos los títulos: desde la muerte o el distanciamiento de los últimos amigos escritores, desde el despido de Laporte, él es el secretario, el investigador, el colega, el confidente, el íntimo, casi el igual, el doble joven de Flaubert. La muerte del maestro, por prematura que fuese, no fue más que la conclusión lógica de esta relación[69].

Muerto, Flaubert se convierte en una moneda de cambio literario de primera calidad, un argumento de venta precioso e inesperado. Se ha hablado de los malversaciones intelectuales de Maxime Du Camp – cuyas declaraciones, que en otros tiempos hubiesen parecido menos traidoras, no hicieron más que anticipar y luego moderar las de Maupassant. Se ha hablado de las malas ventas de Caroline Commanville. El primero y la segunda merecerían un proceso menos apasionado y un juicio más clemente. Maupassant sale mejor parado de cara a la posteridad. Pero (totalmente como Gustave hiciese con Bouilhet diez años antes) él también, tanto como los demás, «manipulará el cadáver de Flaubert», en varias crónicas y prefacios.

Poco después de que *Des vers* hubiese aparecido, el maestro fallecía. La dedicatoria manuscrita añadida a la impresa en el volumen, dirigida a Flaubert, no podía repetirse, ni leerse públicamente. Maupassant la transforma. La añade a la

---

Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis (ver «Inventaire» citado).

[68] Destacamos en cursiva nosotros.

[69] Veintinueve años separan a Maupassant de Flaubert, pero únicamente trece cuando se considera su fecha de fallecimiento. No era ineluctable que el discípulo sobreviviese al maestro.

tercera edición de su volumen, en junio de 1880, un preámbulo como un epitafio, precediendo a la recogida de la carta abierta de febrero, donde Flaubert había defendido tan bien a su jovencito, plasmado tan bien las relaciones afectivas entre el uno y el otro. A pesar de la tumba, Flaubert escribe la dedicatoria de su discípulo – y aún una vez más, se trata de una carta – y allí la dirige, en su propio libro. Vuelve a aparecer la primera acepción del verbo dedicar: poner un monumento bajo la protección de un santo. Eso es lo que escribe Maupassant en su introducción: «Sitúo una vez más mi libro bajo su protección que ya me ha cubierto, cuando vivía, como un escudo mágico». San Flaubert o san Policarpo, el Patrón se ha convertido literalmente en el santo patrón, bajo los auspicios del cual el discípulo coloca la obra a publicar, manifestando para él mismo, a través del otro, el afecto («pues él me amaba»), la devoción y la admiración («el hombre genial al que admiro con pasión», «el corazón exquisito, grandioso y admirable»).

El «Prefacio» de Flaubert a las *Dernières Chansons* era el prefacio de un vivo para un muerto. El publicado en *Des vers* es del de un muerto hacia un vivo. El añadido firmado por Maupassant hace tumba, como las palabras de Flaubert a Bouilhet hacían tumba. *Des vers*, obra *ántuma*, se convierte en *póstuma*, un libro «para Flaubert», al que Maupassant hace posar Muerto, con mayúscula. Es el Muerto para quien el alumno tuvo «la más absoluta veneración que jamás le hubiese inspirado ningún ser, fuese quién fuese». Se pasa del vivo al fallecido, del superlativo relativo al superlativo absoluto, en el orden del cariño y de la admiración.

Maupassant atrae sobre él el beneficio de su relación con Flaubert, en sus *Chroniques* o más secretamente, en su obra, siempre en un movimiento polivalente de brindar homenaje, de recibir patronazgo, de herencia a asumir.

El maestro todavía circula entre el heredero literario (Maupassant) y el jurídico (Caroline). Con ella, Maupassant se

encuentra de pronto a cargo de todos los monumentos, novelescos (*Bouvard et Pécuchet*, del que debe establecer la edición del segundo volumen, antes de abandonar) o arquitectónicos (el monumento a Flaubert en Rouen, y la fuente Louis Bouilhet, que los esfuerzos del amigo no han bastado para edificarla a tiempo). Cuando el éxito de uno y la sucesión del otro estuvieron asegurados, cuando cada uno obtuvo su parte del tesoro, Guy y Caroline se volvieron hacia si mismos y tomaron el recuerdo de Flaubert cada uno para sí. Cuando Maupassant hace llegar sus obras a la sobrina, firma sus dedicatorias en nombre del recuerdo y de la amistad (repetidas mucho más que en las enviadas a Du Camp, pero con apenas variación), pero el nombre de Flaubert desparece entre ellos.

Maupassant va a quedar como el último de los íntimos, el único heredero a perpetuar una tradición de arte puro, escrupulosamente literaria, cuando los otros van hacia la figuración, la representación («la inepta precisión»): Maxime Du Camp es periodista y fotógrafo, Louis Le Poittevin, Gustave de Maupassant y Caroline Commanville-Grout son pintores.

En 1883, Maupassant saca a la luz *Une Vie*. La invocación del Patrón para proteger la primera novela parece indispensable. El autor le brinda una dedicatoria pero, una última vez más, pasa por el grupo familiar. La obra está así dedicada:

A
MADAME BRAINNE
Homenaje de un devoto amigo, y en recuerdo de un amigo muerto.

Flaubert no vuelve a ser nombrado – interviene en el tercer y último tiempo de la dedicatoria, a título de amigo (es decir al igual que Maupassant. Constituye el enlace entre los vivos, es «recuerdo» y sobre todo está muerto, o más bien, es un muerto anónimo que Maupassant designa yacente, así como antaño Flaubert imprime el nombre de Alfred Le Poittevin co-

mo en lápida funeraria sobre *La Tentation de saint Antoine*, para liberar en ello la memoria. A su vez Maupassant hace de Flaubert el hombre o el fantasma del que es necesario desprenderse para entrar en su propia literatura. Una vez Flaubert muerto, Maupassant puede comenzar *Une Vie*, la (vida y obra) de un discípulo emancipado de su maestro. Quedan un «recuerdo» (obsesivo) y un escritor (¿finalmente?) solo.

Matthieu DESPORTES
Universidad de Rouen.

GENEALOGÍA POÉTICA DE MAUPASSANT

En su prefacio a una nueva edición de *Melaenis*, largo poema de Bouilhet publicado en la editorial Lévy en 1857, Join-Lambert comenta oportunamente la proximidad de los dos monumentos erigidos en Rouen en memoria de Flaubert y de Bouilhet, así como la próxima cercanía del busto de Maupassant. Según el prologista, los tres escritores normandos fueron más que compatriotas, pues «formaron una verdera familia espiritual». Join-Lambert precisa de este modo los parentescos imaginarios:

> Flaubert trató a Bouilhet como un hermano y a Maupassant como un hijo.[1]

Maupassant formuló esos parentescos imaginarios de otro modo, habiendo la poesía estrechado los lazos a la vez familiares y míticos que lo unían a sus dos mayores. Inmediatamente después de la muerte de Louis Bouilhet acaecida el 18 de julio de 1869, el joven poeta compone un réquiem rimado en alejandrinos, en el que destacan estos dolorosos versos:

Il est mort, lui, mon maître; il est mort, et porquoi? Lui si bon, lui si grand, si bienveillant pour moi [...]	Él ha muerto, él, mi maestro; ha muerto, ¿y por qué? Él tan bueno, tan grande, tan benevolente hacia mí [...]

[1] A. Join-Lambert, *Préface de «Melaenis» et Notice sur les variantes manuscrites de Bouilhet et sur les corrections de Flaubert*, Évreux, Imprimerie Charles Hérissey, 1900, p. V.

Car il était si franc, si simple et naturel, Pauvre Bouilhet! Lui mort! si bon, si paternal! Lui qui m'apparaissait comme un autre Messie Avec la clef du ciel où dort la poésie.	Pues era tan franco, tan sencillo y natural, ¡Pobre Bouilhet! ¡Él muerto! ¡tan bueno, tan paternal! Él que me parecía como otro Mesías Con la llave del cielo donde la duerme la poesía.[2]

Algunos años más tarde, *Des Vers*, la única colección de poemas publicada por Maupassant[3], lleva por dedicatoria impresa:

A
Gustave Flaubert
Al ilustre y paternal amigo
al que amo con todo mi cariño,
Al irreprochable maestro
que admiro ante todos.

En dos ocasiones, Maupassant se reconoce a sí mismo una paternidad literaria y poética. Haciendo eso, se sitúa igualmente en calidad de discípulo: en primer lugar lo fue de Bouilhet, luego de Flaubert. Reinvindicada en diez años de intervalo, esta doble filiación se traduce perfectamente en la sucesión de los dos «maestros» que han vigilado por turno sus intentos poéticos, tomando Flaubert el relevo tras la desaparición de Bouilhet.

Este último no conoció de Maupassant más que sus debuts poéticos. Entre otros títulos, a los cuales habría sin duda que añadir los escritos de primera juventud, podemos destacar «Ce que pense Charlemagne», un poema en el que Bouilhet

---

[2] El poema de donde son extraídos estos versos se titula «Sur la mort de Louis Bouilhet».

[3] *Des Vers*, Paris, Charpentier, 1880. El ejemplar personal de Flaubert preenta varias correcciones de su mano. Ese volumen está hoy conservado en la biblioteca Flaubert, en el Ayuntamiento de la ciudad de Canteleu.

habría encontrado los alejandrinos «fibrosos» y bastante buenos como para «regarlos con champán», cuando fueron leídos el 28 de enero de 1869 durante el banquete anual celebrado en el Instituto de Rouen. Tal vez Maupassant también le haya sometido a examen «Le Dieu Créateur», pieza filosófica cuyo tema está inspirado en un pensamiento de Jouffroy: esa composición versificada fue inscrita en el Cuaderno de honor de dicho instituto.

Por su parte Flaubert asistió a la afirmación del poeta, cuya culminación puede leerse en *Des Vers*, volumen que recoge poemas compuestos mayoritariamente entre 1876 y 1880. Eso explica porque Bouilhet esté ausente en los homenajes rendidos por Maupassant con motivo de la aparición de la antología, concediendo la autoridad paternal más bien a Flaubert quién ha sido informado por el autor de la composición del volumen y que, antes de su publicación, concía los tres cuartos de los poemas que allí debían entrar[4].

Si se considera por otra parte la auténtica genealogía de Maupassant, una rama más directa lo vincula a la poesía: su tío Alfred Le Poittevin. Maupassant acaba de cumplir tres años cuando redacta sus primeros esbozos poéticos. Su madre, Laure de Maupassant, «califica en su justa medida esas producciones de escolar», pero en ellas descubre «cualidades de poeta»[5]. De hecho fue ella quién alimentó la esperanza de que su hijo triunfase en el género en el que Alfred no tuvo tiempo de expresar todo su genio[6]. Muerto en 1848, o sea dos años antes del naci-

---

[4] *Correspondance Flaubert-Maupassant*, éd. Yvan Leclerc. Paris, Flammarion, 1993, carta nº 164 del [25 de abril de 1880], p. 242. Esta edición estará en lo sucesivo abreviada en las notas como : *Corr. F-M.* nº de la carta.

[5] «L'enfance et jeunesse de Guy de Maupassant» por Adolphe Brisson. *Souvenirs sur Maupassant*, éd. Albert Lumbroso, Rome, Bocca Hermanos, 1905, p. 143.

[6] Renée d'Ulmès (seudónimo de la Señorita Ray), una de las últimas confidentes de Laure, comenta de este modo la actitud de su amiga: «Ella [Laure] pensaba que su primogénito sería un escritor no por presciencia misteriosa,

miento de Guy, el tío Alfred no dejó más que una obra en prosa titulada *Une promenade de Bélial* y algunos poemas[7], creaciones que Flaubert tenía en alta estima literaria. Pesada carga hereditaria familiar que, en los primeros tiempos, Guy no entendió deber asumir, o al menos cargar con ella él solo. Por lo demás bastante resignado, parece incluso estimar que tal sucesión literaria corresponde más bien al descendiente directo de Alfred, es decir a su primo Louis, tres años mayor que él. En una carta que le envía a principios de abril de 1868, Maupassant reduce su propio papel al de simple acompañante, cuando invita a Louis a un paseo para que «en presencia de la hermosa naturaleza», éste último pueda «componer alguna bonita poesía»:

> Sé que no tienes necesidad de esto para componer bonitos versos, pero te aseguro que esos espectáculos te inspirarían unos más hermosos todavía, y yo tendría por lo menos alguien con quién pasear.[8]

La respuesta no se hace esperar. Louis asocia a Guy al patrimonio familiar, pero declina su invitación, pues la distancia les impide «hacer versos juntos»[9]. Una fatalidad los mantiene en aquel momento alejados: por un lado la Facultad de Derecho en París donde Louis sigue sus estudios, y por otro el Seminario de Yvetot, «triste convento donde reinan los curas,

---

sino por deducción. El niño tenía similitudes espirituales con su tío Alfred, un delicado poeta muerto en el despertar de su talento.» El artículo de donde está extraída esta cita apareció el 12 de diciembre de 1903 en *L'Éclaireur de Nice*. Fue reproducido, enriquecido con otros testimonios, bajo el título «Notes sur la mère de Guy de Maupassant» por Lumbroso (*op. cit*. p. 109).

[7] Durante mucho tiempo inéditos, esos textos fueron publicados por primera vez por René Descharmes bajo el título *Une promenade de Bélial et oeuvres inédites* (París, Les Presses Françaises, 1924).

[8] *Guy de Maupassant. Correspondance*. éd. Jacques Suffel, Évreux. Le Cercle du Bibliophile, t.I, carta nº 5, p. 13. Esta edición será de ahora en adelante abreviada en: *Corr. M.* (I, II o III según el tomo), nº de la carta.

[9] *Corr. M* (I), nº 6, p. 14.

la hipocresía y el aburrimiento»[10],el recinto en el que Guy acaba su escolaridad y donde compone precisamente versos para combatir el aburrimiento. Pero su separación aflige tanto o más a Le Poittevin hijo, toda vez que los dos primos están «unidos por la sangre y la amistad, que [sus] gustos parecen los mismos y que [sus] caracteres fraternizarían sin lugar a dudas.»[11] Mediante esta idea de unión fraternal, Louis alimenta la compleja red de los parentescos ficticios alrededor de la poesía, que se encontrarán más tarde entre Maupassant, Bouilhet y Flaubert. En razón de sus aspiraciones comunes y de sus afinidades espirituales, Louis Le Poittevin toma explicitamente a Maupassant por su hermano. Mäs o menos conscientemente, le sitúa así como un posible hijo espiritual de Alfred, incluso su heredero literario.

Por otra parte, si Louis propone celebrar sus próximos reencuentros mediante una «poesía», Guy le dirigirá primero un poema, un epitalamio sobre su boda[12], y nada, en el estado actual de nuestros conocimientos, permite pensar que este ofrecimiento de versos haya tenido una contrapartida. Al contrario, Louis confiesa a Guy su renuncia a la poesía por el derecho, de modo que Alfred Le Poittevin parece quedar sin verdadera descendencia poética, excepto aquella que podría serle proporcionada por Guy:

> Tras haber acabado tus estudios literarios, te pondrás a cultivar el Código. Tu espíritu apasionado por las letras no se someterá en un día a este trabajo. Yo he sentido muy a menudo durante meses enteros el mío presto a rebelarse y no sé realmente como he continuado unos estudios que son discordes con mi carácter. La poesía en efecto busca las ilusiones, y no hay nada que

---

[10] *Corr. M* (I), nº 5, p. 12.
[11] *Corr. M* (I), nº 6, p. 14.
[12] Ese poema tiene por título la siguiente dedicatoria: «A Louis Le Poittevin, sobre su boda».

> menos se le parezcan que las lecciones de jurisprudencia.[13]

El camino completamente trazado que indica Louis en su carta finaliza antes de tiempo: Maupassant va a seguir en efecto los estudios de derecho, pero los abandonará muy pronto a causa de la Guerra de 1870. Hasta 1880, producirá versos sin interrupción, seguro de su vocación poética y alentado en ese sentido por su madre, por Bouilhet y por Flaubert. La poesía no es para Maupassant un paso obligado como para otros autores, aun cuando forme parte de su formación como escritor. Durante diez años va a considerarse poeta, sumiéndose así en el género noble de la época, antes de que en 1880 el éxito de «Boule de Suif» la ponga en tela de juicio eligiendo finalmente la prosa, dicho de otro modo el nuevo género en boga desde el éxito de ventas de los naturalistas.

Laure, la madre de Maupassant, afirmaba que «si Bouilhet hubiese vivido, habría hecho de él un poeta. Fue Flaubert quién quiso hacer de él un novelista.»[14]. Eso es evidente si se consideran las fuerzas en liza: de un lado un poeta, por el otro un novelista. ¿Pero Flaubert no podía dirigir más que la conversión del poeta en prosista? Con toda evidencia no fue el instigador, aun cuando esperase que Maupassant se invistiese con una obra de largo alcance, preferentemente en prosa. Es en 1874 y por iniciativa propia cuando Maupassant decide abordar el género. En una carta, pide a su madre que le «encuentre temas para relatos» pues Laffraille, uno de sus conocidos, acaba de publicar «Daniele» en *Paris-Journal*, «un relato [que él] considera notable»[15]. Su amigo ha triunfado, ¿por qué no él? Maupassant va entonces a llevar al mismo tiempo los escritos

---

[13] *Corr. M* (I), nº 6, p. 14-15.
[14] Estas palabras han sido referidas por Antoine Albalat en un artículo sobre «Madame de Maupassant» (*Journal des débats*, 10 de diciembre de 1903)
[15] Carta del 30 de octubre de 1874. *Corr. M.* (I), nº 31.

en verso y en prosa, y es bastante natural que el contador absorba al poeta pues, al cabo del tiempo, sus poemas cuentan historias cada vez con más frecuencia. En su obra titulada *Les Contemporains*, Jules Lemaître ha encontrado la fórmula mejor adaptada para describir el arte poético de Maupassant: esos son «versos de prosista»[16].

Por otra parte podemos creer lo que nos dice Maxime Du Camp *en los Souvenirs littéraires*: «[Flaubert] nunca supo ni pudo hacer un verso; la métrica se le escapaba y la rima le era desconocida. Cuando recitaba versos alejandrinos, les daba once o trece sílabas, raramente doce. Su oído era tan extraordinariamente falso, que jamás logró retener un ritmo, aunque fuese una nana. Bouilhet decía: "Hay una maldición sobre él; es un poeta lírico que no pude hacer un verso." Nada más cierto, y sin embargo las cualidades que él buscaba y que admiraba más en la prosa, eran la cadencia y la armonía. »[17]. ¿Las enseñanzas que Maupassant recibió de Flaubert eran no obstante las de un puro prosista? Maupassant las resume así en su estudio sobre «La Novela»:

> Si se posee una originalidad, [...] es preciso destacarla; si no se posee, es preciso adquirirla. El talento es una larga paciencia.- Se trata de observar todo cuanto se pretende expresar, con tiempo suficiente y suficiente atención para descubrir en ello un aspecto que nadie haya observado ni dicho. [...] La menor cosa tiene algo desconocido. Encontrémoslo.[18]

---

[16] Jules Lemaître, «Guy de Maupassant», Revue Bleue, 29 de noviembre de 1884, extraído de *Les Contemporains, études et portraits littéraires*, Première serie, Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, 1885 (p. 304).

[17] Maxime Du Camp. *Souvenirs littéraires*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882, t. I, p. 327.

[18] «Le Roman», *Romans*, éd. Louis Forestier, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 713.

Esas recomendaciones son válidas para todos los géneros. Se concibe fácilmente que la originalidad prime tanto en poesía como en prosa. En el mismo estudio, Maupassant aproxima estos preceptos a otros que debe a Bouilhet. Éste último no cesaba en efecto de repetirle que «cien versos, tal vez menos, bastan para forjar la reputación de un artista, si son irreprochables y si contienen la esencia del talento y de la originalidad de un hombre incluso de segundo orden», haciéndole comprender de este modo que «el trabajo continuo y el profundo conocimiento del oficio pueden, en un día de lucidez, de poder y de práctica, mediante el feliz hallazgo de un tema que concuerde bien con todas las tendencias de nuestro espíritu, desembocar en esa eclosión de la obra corta, única y también perfecta que en ese momento podamos producir.»[19]. La poesía no procede únicamente de la inspiración como en los tiempos de los románticos, sino más bien de un largo y paciente trabajo. Si se siente la influencia que el Parnaso ha podido aportar a esta concepción de la poesía, el mimetismo espiritual entre Flaubert y Bouilhet es flagrante. Los dos hombres hablan de hecho con una misma voz cuando prodigan sus consejos al «jovencito»: por motivos de moral literaria, un escritor debe ante todo buscar su propio estilo, su propia originalidad.

Para llevar a buen término este ideal, Guy debió liberarse de sus modelos poéticos, acabando especialmente con sus versos imitados de Musset. Citemos por ejemplo esos poemas fuertemente inspirados en este otro Alfred: «Dernière soirée passée avec ma maïtresse», «Premier Éclair» o incluso «Les Nuits de Musset». Como lo destacará más tarde Maupassant en sus crónicas, cada adolescente conocía su acné *mussetista*, que pasa con la edad. Esta patología parece bastante benigna. Pero ocurre otro tanto cuando Maupassant copia a Louis Bouilhet, ese maestro que preconiza precisamente la independencia literaria. Guy compone «Le Sommeil du mandarin» en 1872, el

---

[19] *Ibid*, p. 712.

año de la publicación póstuma de las *Dernières Chansons*, que contienen además varias «chinescas»: «La Paix des neiges», «Le Tung-whang-fung» y «Vers Païl-lui-chi». Evocando a Louis Bouilhet como «un poeta que adora China», Maupassant recordará ampliamente este aspecto original de la obra en una crónica que el dedica a «La Chine des poètes»[20]. Escribiendo «Le Sommeil du mandarin», Maupassant se embarca en un tipo de poesía que ha clasificado a Bouilhet como un poeta aparte, pero sus versos ¡parecen prestados! Maupassant reduce, en primer lugar el cuarteto que se lee en «Chanson d'amour» de Bouilhet

Allez au pays de Chine Et sur ma table apportez Le pappier de paille fine Plein de reflets argentés	Id al país de China Y sobre mi mesa colocad El papel de paja fina Lleno de reflejos platea-dos[21]

a estos dos versos:

Sur sa table de nacre au reflet argen-té, La lune souriait aux tours de porce-laine	Sobre su mesa nacarada de reflejo plateado, La luna sonreía a las torres de porce-lana.

Por otra parte, los dos versos que Bouilhet escribe en «Le Tung-whang-fung»,

Et l'oiseau dit sa peine à la fleur qui sourit	Y el pájaro cuenta sus penas a la flor que sonríe

[20] Esta crónica apareció en *Gil Blas*, el 31 de marzo de 1885 (texto reproducido en Guy de Maupassant, *Chroniques*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, t. III, p. 137-143. Esta edición se consignará a partir de ahora abreviadamente como *Chr.* (I, II o III según el tomo).

[21] «Chanson d'amour» fue recogido por Bouilhet en la antología *Festons et Astragales*.

Et la fleur est de pourpre, et l'oiseau lui ressemble	Y la flor es púrpura, y el pájaro se le parece.[22]

apenas se encuentran modificados bajo la pluma de Guy en «Le Sommeil du Mandarin»:

Un songe était venu voltiger sur son âme Comme un oiseau de pourpre au-dessus d'une fleur.	Un pensamiento había venido a revolotear en su alma Como un pájaro púrpura encima de una flor.

Puede dudarse del valor pedagógico de tal pastiche siempre y cuando la tentativa haya quedado en solamente eso. Como se vislumbra más tarde en sus crónicas, a Maupassant le encantaban los temas chinos hasta el punto de evitar citarlos, sobre todo cuando se inclinaba hacia ese tipo de poesía. «Le Sommeil du mandarin» puede entenderse como un homenaje a Bouilhet, estando todavía reciente su muerte, y más particularmente como una síntesis de su genio apenas revisado.

Desde 1877, las lecciones parecen haber sido perfectamente asimiladas pues, en su crónica titulada «Les Poètes françaises du XVIe siècle», Maupassant hace suyas las concepciones de los dos maestros:

> La belleza está en todo, pero es necesario saberla hacer salir; el poeta auténticamente original ira siempre a buscarla en las cosas donde esté más oculta, más que en aquellas donde aparece fuera y donde cada uno puede tomarla. No hay cosas poéticas, como no hay cosas que no lo sean: pues la poesía no existe en realidad más que en el cerebro de aquél que la ve.[23]

---

[22] *Le Tung-whang-fung* se encuentra en la edición de las *Dernières Chansons* (XLIV)

[23] *La Nation*, 17 de enero de 1877 (*Chr*. I, p. 36-)

No es baladí que Maupassant haya citado previamente a este párrafo unos versos de Bouilhet. Si en el contexto, aquellos le aportan un contra ejemplo a las ñoñerías sentimentaloides a las que estaban acostumbrados los poetas del siglo XVI, también permiten sugerir su deuda teórica para con el autor de *Melaenis*. Desde un punto de vista práctico es, siempre leyendo entre las línea de las cronicas, como se descubre en lo que Bouilhet lo ha realmente iniciado: «en las sutiles delicadezas de los ritmos, en el ordenamiento eufónico de las palabras, en la concordancia de la armonía con la idea», como Maupassant lo sugiere en su artículo «Poètes», cuando comenta mediante esas nociones de prosodia y estética la cualidad de «poeta-artista» que descubrió en Bouilhet[24]. En cuanto a Flaubert, se dispone de un testimonio directo, una carta en la que dirige a Maupassant sus «observaciones de peón». Es a raiz de un poema titulado «Désir», que Maupassant quiere hacer incluir en su antología *Des Vers*, y que somete a tal fin a las correcciones de Flaubert. En su papel de censor, éste último pasa revista a los versos o a los fragmentos de verso que le parecen insuficientes:

> Hablemos ahora de «Désirs». Bien, mi jovencito, dicha pieza no me gusta del todo. En ella se vislumbra una facilidad deplorable.
>
> *Uno de mis queridos deseos*. ¡Un deseo que es querido!
>
> *tener alas.* ¡Caramba! el deseo es común.
>
> Los dos versos siguientes son buenos. Pero en el 4º, los *pájaros sorprendidos* no lo están tal, puesto que

[24] Esta crónica apareció en *Gil Blas* del 7 de septiembre de 1882. Maupassant manifiesta allí que el más común de los hombres permanece ajeno a esas nociones y más generalmente al arte de la poesía de las que ellas son los engranajes. El poco entusiasmo que ha suscitado Bouilhet en el público se comprende tanto mejor la razón de que Maupassant lo presenta como «poeta-artista»: la muchedumbre no ha comprendido su genio (*Chr*, II, p. 122).

tú estás persiguiéndolos, a menos que sorprendidos quiera decir asombrados.

Quisiera, quisiera. ¡Con semejante giro uno puede ir indefinidamente tanto como tinta se tenga! ¿Y la composición? ¿Dónde está?

«*así como una gran antorcha*» la imagen me parece cómica – además de que una antorcha no deja llama, puesto que la lleva.

«*de frente a los cabellos negros a de frente a los cabellos rojos*»

Encantador, pero recuerda el verso de Mainard

«*Bajo tus cabellos castaños y bajo tus cabellos grises*.»

¿«*Sí – quisiera* »? ¿Por qué *sí*? Elegante racinismo[25]

Las cuatro «me gustaría de la mañana... claro de luna», excelente.

¡La alarmante batalla atroz!

En suma, te insto a suprimir esta pieza. No está a la altura de las demás.

Dicho esto, tu viejo te abraza.

Gve. Flaubert.

Severo pero justo.[26]

Las correcciones de Flaubert inciden particularmente en problemas de buen sentido, de falta de originalidad y de «composición». Sobre este punto, reprocha especialmente al joven versificador la anáfora «Quisiera». En el espíritu de Maupassant, desde luego ésta tenía una función poética y en cualquier caso, ¿cómo se podría expresar mejor un deseo que mediante la repetición? La reprimenda de Flaubert no pretende reducir el efecto poético por lo que representa, sino por lo que es: este efecto era demasiado fácil por sí mismo, demasiado aparente también para que un lector no sienta la tinta del autor discurrir a traves de esos versos. A pesar de la crítica, Maupassant no

[25] Alusivo a Jean Racine (N. del T.)

[26] *Corr. F-M*. nº 156, domingo 14 [de marzo de 1880], p. 236.

solamente incluyó ese poema en su volumen, sino que no integró todas la correcciones que Flaubert le había sugerido. Podría decirse que se trata de una prueba de autonomía del discípulo hacia el maestro o bien de emancipación de un Maupassant «hijo adoptivo»[27] respecto del «padre Flaubert».

No volveremos más que someramente sobre la puesta en escena de esos lazos de parentesco ficticios. En su prefacio a la correspondencia cruzada Flaubert-Maupassant, Yvan Leclerc ha detallado ampliamente el chantaje afectivo al que se dedican Laure y Guy. La madre y el hijo siempre traen a la memoria de Flaubert el recuerdo del «pobre Alfred» Le Poittevin, para que Flaubert sea benevolente hacia Maupassant. Este prefacio detalla también todos los engranajes de «la productora máquina espistolar del padre y del hijo»[28]. Alfred es con toda seguridad el mejor amigo que Flaubert haya tenido, «el hombre al que más ha querido en el mundo»[29]. Sus intercambios epistolares son testimonio de la entera complicidad entre ambos según sus propias palabras, incluso de la [con]fusión de sus espírituos. En una carta a Gustave, Alfred resume así su relación:

> Nosostros [léase Gustave y yo] somos algo asi como un mismo hombre y vivimos la misma vida.[30]

Es significativo como Flaubert transforma apenas la frase de Alfred cuando, prologando las *Dernières Chansons* de Bouilhet, dice respecto de ese otro amigo desaparecido:

---

[27] Ver *Corr. F-.M*, nº 52, p. 134.
[28] Ver *Corr. F-M.*, p. 10-19
[29] Carta de Flaubert a la Srta. Leroyer de Chantepie, [4 de noviembre de 1857]
[30] *Gustave Flaubert – Alfred le Poittevin – Gustave Flaubert – Maxime Du Camp Correspondances*, éd. Yvan Leclerc, Paris, Flammarion, 2000, carta nº 1, 17, p. 75. Abreviaremos a partir de ahora esta referencia por: *Corr F-L*, nº de la carta.

> En cuanto a contar su vida, ésta ha estado demasiado confundida con la mía.[31]

Aunque el fallecimiento de Alfred se produce en 1848, Flaubert ya había pasado por un primer duelo de su *alter ego* dos años antes, cuando Le Poittevin había roto su compromiso con él, casándose. Ese mismo año de 1846, Flaubert reanuda la relación con Bouilhet. Este último ocupará la plaza dejada vacante por Alfred junto a Flaubert, del mismo modo que Guy colmará el vacío que se produce alrededor de él después de las desaparición de los dos amigos, siempre perpetuados sobre el fondo del recuerdo. Maupassant es el último eslabón de una cadena que ata a Flaubert con su pasado, eslabón que lo relaciona a Bouilhet y sobre todo a Le Poittevin, del cual derivan todos los lazos. Vía la mediación de Bouilhet, la ramificación entre Flaubert y Maupassant se hace en base al parecido entre éste y su tío:

> ¡[Maupassant] me recuerda tanto a mi pobre Alfred! Incluso a veces me asusta, sobre todo cuando baja la cabeza recitando versos[32].

Este reconocimiento pasa por la poesía, que hace evocar a Flaubert toda una experiencia vivida con Alfred:

> He pasado una buena juventud con el pobre Alfred. Vivimos en un estrecho ideal en el que la poesía nos calentaba el tedio de la existencia a 70 grados Reaumur. ¡Ese sí que era un hombre! Nunca he hecho, a través de los espacios, viajes parecidos. Íbamos lejos sin abandonar el rincón de nuestro fuego. Subíamos alto aunque el techo de mi habitación fuese bajo. Había tardes que me han quedado grabadas en la memoria, conversaciones de seis horas seguidas, paseos por nuestras

---

[31] G. Flaubert, «Prefacio», *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, Lévy, 1872, p. 4.
[32] *Corr. F-M*, nº 13, p. 82.

> costas y problemas comunes, problemas, problemas! Todos esos recuerdos me parecen de color rojo y ardiendo detrás de mí como incendios.[33]

Aparte del lazo del parentesco y el aire familiar, Flaubert no puede dejar de relacionar al tío y al sobrino bajo otros puntos de vista. Los dos parecen distraer su aburrimiento en un vicio común: las mujeres. El tedio que le encuentran, y ocurre con frecuencia, los aparta de la sacro santa literatura. Alfred confiesa por ejemplo a Flaubert:

> Habría podido hacer algo, si hubiese sabido ser un artista. Lo que siempre me ha faltado es la voluntad.[34]

Paralelamente, las cartas en las que Maupassant confía a Flaubert su impotencia en escribir son bastante numerosas. Ambos, y eso también es cierto para el Maupassant de esta época, son escritores ciclotímicos: su euforia creadora alterna con una incapacidad en alinear varias palabras seguidas. A varios años de distancia, Flaubert les dirige más o menos el mismo discurso.

A Le Poittevin:

> Trabaja, trabaja, escribe, escribe tanto como puedas, tanto como la musa te transporte. Es el mejor mensajero, la mejor carroza para circular por la vida. La lasitud de la existencia no nos pesa sobre los hombros cuando componemos. Es cierto que los momentos de fatiga y de abandono que siguen son terribles. Pero tanto peor.[35]

---

[33] Carta a Louise Collet [31 de enero de 1852], *Corr.* F (II), p. 41.
[34] Carta de [finales de 1884-principios de 1845?], *Corr. F-L*, nº 1, 30, p. 50.
[35] Carta del 16 de septiembre [de 1845], *Corr. F-L*, nº 1, 43, p. 116.

A Maupassant:

> Es necesario, escúcheme bien jovencito, es necesario trabajar más que eso [...] Usted ha nacido para hacer versos, ¡hágalos! «Todo lo demás es vano», comenzando por sus placeres y su salud; métase eso en la mollera... [...] de 5 a 10 horas del día, todo su tiempo puede dedicarlo a la musa, que todavía es la mejor zorra.[36]

Indudablemente Alfred Le Poittevin ejerció una influcncia sobre Maupassant, cuya razón más probable sería porque Guy fue educado por su madre en el culto al tío desparecido demasiado temprano. Es además bastatnte dificil determinar que lecturas pudo hacer Guy de las obras de Alfred. Una hipótesis puede no obstante establecerse. Datado en 1872, un manuscrito titulado «Nuit de neige», poema que Maupassant incluyó en su volumen, tiene por título original «Promenade d'hiver». Cuando se publicó, Maupassant retiró del poema cuatro estrofas en las que figuraba una tal «Ida», amante que el poeta se vanagloriaba de tener junto a él, como lo indica el último verso:

> Cuando hace mucho frío, se está muy enamorado.

Este poema primitivo está muy alejado de la versión impresa que se reduce a la estricta descripcioón de un paisaje nevado y que no lleva más que esta extraña dedicatoria:

> A una Ida, una Anna, una Flora, una Catinka – de donde mi Ida.

En esta dedicatoia, el poeta evoca a una mujer, «[su] Ida», que encarna a su compañera en el texto, pasando por

---

[36] Carta del 15 de agosto de 1878, *Corr. F-M*, nº 59, p. 142.

otros tres nombres «una Anna, una Flora, una Catinka». «Catinka» se refiere aquí a la muchacha de poca virtud en el sentido literal del término «catin»[37], finalizando con la primera sílaba permitiendo la rima con los otros nombres. Esos juegos silábicos se encuentran con frecuencia en la correspondencia general de Maupassant[38]. El nombre «Anna» se encuantra al menos citado dos veces en las cartas de Alfred a Flaubert[39], designando en cada ocasión a una prostituta. En esta misma correspondencia siempre aprece Flora, conocida bajo el derivado de Flore, que Alfred relaciona precisamente con Anna cuando confía a Gustave en 1843:

> Me aburro enormemente. Voy aun prostíbulo de vez en cuando. Me he liado íntimamente desde hace 15 días con una muchachita llamada Anna, de la casa Flore, pero no la que tu has conocido, la que nos tiramos hasta reventar. ¡Qué zorra!...[40]

Nadie duda que la información «de la casa Flore» remite en este contexto a un comercio en el que se venden encantos, donde el amor es tarifado. Aunque esos indicios nos lo sugieren, es muy poco probable que Flaubert haya hecho partícipe a Maupassant de esa confidencia epistolar, sobre todo en 1872, fecha en la que Maupassant escribe el primer esbozo de su poema: todavía no había intimado con el eremita de Croisset.

La explicación más plausible es que Maupassant leyó el poema de Alfred que tiene por título «A Flora»[41] y que supo que su tío lo había dedicado a una regenta de burdel, a una tal

---

[37] En francés *catín* significa *puta*. (N. del T.)

[38] Ver la cartas dirigidas por Maupassant a Léon Fontaine y a Robert Pinchon.

[39] *Corr. F-L*, nº I, 13, p. 70 y nº I, 16, p. 73.

[40] *Corr. F-L*, nº I, 13, p. 70.

[41] Este poema fue editado por primera vez por René Descharmes en su libro Alfred Le Poittevin, *Une promenade de Bélial y oeuvres inédites*, *op. cit.*, p. 133-134.

«Flore H***», como lo indica el manuscrito. Sea Louis Le Poittevin, entonces depositario de los papeles de su padre, el que le proporciona acceso al manuscrito, y en ese caso la «unión fraternal» entre los dos primos evocada antes encontró aquí una de sus realizaciones (Louis compartió su herencia literaria con Guy); sea que Laure poseía una copia de los escritos de su hermano, hoy no localizada.

Bien considerado, Maupassant parece adaptar en «Promenade d'hiver» lo desarrollado en el poema de Alfred. En ambos casos se trata de una regenta de un prostíbulo a la que no se puede resistir el poeta. Aunque haya sido verdaderamente inspirado por él, Maupassant no tuvo en cuenta sin embargo la dimensión histórida (el poema de Alfred tiene como marco de fondo la Antiguedad romana) y el último sacrilegio en el que el poeta dice aún preferir renegar de Dios que rechazar a Flora. Maupassant prefiere otra caída, la de la nieve, mucho más realista, que debe llevar al poeta a calentarse junto a su amante: diferencias de generación y de mitología son obligadas entre un poeta más romántico y otro claramente realista.

En vista de la amistad que Flaubert profesaba a Alfred y las buenas relaciones entre las dos familias, uno puede sorprenderse de que Maupassant no se dirigiese directamente a él, sino a Bouilhet. Hay que convenir que el ronombre de Bouilhet impone menos al joven autor que el de Flaubert. En su crónica «Souvenirs», Maupassant recordará el complejo flaubertiano que experimentaba por aquel entonces:

> Un día [...] subía por la calle Bihorel para ir a mostrar unos versos a mi ilustre y serio amigo Louis Bouilhet. Cuando entraba en el despacho del poeta, advertí, a través de una nube de humo, dos grandes y gruesos hombres, hundidos en dos sillones y que fumaban charlando. Enfrente a Louis Bouilhet estaba Gusta-

> ve Flaubert. Dejé mis versos en el bolsillo y tomé asiento en mi rincón sobre mi silla, escuchando.[42]

Por otra parte, Flaubert es el novelista y Bouilhet, como Du Camp dice de él en sus *Souvenirs littéraires*, es «ese poeta puro que despreciaba la prosa porque no la encontraba lo suficientemente elevada; Bouilhet soñaba con no hablar más que en verso y de ser seguido por un flautistas que darían ritmo a la cadencia de sus odas.»[43]. De ahora en adelante conviene moderar los dos retratos de Flaubert[44] y de Bouilhet que Du Camp muestra al público: engrandece a voluntad sus rasgos distintivos y establece así una rivalidad literaria entre ambos hombres a menos de cincuenta páginas de separación: su propia figura sale así fortalecida. Sin embargo Maupassant nunca cuestionará esas observaciones formuladas por Du Camp sobre los dos maestros, y podemos asombrarnos de ello máxime siendo el mejor juez en la materia: él había conocido las enseñanzas sobre la poesía que cada uno de ellos le había proporcionado. La polémica que enfrentará a Maupassant con Du Camp será sobre un aspecto aún más sensible: en sus *Souvenirs*, este úlitmo había hecho pública la epilepsia que había padecido y de la que había muerto Flaubert. A ojos de Maupassant, nadie duda que esa revelación era de más alcance respecto de la memoria de Flaubert que esas caricaturas del poeta que no sabe rimar o del prosista incapaz de alinear algunos versos.

Todo incita pues a Maupassant a elegir a Bouilhet. Sobre este encuentro que se remonta a 1868, dos versiones parecen oponerse. Laure dirá haber recomendado a su hijo[45], Guy re-

---

[42] «Souvenirs», *Le Gaulois*, 4 de diciembre de 1884 (*Chr. III*, p. 50-51)

[43] Maxime Du Camp, *Souvenirs Littéraires*, Paris, Librairie Hachette et Cie, 1882, t.I, p. 377.

[44] Ver el pasaje citado en el presente artículo, al que reenvía la nota 235.

[45] «Notas sobre la madre de Guy de Maupassant», Souvenirs sur Maupassant, A. Lumbroso, op. cit: «La Señora de Maupassant ruega primero a Louis Bouilhet, lugo a Gustave Flaubert, que le den consejos a Guy.»

cordará haber visitado a Bouilhet de *motu proprio*[46]. Ambas versiones no son incompatibles. Maupassant pudo presentarse como el hijo de Laure, dicho de otro modo el sobrino de Alfred, al que Louis Bouilhet conocía bien. Durante el primer semestre de 1869, Bouilhet es ese «Maestro» que le «hace trabajar la literatura», según las palabras que Maupassant consigna en una carta a su padre, no reproducida en la edición Suffel[47]. Pero hay que confesarlo, Bouilhet no podía aportarle otra cosa que no fuese su arte. Su vida, circunscrita a los medios literarios, no le ofrecía más que una audiencia limitada y le privaba de toda influencia. Por el contrario, Flaubert pudo recomendar a Guy a Catulle Mendès para que éste le publicase sus poemas en *La Republique des Lettres*[48]; también es Flaubert quién salva a Maupassant de un proceso publicando una carta abierta en la prensa, habiendo sido abiertas diligencias judiciales contra Guy por la Fiscalía de Etampes tras la publicación de su poema «Au bord de l'eau» en una revista[49]. Si hubiese vivido, tan escaso de notoriedad como era, Bouilhet no le habría sido de ninguna ayuda en ese asunto.

Después de la muerte de Bouilhet, no se presenta a Guy más que la alternativa Flaubert. Desde 1873 a 1880, supervisará los escritos del «jovencito», cuando este último quiera sometérselos, contrariamente a lo que pretende en su estudio sobre «La Novela»

---

[46] «Louis Bouilhet», *Le Gaulois*, 21 de agosto de 1882 (*Chr, II*, p. 117 y sigu.)

[47] Carta citada por Yvan Leclerc, *Corr. F.M.*, p. 20.

[48] Ver el artículo de Henri Roujon, «Souvenirs d'art et de littérature», *Grande Revue*, 15 de febrero de 1904, p. 249-250.

[49] La Fiscalía de Étampes había abierto diligencias, en diciembre de 1879, contra Maupassant por la publicación de un poema de Maupassant en *La Revue moderne et naturaliste*: «Une Fille» («Au bord de l'eau», en los doce últimos versos). Después de muchas gestiones, Flaubert decidió publicar una carta abierta en *Le Gaulois* (edición del 21 de feberro de 1880), a petición de Maupassant.

> Yo trabajaba, e iba a menudo a su casa, comprendiendo que le gustaba, pues había comenzado a llamarme, riendo, su discípulo. Durante siete años compuse versos, escribí cuentos, relatos, incluso escribí un drama detestable. Nada quedaba. El maestro leía todo, luego al domingo siguiente, emitía sus críticas e inducía en mi, poco a poco, dos o tres principios que son el resumen de sus largas y pacientes enseñanzas.[50]

Para no tomar más que un solo ejemplo, la publicación de su primer cuento, «La Main d'écorché»[51], se hará sin el consentimiento de Flaubert, pero con el apoyo de su amigo Léon Fontaine.

Desparecido Bouilhet, Flaubert y Maupassant, a su vez, van a perpetuar la memoria del amigo común. Bouilhet era consciente que el lugar que ocupaba en la escena literaria lo condenaría a no pasar a la posteridad. Esta patética confesión puede leerse en su poema «Dernière Nuit»:

Pareil au flux d'une mer inféconde, Sur mon cadavre au sépulcre endormi Je sens dèjà monter l'oubli du monde, Qui, tout vivant, m'a couvert a demi.	Semejante al flujo de un mar estéril, Sobre mi cadáver en el sepulcro dormido Siento ya subir el olvido del mundo, Que, en vida, me ha cubierto a medias.

Y eso sin contar la devoción de Flaubert. En su memoria, Flaubert luchará por levantarle un busto publicando su *Lettre à la Municipalité de Rouen*[52]. Supervisará la publicación de las *Dernières Chansons*, prologando la obra para darla a conocer

---

[50] *Op. cit*. p. 713.
[51] Ese cuento fue publicado en *L'Almanach lorrain de Pont-à-Mousson* del año 1875.
[52] Gustave Flaubert, *Lettre à la Municipalité de Rouen*, París, Lévy, 1872.

al público, y acabará él solo *Le Chateau des coeurs*, una comedia comenzada con Bouilhet y el Conde d'Osmoy[53].

En todas estas empresas, Flaubert atribuye a menudo a Maupassant el papel de comisionista. Maupassant tomó, tanto o más fácilmente, el relevo después de la desparición de Flaubert, como que es el último en poder perpetuar este espíritu de familia literaria, salvando a Bouilhet del olvidao. En su crónica «Chine et Japon», Maupassant insta incluso abiertamente a Lemerre a que publique una edición completa de las obras de Bouilhet[54]. Le dedica también varias crónicas, entre las que podemos citar «Louis Bouilhet»[55], «Souvenirs»[56] o «La Chine et les poètes»[57]. Aboliendo la frontera entre los géneros, Maupassant consigue igualmente la proeza de integrar en varias ocasiones versos de Bouilhet en sus cuentos y relatos. Esta publicidad bastante atípica se encuentra en «Mots d'amour»[58], «Lettre trouvée sur un noyé»[59], «Les soeurs Rondoli»[60], «De-

---

[53] En una carta a Maupassant [del 14 de julio de 1879], Flaubert escribe: «Aunque haya detenido *Le Château des coeurs*, usted deberá pensar desde ahora en los poemas que deben incorporarse allí; no hay más de cinco o seis» (*Corr. F-M*, nº 117, p. 194). Se ha creído durante mucho tiempo que Flaubert pedía a Maupassant que compusiese los versos que allí se encuentran. En su nota, Yvan Leclerc recuerda que «Según Émile Bergerat refiriendo las palabras de Flaubert, esta última canción sería de Bouilhet (*La Vie Moderne*, 24 de enero de 1880, p. 52).» (Corr- F-M, nº 117, n. 1, p. 428).

[54] *Le Gaulois*, 3 de diciembre de 1880 (*Chr*. I, p. 112)

[55] *Le Gaulois*, 21 de agosto de 1882 (*Chr*. II, p. 116-121)

[56] *Le Gaulois*, 4 de diciembre de 1884 (Chr. III, p. 50-52)

[57] *Le Gaulois*, 31 de marzo de 1885 (Chr. III, p. 137-143)

[58] Este cuento fue publicado en *Gil Blas* el 2 de febrero de 1882. Maupassant cita un cuarteto de Bouilhet extraído de *Festons et Astragales*: «A une femme» (ver *CN I*, p. 358)

[59] Este texto apareció en preoriginal en *Gil Blas* el 8 de enero de 1884. El narrador cita con algunas adaptaciones contextuales «una deliciosa poesía de Louis Bouilhet» (CN I, p. 1140): «A une femme», extraida de *Festons et Astragales*.

couverte»[61] y por último «Nos Anglais»[62]. En estos diferentes relatos, Maupassant recoge versos de *Festons et Astragales*, volumen de Bouilhet al que Guy tenía un afecto especial, sin duda porque le había hecho descubrir la poesía del «maestro», que a continuación se había revelado «tan paternal». Precisamente después de su primer encuentro, Guy había comprado ese libro, según confesión propia, «durante un mes embriagado con esta vibrante y fina poesía.» [63] De hecho, Maupassant se hizo desde ese momento el promotor de Bouilhet, ese «poeta-artista» que «permanece siempre un tanto desconocido del público, aunque bien puesto en su lugar por los auténticos hombres de letras», como lo refiere en su crónica sobre los «Poètes»[64].

Al contrario, Flaubert no es beneficiario de ninguna cita en los relatos, pues su renombre ya está hecho. Hacerlo significaría para Maupassant untar la prosa del «irreprochable maestro» sobre la suya e incrementar el pesado fardo de la herencia literarira que la prensa ya veía en él: la de Alfred había sin duda bastado a su pesar. Sobre todo se habría justificado la etiqueta que la crítica había atribuido a su obra desde la aparición de «Boule de Suif». «Eso es puro Flaubert», había escrito por ejemplo Frédéric Plessis en su reseña sobre el relato, prosiguiendo su juicio diciendo «que hace falta talento para imitar a

---

[60] «Les soeurs Rondoli» apareció por entregas en *L'Echo de París*, del 29 de mayo al 5 de junio de 1884. Maupassant toma prestado de Bouilhet, por una vez sin nombrar al autor, uno de los poemas que puede leerse en *Festons et Astragales* (CN II, p. 135-136): «J'aimai. Qui n'aima pas?»

[61] «Decouverte» fue publicado en *Le Gaulois* el 4 de septiembre de 1884. El narrador evoca los «admirables versos de Louis Bouilhet». Maupassant cita una vez más el cuarteto «À une femme» (CN II, p. 317), poema tomado de *Festons et Astragales*.

[62] «Nos Anglais» apareció en *Gil Blas* el 10 de febrero de 1885. El narrador «piensa en los versos de Bouilhet». Maupassant los toma del Prefacio a las *Dernières Chansons*, donde Flaubert los había consignado.

[63] «Louis Bouilhet», *Le Gaulois* del 21 de agosto de 1882 (*Chr*. II, p. 117)

[64] «Poètes». Gil Blas del 7 de septiembre de 1882 (Chr. II, p. 122)

este excelente prosista»[65]. En resumen, Maupassant se ha «conformado» con once artículos para honrar la memoria de Flaubert[66], ultrajándola además, puesto que con frecuencia va al encuentro de un principio básico en su maestro: no permitir publicar nada sobre su vida privada.

El vínculo, casi «filial», entre Maupassant y Flaubert es conocido; las relaciones entre ambos escritores han sido objeto de numerosos estudios. El combate que Maupassant libró contra el olvido de Bouilhet lo es menos, no habiendo conocido éste último la misma fortuna literaria. Como escribe Bourget, después de haber recordado su primer encuentro con Maupassant, al final de su vida se había propuesto una empresa que no pudo llegar a consumar por falta de tiempo y a causa de su enfermedad:

> Vuelvo a verlo, saliendo conmigo en uno de esos crepúsculos de un frío día de primavera parisina donde podía respirarse allí una afligida tristeza en el aire, y todavía siento el cálido halo intelectual que me proporció esta primera conversación, mientras nos remontábamos hacia los Batignolles donde vivía. Me recitó con exaltación un poema muy poco conocido de Bouilhet, «La Colombe».

Bourget cita entonces un extracto del poema en cuestión, y vuelve a expresarse en estos términos:

> Al declamar esos versos, Maupassant emitía una especie de cántico mónotono y triste que no he conocido en nadie más que él. Su voz se hacía cantarina al principio, luego un poco ronca, como si la emoción estética le trabase la garganta. En esta época profesaba por Bouilhet, al cual había conocido en casa de Flaubert, una admiración a la que nada podía doblegar. Uno

---

[65] *La Presse*, 5 de septiembre de 1880

[66] Estos artículos están reproducidos en anexos de la *Correspondance Flaubert-Maupassant, op. cit.*, p. 267-330.

> de sus supremos proyectos fue escribir un amplio estudio crítico sobre *Melaenis* y las *Dernières Chansons*, y una de sus gestiones antes de partir para Cannes, en noviembre de 1891, fue una visita a su editor para recoger allí las obras completas de este amigo de su maestro. Resulta dos veces más lamentable que no haya podido fraguarse esta idea. Habría consignado en el transcurso de ese trabajo algúnas teorías muy vanguardiastas que yo pude oírle emitir en repetidas ocasiones sobre el arte de la poesía.[67]

Al proyecto de artículo le faltó tomar una amplitud que Bourget ignoraba aparentemente, puesto que Maupassant quería reunir unos estudios sobre cuatro escritores que habían marcado su vida afectiva y literaria. Con esta finalidad, dirigía esta carta al editor Ollendorff, el 28 de octubre de 1891[68]

> Voy a comenzar un volumen casi de inmediato, que no es una novela sino un libro de crítica y retratos, en cuatro partes:
>
> *Études sur Flaubert*, aparecidos dos veces (Prefacio a *Lettres à Madame Sand* y *Bouvard et Pécuchet – Oeuvres completes*). Añadiré el artículo de documentos íntimos publicado con motivo de la inauguración de su monumento, no recuerdo donde, si en el *Gaulois*, *Gil Blas* o *L'Écho de Paris*, el 23 de noviembre del año pasado.
>
> BOUILHET.- Voy a dar dentro de algunos días al *Figaro* un gran artículo sobre este poeta desconocido, con citas grandiosas.
>
> TOURGUENEFF.- Cosas íntimas.
>
> ZOLA.- Aparecido en *Galerie des Hommes célébres*. A retocar...

---

[67] «Guy de Maupassant», en *Études et Portraits *** --Sociologie et Littérature.* París, Libraire Plon, 1906, p. 307-308.
[68] *Corr. M (III)*, nº 730, p. 251.

En definitiva, Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert, Louis Bouilhet y Guy de Maupassant forman una misma familia espiritual. No pertenecen todos a la misma generación de escritores, pero su espíritu familiar se manifiesta en la perpetuación del recuerdo como se encuentra en las dedicatorias, en las cartas intercambiadas y también en las obras. Para Flaubert, el vacío que sigue a la desaparición de Alfred es llenado por los poetas Bouilhet y Maupassant; sin embargo Le Poittevin siempre permanece presente como el mejor amigo, sin duda el más genial también. En lo que a Maupassant concierne, Alfred está desde luego en el origen de su vocación poética, pero encuentra en Bouilhet y luego en Flaubert a sus verdaderos padres literarios. Se puede pues concluir en la transmisión de un patrimonio poético a medida que cada poseedor desaparece e independientemente de que el grado de parentesco sea imaginario o no. Simbólicamente, la rama de la genealogía poética en la que Maupassant se localiza se rompe el día de mayo de 1880 en el que Flaubert se apaga. Maupassant ya no es a partir de ahora el heredero literario de Le Poittevin sino que se convierte, especialmente a ojos de la crítica, en el de Flaubert. El triunfo de «Boule de suif» es lo que le autorizará a no escribir más que en prosa: a partir de entonces ya no rimará más que versos de circunstancias, dirigidos a los más íntimos.

Emmanuel VINCENT
Universidad de Rouen.

DERROTEROS TEMÁTICOS: FLAUBERT / MAUPASSANT

¿Cómo se toma la Historia? ¿Cómo se conoce la Historia? ¿Por exclusión o inclusión? Evidentemente uno puedo interesarse solamente en los momentos históricos, sin preocuparse de lo que hay alrededor. La comparación con otro presente es ineludible, ya que la realidad se encuentra sobre todo en los puntos de comparación que mejor permiten darse cuenta de la importancia de los procesos históricos que relacionan dos momentos del pasado: solapamientos, rupturas, derroteros. Los cambios que se observan por ejemplo (*grosso modo*) entre 1860 y 1890 (es el periodo que en este estudio me interesa) están desprovistos de claridad, pues los efectos de continuidad son demasiado importantes (a pesar del giro marcado por las guerras y el cambio de régimen). Es por lo que, para delimitar esta historia, es interesante poner codo con codo dos versiones de un mismo tema, escritas, pintadas, esculpidas, etc., en dos momentos diferentes, no para "explicar" sus diferencias, sino simplemente para fijar mediante esta confrontación la «tela» de la Historia (de un cierto tipo de Historia). Se privilegian así la incoherencia relativa de todo hecho humano y los elementos de continuidad que, tan bien como mal, expresan y matizan el movimiento del tiempo que pasa y los cambios que pueden afectar al individuo. Además, para complicar las cosas, en la mayoría del tiempo no se dispone más que de indicios en bruto (textuales o visuales) sin alcance explicativo.

En cualquier caso no son la generalidad o la banalidad lo que me interesa... En efecto la historia no está únicamente

compuesta de fenómenos (perfiles, comportamientos, valores) extensibles al conjunto de la sociedad: sin hacer abstracción del clima histórico, se encuentra tanto en la fragmentación y la diferencia individuales como en la masa y el anonimato. Privilegiar lo que separa dos individualidades cuando se busca en comprender el paso del tiempo, reconociendo en ello sin demasiado rubor los contornos imprecisos del fenómeno (pues hay que desconfiar también de los estudios relamidos que sientan demasiado la disertación de entrado o lo oral de agregación), desemboca sobre otro tipo de historia: aquella que restituye finalmente toda su importancia a lo singular, a lo irremplazable, incluso a lo excepcional – un poco olvidados en una cultura donde lo teórico prima sobre todo. Y además, ese rechazo a decir simplemente que tal escritor es hombre de su tiempo confirma la fragmentación irrecuperable del proceso histórico.

Es por esta razón por la que me gustaría confrontar un pequeño número de textos de Flaubert y de Maupassant. Su comparación permite aclarar lo que separa un escritor de 1860 de un escritor de 1890, y lo que hace que, por la misma escritura, si su perfil es a menudo similar, están lejos de ser idénticos, y que su diferencia no alcanza exclusivamente al hecho general de que el mundo del mayor es un mundo donde historicidad y actualidad, revoluciones tecnológicas y estabilidad social se frecuentan y alternan, mientras que el mundo de Maupassant está profundamente dividido, a la vez más inestable y, progresivamente, más móvil[1] - pues la obra de Maupassant y la de

[1] No se trata de decir que Flaubert y Maupassant no pertenezcan a la sociedad de su tiempo (Flaubert conoció el reinado de Louis-Philippe, 1848,1851, Maupassant, de cerca, la guerra de 1870, la implantación definitiva de la Tercera República) sino más bien sugerir que esta pertenencia no aclara ni explica todo: cuando menos ellos son individuos en el seno de su época.

Flaubert, mirándolas de cerca, no dan cuenta de esta divergencia.

Dicho esto, visto lo que acabo de decir y vista la importancia de esta otra dimensión de la historia que se olvida con demasiada frecuencia, el lector, el receptor de mensajes, debe simplemente anotar un cierto número de cosas – siempre reconociendo que el aspecto problemático del fenómeno y de la aproximación que yo propongo es una característica esencial.

Añado finalmente que no concibo las páginas que siguen como una demostración (rigurosa o no) de lo que acabo de plantear: se trata únicamente de resistir a la tentación demasiado extendida en los historiadores, obsesionados por demografías y lentitud, de no mirar nunca del lado de esos individuos, hombres y mujeres, que son la materia viva de las estadísticas de las que ellos son tan apasionados.

Un ejemplo, precisamente, un tanto problemático, es proporcionado por la confrontación de los siguientes pasajes:

> 1. Por fin, habiéndose levantado, él [Dambreuse] dirigió al joven algunas preguntas sobre personas conocidas, sobre Nogent, sobre sus estudios; luego lo despidió con una inclinación. Frédéric salió por otro pasillo, y se encontró en el patio junto a las caballerizas..
>
> Un coche azul, enganchado a un caballo negro, estaba estacionado delante de la escalinata. Se abrió la portezuela, una dama subió y el coche comenzó a rodar sobre la arena con un ruido sordo.
>
> Frédéric, al mismo tiempo que ella, llegó por el otro lado, bajo la puerta del coche. Al no ser el espacio demasiado amplio, se vio obligado a esperar. La joven, inclinada fuera del tragaluz hablaba en voz baja con el portero. Él no percibía más que su espalda, cubierta con un manto violeta. Sin embargo alcanzaba a ver el interior del coche, cubierto de telas azules, con pasamanerías y bordados de seda. Los vestidos de la dama lo llenaban: escapaba de esta pequeña caja

acolchada un perfume de iris y algo así como una vaga fragancia de elegancias femeninas. El cochero apretó las riendas, el caballo salió bruscamente, y todo despareció.

Frédéric volvió a pie siguiendo los bulevares.

Lamentaba no haber podido distinguir a la Sra. Dambreuse.

[*L'Education sentimentales*, Classiques Garnier, 1984, p. 20]

2. Como estaba de moda y hacía visitas al estilo de un sencillo hombre de mundo, un día divisó, en casa de la Duquesa de Mortemain, a una joven mujer de luto riguroso, que salía cuando él entraba, y cuya aparición en el umbral de la puerta lo deslumbró con una alegre visión de gracia y elegancia.

Se informó y supo que era la condesa de Guilleroy, esposa de un hidalgo normando, agrónomo y diputado, que llevaba luto por el padre de su marido, que era inteligente, admiradísima y muy solicitada.

[*Fort comme la mort*. Collection J'ai lu, p. 30]

Estos dos pasajes describen incidentes muy similares que revelan de algún modo las condiciones de existencia de la época: arquitectura, transportes, jerarquías y dinámica social... Se advierte la función del azar, factor cada vez más típico de la vida y de la narración en el siglo XIX. Imprecisos y aleatorios los encadenamientos – asociados, sin embargo a esta singularidad única que constituye la *precisión* erótica de la versión flaubertiana. De entrada, la ambigüedad específica, "única" de la que está poseída la relación de Frédéric con la Sra. Dambreuse. Se advierte la diferencia con la mirada de experto hombre de mundo que se fija en la Sra. de Guilleroy: vistazo, lenguaje y psicología, como el desarrollo del relato, parecen en Maupassant claramente más convencionales. Maupassant nos habla de un fenómeno de clase. Sobre todo, en esta exploración de una situación tan banal, Flaubert marginaliza la norma (narrativa,

psicológica, social) mientras que Maupassant se posiciona esencialmente en relación a ésta, y con ello se conforma.

Las cosas no están situadas en el mismo plano: la confrontación (narrativa y diegética) de ambos pasajes, desencadena unos fenómenos de acercamiento, de alejamiento y de distanciamiento. Es porque *Fort comme la mort* delinea la línea recta de un comienzo narrativo del que ya se conocen las grandes líneas, pues se trata de una analepsia. El relato de Flaubert, por el contrario, estrictamente cronológico, es mucho más opaco: no tendrá auténtico sentido más que por la continuación, gracias al despliegue del relato y de los temas[2]. Y además, no queda más que la incertitud diegética: también está la confusión, las elipses, y la multiplicidad de las perspectivas. Incluso la posición social de Frédéric es cuando menos problemática: Dambreuse acaba de despedirlo, sale por la puerta trasera y se encuentra en las dependencias. Otra fuente de confusión: incluso no se está seguro de que haya identificado en realidad a la Sra. Dambreuse (la ve de espaldas): con la interferencia temporal (desarrollo y simultaneidad todo a la vez) y el conflicto de las perspectivas visuales, y la complejidad sensorial (olfativa, táctil) de la reacción de Frédéric.

Mundo multiforme y problemático, muy diferente de los contornos nítidos y previsibles del medio maupassantiano. Podemos preguntarnos que significa esta diferencia. Otros textos tal vez lo aclaren.

En cualquier caso no pueden atribuirse esos fenómenos simplemente a la evolución general de la sociedad, pues como se ha visto, éstos se localizan en niveles diferentes[3] - y además, entre Flaubert y Maupassant muchas cosas permanecen más o menos similares. Muy frecuentemente, allí donde la sociedad

---

[2] Y esta “continuación” es tanto menos previsible como paradójica, que un personaje que no se distingue por su perspicacia. ¡Deslauriers acaba de anunciarlo!

[3] Tal vez no sean realmente comparables.

"progresa", Flaubert y Maupassant son los mismos – estamos confrontados a una diferencia tanto individual como social, donde las obsesiones específicas de ambos autores no aparecen sin desempeñar un cierto rol.

Así – otro ejemplo – la enumeración de los coches en los Campos Eliseos, en *L'Educación sentimentale*, tiene su equivalente no solamente en su repetición directa por Maupassant, sino como procedimiento en la enumeración de las embarcaciones de la Grenouillère ("*La femme de Paul*" Pl. I, p. 293[4]). Este desplazamiento marca evidentemente la enorme importancia (a la que Maupassant era muy sensible) de la vida en el río, y el nacimiento del deporte moderno. Lo que se encuentra en Maupassant retoma y reformula por otra parte el motivo acuático que se manifiesta desde las primeras páginas de *L'Education*, y que se encuentra, entre otros, en el episodio de Saint-Cloud. Solapamiento y diferencia traducen la manera particular en la que ambos autores viven la evolución (social, topográfica) de la región parisina en los años 1860.

Esta diferencia aclara pues el modo en que ambos autores explotan el discurso histórico, y más en particular el contexto urbano, que voy a examinar en primer lugar, y por lo que constituye tantas veces, para cada uno de ellos, el punto de partida del relato (ver *l'Education sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet* y en Maupassant numerosos pasajes)

La fluidez de este contexto está en relación directa con las enumeraciones oníricas, surrealistas de coches y embarcaciones que acabo de evocar – y que conciernen no solamente a la contingencia de un fenómeno espectacular sino también a la incesante movilidad donde Flaubert ve una de las características de la vida de sus personajes: el espectáculo del Bosque de Bolo-

---

[4] Para *les Contes et nouvelles* de Maupassant me remito a la admirable edición publicada por Louis Forestier en las ediciones de la Pléiade. Para realizar este estudio, desgraciadamente no he podido disponer de su edición de las novelas, igualmente en las ediciones de la Pléiade.

nia, de los Campos Eliseos, etc., es la desbandada de un mundo donde el movimiento, el desplazamiento (literales, metafóricas) invaden cada vez más los espíritus y los cuerpos.

Lo que separa a Flaubert y Maupassant, por supuesto, es que la experiencia de los transportes y del desplazamiento es todavía percibido por Flaubert como un estado revolucionario, pues él la ha vivido esta revolución, mientras que para Maupassant se trata de un fenómeno normal: esos coches, esos viajes en ferrocarril no tienen nada de innovador – no son otra cosa que simples medios de desplazamiento. Su contexto cultural importa poco. De hecho lo que se recoge aquí corresponde a lo que se encuentra un poco por todas partes en los escritos de Maupassant – a saber, la ocultación, sino pura y simplemente la supresión de la historicidad[5].

Todo eso es muy diferente del paseo de Frédéric con Rosanette a lo largo del Sena, por el puente del Louvre y a través del Jardín de las Tullerías (escena de brutalidades venideras) hasta la Pâtisserie inglesa. El episodio del "nido de amor" y de la cita frustrada bajo el fondo sonoro y visual de revolución (esa mezcla muy personal, casi autobiográfica, proporcionando veinte años más tarde, la sustancia del recuerdo aun vivo de esos acontecimientos) es también característico de la manera en la que la sensibilidad de Flaubert se funde con la de sus personajes para comunicar una experiencia única donde la intimidad transcurre en la Historia y la Historia en la intimidad.

El contraste con Maupassant de esta visión es tanto o más sorprendente de que el mismo decorado exista en Maupassant (ver *Notre coeur*, p. 145-147) – solamente estos no son más que... simples decorados. La topografía parisina, en Maupassant, es amnésica: y la Terraza de las Tullerías, que el padre Roque resume y concentra mediante sus actos toda la barbarie

---

[5] Para la evacuación del sentido histórico, ver igualmente a los impresionistas que, excepto Manet, apartan la vista de los sucesos de los años 1870.

de las jornadas de junio, no es más (*Ibid*, p. 144) que un simple lugar de cita galante.

Esta tendencia de la Historia a diluirse, cuando se pasa de Flaubert a Maupassant, implica obligatoriamente singulares inversiones. Así, París es sobre todo en Flaubert una ciudad que se abandona: pensamos en diversos episodios de *l'Education* y en los primeros capítulos de *Bouvard et Pécuchet*. Ahí tenemos a un Flaubert rechazando el sustrato balzaquiano – poderoso motor de la documentación de *l'Education*[6] - e instaurando una temática completamente individual.

Por el contrario, para Maupassant, París es una ciudad donde uno se instala. París es una ciudad sin sorpresas que se domina y a la que se la conoce – se está muy lejos de la ignorancia fantasmagórica de los personajes de Flaubert – incluso si, una vez más, lo que se ve del río (ver *l'Education*, p. 64-65) acarrea un sentido de los lugares mucho más cargado de subentendidos (donde historia, sociedad y experiencia individual se mezclan) que el marco natural sin segundas intenciones de la novela maupassantiana. La ignorancia y los sueños fantasmagóricos de Emma Bovary anuncian la confusión de Frédéric Moreau ante los desconocidos edificios en los que el desfile anuncia, sin comunicarlo sin embargo, al principio de *l'Education*, la significación histórica de la capital[7]. Por el contrario en Maupassant la ignorancia es geográfica, nada más. De uno de sus personajes dice que

---

[6] Ver *L'Education sentimentale*, Garnier, 1984, p. 64-65, y P.M. Wertherill, "L'eclosion de Paris dans les manuscrits de *L'Education sentimentale*, *Neophilologische Mitteilungen*, I, XCVIII, 1997, p. 15-32.

[7] "A través de la niebla, él contemplaba los campanarios, los edificios cuyos nombres ignoraba; luego abarcó en un último vistazo, la isla Saint-Louis, la Cité, Notre-Dame..." (L'Education sentimentale, p.3).

> no conocía París más que lo que puede conocer un ciego conducido por su perro cada día bajo la misma puerta (Pl. I, p. 195)

Resulta muy diferente de la ignorancia cultural exhibida por Frédéric y Emma, pues ésta no es debida más que a la división de la ciudad por barrios y a la inmovilidad de algunos personajes. Incluso si estos permanecen en su rincón, lo que Maupassant nos propone, es el embargo global y familiar de la capital – sin otra intención que la referencia mundana: Paris aparece como simple telón de fondo[8]. Este marco tiene desde luego su significación: por implicación, los sucesos contados no habrían podido ocurrir en otros lugares – pero la densidad de las referencias flaubertianas está ausente.

En esta tesitura, la multiplicación de las grandes descripciones urbanas (centro de la ciudad y alrededores) es significativa[9]. La frecuencia de tales panoramas, emblemáticos sino raros en Flaubert[10] (pero ligeramente presentes en Zola), ya anuncia que la mirada puesta sobre la ciudad no es la misma. La relación con la ciudad da un vuelco. Y además, Flaubert y Maupassant aplican esa mirada a zonas diferentes – o a zonas que están dotadas de significaciones divergentes.

Así, el Saint-Cloud de Flaubert, constituye ya la periferia, pero en *l'Education*, ésta está claramente menos presente como lo estará más tarde. Recordemos que uno de los motivos de *l'Education* es el de los terrenos a construir (fuente de los de-

---

[8] Incluso si la noción de efecto de lo real, aquí como en otros, es de muy poca utilidad.

[9] Ver "Partie de campagne", "Une triste histoire", "M. Parent", *Fort comme la mort*, *Bel Ami*, "Les Dimanches d'un bourgueois" – la significación de estas descripciones es muy diferente de aquella tan sistemática y rápida de *Père Goriot*.

[10] En Flaubert, figuran en esencia: el de Emma los jueves en Rouen, el de Frédéric en Paris después de la herencia.

beres de Arnoux). Ahora bien, ese potencial económico aparece ya plasmado en los escritos de Maupassant[11].

El nuevo espacio social acondicionado de este modo, provoca entonces unos solapamientos psicológicos curiosos, surtidos de curiosas significaciones nuevas. A través de esos nuevos sitios, asistimos a un proceso de reciclaje moral y psicológico donde la personalidad flaubertiana es redefinida. Así, los personajes de los dos autores a menudo son víctimas de inquietudes en cuanto a su propia identidad: el modo en que Ema Bovary renace más consciente de su suerte bajo los rasgos de Yvette, que se ve "como una especie de heroína de novela" – atormentada como está por "el rol que tendría que representar... semejante al de un personaje de Scribe o de la Sra. Sand" (Pl. II, p. 276).

Como ella dice:

> cuando se contempla la existencia a través de 15000 novelas... uno debe formarse ideas muy extrañas de la vida ("Yvette", p. 6)

Entre Flaubert a Maupassant, la diferencia sin embargo es clara: los fantasmas y el inconsciente que figura en la novela de Flaubert son difícilmente comparables a la lucidez y a las realizaciones concretas de la sociedad maupassantiana.

En un proceso donde la emulación tiene ciertamente algo que decir, se asiste a unas readaptaciones elocuentes – que muestran bien como Maupassant trabaja los elementos antiguos que ha heredado. Es así como se manifiesta concretamente,

---

[11] Sin embargo nada es puramente lineal, pues se asiste a todo tipo de retrogresiones aparentes, como lo demuestra el ejemplo de Le Pecqu y de la Grenouillère (ver "Yvette") que proponen en suma una nueva versión de las Galeries des Bois. Incluso la terminología es similar: ver "ese lugar de tonterías, apesta a canallesca y galanterías al azar", etc. (Pl. I. p. 294-295). Únicamente esas Galeries de Bois aqui están fuera de Paris y exclusivamente son lugares de placer...

durante los años 1870-1880, una mutación en curso (entre otras) de las mentalidades y de los grupos.

La comparación de los textos flaubertianos y de las novelas maupassantianas permite captarla. Esencialmente, en nuestros dos autores se confrontan la fragmentación y la fluidez, por una parte, y la fijación y estabilidad, por otra.

Elementos a menudo irónicos en Flaubert se convierten en Maupassant en clichés inocentes (cuando nada es inocente jamás en Flaubert[12]).

En el derrotero de las mentalidades, tales clichés denotan en Maupassant la aceptación que se instaura en el lugar de la interrogación y la incertidumbre. La amargura y la ironía de Maupassant están en otro lugar: *Boule de suif* es prueba de ello.

El ejemplo de *Fort comme la mort* sobre todo, es elocuente a este respecto: la estabilidad moral, mundana, de Muscadin, estancada en la sociedad de su tiempo (ver p. 57) muestra lo diferente que es de su homólogo Arnoux, marchante de cuadros cuyo nerviosismo (y la dispersión) son visibles desde el principio de la novela. Cuando uno se vuelve a encontrar en este Bulevar Montmartre, se queda de nuevo impresionado, como Frédéric, por la multiplicidad de sus actividades (ver p. 33 y sig.): viajes a Suiza y Bélgica, publicaciones, cenas, degustación de vinos exóticos, etc. Está en constante evolución. Y a pesar de su decadencia final y del desprecio de su creador, muestra muy bien la dinámica inestable y revolucionaria de una época en plena mutación.

Se opondrán igualmente Pellerin y Bertin. En efecto, Pellerin, a pesar de sus defectos, también es un innovador, o al menos un iniciador de las nuevas tendencias del arte: su Cristo en locomotora (aun cuando el cuadro en si mismo sea ridículo) está completamente en la onda, y su carrera de fotógrafo, al final de la novela (incluso si el propio final lo desprecia), lo

---

[12] Ver “Yvette, *pasajes*, y *Fort comme la mort*. Presses Pocket, 1993, p. 248.

asocia (como su referencia al ferrocarril) a una de las grandes revoluciones de su tiempo. Se ve que la desaprobación de Flaubert no le impide asociar estrechamente sus personajes a la marcha del siglo. Esta desaprobación añade simplemente una clase de significación más personal a los fenómenos que son explorados aquí y muestra toda la extensión del "particularismo" de la Historia.

Bertin, por el contrario, lejos de ser un personaje secundario, es el personaje principal de *Fort comme la mort*, y eso ya constituye un significativo derrotero que entraña una autentica bajada de tensión social – pues todos los interrogantes de Flaubert están ausentes. Conforme al papel que ocupa, Bertin no tiene nada de revolucionario: al contrario, se caracteriza por su conservadurismo mundano. Su normalidad social y cultural "autoriza" su relación con la Condesa de Guilleroy. El aspecto bohemio, incluso escandaloso, de la relación de una gran dama con un artista está pues plasmado, y la nueva literatura de Maupassant (en relación con lo social) puede evocarlo sin caer en el ridículo – mientras que es difícil de imaginar a Pellerin como amante de la Sra. Dambreuse – al igual que se recuerda la condenación del matrimonio de la hija del Baron Hulot con Wenceslao Steinbock (para colmo extranjero).

Si en los dos casos se explora un mundo "de salón", éste, visto por Flaubert, no tiene gran cosa que ver con la visión de Maupassant en el que las conversaciones íntimas como los discursos de salón[13] nada tienen que ver con los del salón Dambreuse. En ambos casos, evidentemente, predominan la banalidad y la mediocridad. Esos defectos solamente son involuntarios en Maupassant hasta tal punto que no se puede estar seguro de que sea realmente consciente de la mediocridad de sus personajes. En Flaubert, esos defectos son voluntarios. Sobre todo la temática de *l'Education sentimentale* se encuentra implicada en ello, pues, en un clima de prostitución real y moral,

[13] Ver *Fort comme la mort, op. cit*. p. 26 y p. 20.

las preocupaciones de los invitados están regidas (los manuscritos lo testimonian), no por la elegancia y las fórmulas de cortesía o la espiritualidad de superficie, sino por la Revolución que los amenaza, el clima histórico, la precisión de los subentendidos políticos y sociales. Flaubert reformula aquí no solamente la Historia de su tiempo sino la Historia en general, el modo en la que ésta se manifiesta y de la que se habla.

A diferencia de éste, las conversaciones de *Fort comme la mort* se desarrollan sino en un clima de atemporalidad, al menos en un ambiente dominado por la actualidad sin perspectiva histórica – y aquella nos es comunicada la mayor parte de las veces a través de lo que Maupassant denomina la "charlatanería francesa". En efecto, lejos de interesarse por el pasado, se limita a las anécdotas que son noticia (asesinatos, incendios) – es toda la sustancia en suma del *Petit Journal*. He aquí un modo, no de dar la espalda a la Historia, sino de posicionarse en relación a ésta y de contarla. Solo la guerra de 1870 es una excepción y en ese caso también es lo anecdótico lo que predomina (ver *Boule de Suif*). El ejemplo de *Salammbö, Trois contes, La Tentation* (recorridos además de fuertes resonancias religiosas[14]) muestra de que modo el discurso flaubertiano es diferente del de su discípulo.

La aparente simplicidad de la visión histórica de Maupassant no es nada "inferior" a la de Flaubert. La complejidad del menor está sin duda en otra parte: por ejemplo en la complejidad espacial creciente de la vida moderna: interiores, hileras de corredores, habitaciones, gabinetes[15] . Más allá de esta confusión completamente física, hay además redes que nos controlan – las de la administración, de la información, de la comunica-

---

[14] La Historia en Flaubert es en cualquier caso inseparable de la religión.

[15] Apenas evocada en Flaubert, incluso hay una cierta confusión espacial cuando se produce la primera visita a la casa de Dambreuse (volver a ver el pasaje que cito al principio de este estudio) y en el baile en casa de Rosanette.

ción, de los transportes… Se podría sin duda aportar otra luz a estas diferencias haciendo notar que en definitiva, *l'Education*, como se suele decir, es el mundo del arte (y especialmente de los artistas fracasados) mientras que *Bel Ami* es el mundo del periodismo[16]. Pero ahondar en toda la significación de esta diferencia nos llevaría sin duda demasiado lejos. En los dos casos uno queda impresionado por el vacío moral e intelectual de los personajes pero como se ha visto no se trata del mismo vacío.

He aquí pues algunos de los paralelismos y de las desviaciones que podemos apreciar cuando se confrontan a Flaubert y Maupassant – por supuesto no se trata más que de apreciaciones – que parecerán sin duda más pertinentes a partir del momento en el que se hayan afinado mis criterios de análisis y complicado ese fenómeno mediante la relación de otros ejemplos. Creo sin embargo que en un momento en el que se pregunta cada vez más sobre la verdadera naturaleza del discurso de la Historia de su tiempo, de las confrontaciones de escritores que realmente han pensado en la Historia (y a veces redefinido el discurso histórico de un modo completamente personal) permiten entrever la manera en la que ésta transcurre en esa segunda mitad del siglo XIX.

Peter Michael WETHERILL
Universidad de Manchester (GB)

[16] Sin duda eco del mundo de la segunda parte de *Illusions perdues* – otra confirmación de la circularidad de la visión histórica que yo he evocado antes.

FLAUBERT Y MAUPASSANT: HIJOS NO DESEADOS

Como lo han observado en profundidad los historiadores[1], la infancia, en el sentido en el que se entiende en la actualidad, es el fruto de una larga gestación. A través de las épocas, el estatus de niño se ha ido definiendo progresivamente: objeto de una promoción, ha cesado de ser un pequeño adulto para asumir una identidad de pleno derecho.

De esta promoción progresiva del niño, la literatura se hace eco. Elevados al rango de personas, a partir de ahora, los niños son dignos de ser personajes. Se comienza a describir su universo, a analizar sus comportamientos. El niño se vuelve interesante: se convierte en un tema literario – y a esta incrementada atención hacia la infancia, no son ajenas la novela autobiográfica y el romanticismo… Jean-Jacques y François René celebran sus grandezas o justifican sus carencias forjando el mito de una infancia soberana. Ésta no es más que un estado permanente de espera hacia el futuro, un periodo a soportar y a atravesar necesariamente para alcanzar la edad adulta. Se convierte en su propia finalidad. Comienza a definirse y a asumirse por ella misma, en definitiva, a vivir el presente. El reconocimiento de esta *presencia* del niño tiene dos efectos importantes: escinde netamente dos mundos: el de los adultos y el de los niños, con los problemas de cohabitación y de tolerancia que esto produce inevitablemente. El segundo efecto notable es que los adultos están avocados a convertirse en padres, a actuar y a comportarse como tales. Bien visto, en

[1] Pienso especialmente en los trabajos de Ph. Ariès, que, con la obra que ha dedicado a la Historia de la familia bajo el antiguo Régimen, ha abierto la vía a numerosas investigaciones sobre esta cuestión de la infancia.

esta nueva situación, las cosas no son ni más fáciles, ni más confortables. Lo que quisiera mostrar, observando lo que hay en la obra de Flaubert y Maupassant, es que el niño siempre constituye un problema. Si es de buen tono fingir por él "una ternura lírica – cuando hay gente"[2], como lo sugiere Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*, resulta que en el fondo es un ser indeseable, y que parece cristalizar todo el conjunto de fenómenos de repulsa de los que me gustaría estudiar algunas manifestaciones.

Ante todo situémoslos en contexto.

Si los niños se hacen raros en Flaubert, al contrario nacen numerosos bajo la pluma de Maupassant. Este último es el padre de una gran familia de niños de papel, sobre todo en los relatos cortos. Dicho esto, si se analiza bien, se advierte que no hay una obra en Flaubert, donde no figure, en un momento u otro, un niño. Pero "figurar" es la palabra: los niños, en la obra de Flaubert, no son más que figurantes. Nunca ocupan el primer plano, mientras que Maupassant puede dedicar un relato entero a un niño. El papel que reserva Flaubert a Aníbal, en Salammbö, es sintomático: aquél que será una gran figura de la historia antigua no aparece más que brevemente bajo los rasgos de un joven muchacho y Flaubert, como le ha sido muchas veces reprochado, no vacila en dotar a Amilcar de los rasgos que la tradición antigua atribuye de ordinario a su hijo. Hasta los elefantes de Anibal se convierten en los de Amilcar. El hijo se oculta detrás del padre, el niño detrás del adulto.

Los relatos concernientes a la infancia de los personajes – pensemos en los de Charles Bovary, o de Emma, por ejemplo – son siempre los componentes de una demostración: el niño de ayer explica el adulto de hoy. La educación recibida y las lagunas que ésta comporta justifican una parte importante del comportamiento y las carencias de la persona adulta. De-

---

[2] *Op. Cit*. L'Intégrale II, p. 307.

trás del niño siempre hay una madre débil o ausente, un padre negligente o incompetente. La dificultad en ser buenos padres se traslada a la generación siguiente: Emma y Charles, a imagen de sus propios padres, no brillarán por su sentido de las responsabilidad ni por sus cualidades de educadores. Como sus progenitores, desertan de su rol.

Antes de la cuestión de la infancia, está, entre otras, el de la maternidad. No es fácil ser una madre. Digamos incluso que de un modo general, tanto en Flaubert como en Maupassant, se trata de un mal trago que pasar.

A decir verdad, hay muy pocos embarazos descritos en la obra de Flaubert: los más destacables son el de Emma Bovary y el de Rosanette. Examinemos en primer lugar con detalle el de Emma. El asunto es evocado de un modo muy lacónico por Flaubert al final de la primera parte de la novela, terminándose mediante la siguiente frase: "Cuando hubo partido de Tostes, en el mes de marzo, Madame Bovary estaba embarazada"[3]. Planteada de esta forma, esta apreciación, que nada bueno deja que presagiar, tiene aspecto de caída. El hecho es anunciado sin preámbulos, y no deriva de ningún comentario. Precedido de toda una serie de desarrollos sobre la creciente e inquietante depresión de Emma, decepcionada por su matrimonio y languideciendo en Totes, la noticia crea una sorpresa tanto más viva como que Flaubert nos la deja caer precisamente después de haber descrito a la joven arrojando al fuego su ramo de boda con acritud. La ironía de Flaubert también consiste en engañarnos: al leer este anuncio, se estaría tentado en creer que la segunda parte de la novela estará ocupada por el relato de una vida doblemente nueva: otro lugar, y otro rol a desempeñar por Emma. Después de Tostes, Yonville; después de la esposa, la madre. Ahora bien, evidentemente no es así. Incluso acabaremos olvidando en los dos primeros capítulos

[3] *Madame Bovary*, L'Intégrale I, p. 597.

de la segunda parte que Emma está encinta. Es en el tercer capítulo, y gracias a Charles, cuando podemos tener una idea de la evolución del asunto: las redondeces de Emma son tenidas en cuenta bajo el filtro de la mirada amante y cariñosa de su marido:

> A medida que se aproximaba el término, él la quería más […]. Cuando veía de lejos su perezoso caminar y su talle girar indolentemente sobre sus caderas sin corsé, cuando cara a cara la contemplaba completamente a gusto y ella tomaba, sentada, poses fatigadas en su sillón, entonces su felicidad no podía ser mayor […][4]

Siguen aún otras consideraciones, todavía propuestas desde el punto de vista de Charles. El de Emma, sin duda, es completamente distinto, y Flaubert, según una práctica que le es habitual, se recrea en yuxtaponerlo al de Charles, para subrayar la distancia que los separa: "Emma al principio sintió un gran asombro, luego ganas de ser liberada, al saber que cosa era ser madre"[5]. Siguen unos párrafos en el que Flaubert explica que Emma no puede constituir el ajuar de nacimiento ideal por falta de dinero suficiente: "Ella no se divertía con esos preparativos en los que la ternura de las madres se convierte en apetito, y su afecto, desde el principio, tal vez estuvo atenuado por algo". El niño todavía no ha nacido cuando ya advertimos, gracias a esta anticipación de Flaubert, algunos sentimientos maternales en Emma. El motivo invocado para justificar por adelantado las carencias en el afecto que la madre proyectará sobre su hija nos dan que pensar: un hijo, a los ojos de Emma, es un ser caro, en el sentido pecuniario del término, y no en el sentido afectivo; quererlo consiste en ofrecerle un ajuar costoso. Para amar verdaderamente hay que

---

[4] Ibid. P. 604.
[5] Ibid.

poder y poner el precio. El sentimiento obedece a una realidad económica: los apuros financieros entrañan un ahorro, una retención del sentimiento. Despojado de algunos signos exteriores de riqueza, el niño parece no presentar mayor interés.

Con otras variantes se encuentra en Rosanette, lo que acabamos de ver en Emma. Desde que un hijo se anuncia, las preocupaciones monetarias se hacen sentir de un modo más acuciante. Los dos motivos se entrelazan en *L'Éducation sentimentale*; Rosanette embarazada parece tomada de una necesidad de gasto más grande aún. Cuanto más aumenta su vientre, más se vacía su cartera. En el tercer capítulo de la tercera parte, cuando Rosanette anuncia a Frédéric que espera un hijo de él, las evocaciones del embarazo y de las preocupaciones financieras de la joven se entremezclan sin cesar: el teatral "estoy embarazada" es seguido de explicaciones concerniente a un cheque devuelto enviado por la Vatnaz, y la constatación de nuevas disposiciones de espíritu, por así decirlo, debidas al embarazo: "Su maternidad futura la volvía más seria, incluso un poco triste" esta justificado en el párrafo siguiente: "Eran cinco cheques que ella había firmado antaño"[6]. Decididamente las preocupaciones de dinero arruinan los placeres del embarazo.

Volvamos a *Madame Bovary*. No es que Emma espere un hijo, como Charles. La impaciencia, la curiosidad, el amor vuelven. Incluso no se trata de una compartición entre los dos esposos sino más bien una transmisión: "Sin embargo, como Charles, en todas las comidas, hablase del renacuajo, ella pensaba en el asunto de un modo más continuo"[7]. Que Flaubert emplee el verbo "pensar" no es insignificante: para Emma, el hijo futuro, a pesar de los signos incuestionables de su próxima llegada al mundo, es del orden del sueño y de la fantasma-

---

[6] *Ibid*, p. 140.
[7] *Op. cit*. L'Intégrale I, p. 604.

goría: pensamiento ligero, de poco peso, a pesar de las redondeces que aumentan.

El modo en el que Emma vive su parto es muy significativo:

> Dio a luz un domingo, hacia las seis, saliendo el sol.
>
> … ¡Es una niña! Dijo Charles.
>
> Ella giró la cabeza y se desvaneció[8]

La lógica de las cosas querría que el síncope de Emma fuese consecuencia de los sufrimientos del parto, pero el encadenamiento de las informaciones, por un efecto de parataxis, tiende a mostrar que el desvanecimiento es sobre todo debido a la decepción de Emma cuando sabe que ha traído al mundo una niña. La parturienta sucumbe más a un mal moral que a un mal físico. Emma ha traído al mundo un ser que, a causa de su sexo, será excluido de él. Cree que no pueden realmente venir al mundo más que los muchachos, futuros hombres a los cuales pertenece. La niñita es forzosamente inmunda, de ahí el disgusto de Emma y sus futuras repugnancias.

El sexo débil se curó de su minusvalía engendrando un ser perteneciente al sexo fuerte. Para una mujer, traer al mundo un hijo suena como una revancha. También Emma no sueña tanto con un niño como con un macho, de una virilidad que se constataría desde la cuna: “Ella deseaba un hijo; sería fuerte y moreno, le llamaría Georges”[9]. No se trata de traer al mundo un bebé, un pequeño ser menudo y frágil. Emma no espera un niño, espera un hombre.

Evidentemente Flaubert se divierte con este fantasma compartido, por no decir universal. ¿Qué madre no ha soñado

---

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

con traer al mundo un hijo? El sexo masculino del bebé futuro reviste incluso un carácter de evidencia para Rosanette: "¡Sería un muchacho, por supuesto! Le llamarían Frédéric".

En ese sentido, la heroína de *Une vie* se ve colmada. Decepcionada y engañada tanto por su marido como por la vida en general, no se reconcilia con la existencia salvo cuando da a luz a un hijo. Trayendo a Paul al mundo, Jeanne vuelve a nacer una segunda vez, regresando de nuevo a la vida.

El embarazo es un mal trago que pasar. A menudo, tanto en Flaubert como en Maupassant, parece más sufrido que vivido plenamente. Es un momento pesado, en todos los sentidos del término. Un estado en el que se haría todo para evitarlo, como la heroína de *L'Inutile beauté*, relato en el que Maupassant nos muestra a una joven mujer cansada de los repetidos acosos de su marido y por los siete embarazos que inevitablemente los han seguido. Para evitar reincidir, no tiene más que un recurso: obligar a su marido a la abstinencia – la única contracepción efectiva en esa época – haciéndole creer que uno de los siete hijos que ella ha dado a luz no es de él… Subterfugio eficaz, y que le permite evitar las vicisitudes de maternidades potenciales. La condesa de Mascaret ha descubierto las intenciones de su marido, hombre celoso que temiendo tanto que su mujer lo engañe, la ha confinado a sus deberes de madre:

> […] no estoy dispuesta a seguir siendo la víctima del suplicio odioso de perpetua maternidad que me viene usted imponiendo desde hace once años […] Hace tres meses que di a luz a mi último hijo, y ya le parece a usted que es hora de que vuelva a estar encinta, porque soy todavía muy hermosa, y, a pesar de todo lo que usted hace, no pierdo mis formas […] Tengo siete hijos y treinta y dos años; hace sólo once que nos casamos y usted echa cuentas de

> que seguiremos así diez años más. Hasta entonces no dejará usted de estar celoso.[10]

Estar embarazada, tener hijos, impide vivir. No se puede al mismo tiempo traer niños al mundo y ser una mujer en sociedad: "Quiero vivir alguna vez como mujer de sociedad, porque tengo derecho e ello, como lo tienen todas las mujeres"[11].

Evocando los "trabajos forzados del parto"[12], que hacen de cada embarazada una condenación, la condesa de Mascaret muestra que no puede a la vez producirse y reproducirse: el embarazo excluye la representación. Estar embarazada es estar encerrada, clausurada, prisionera de su estado. Nada sorprendente, en esas condiciones, que el parto esté seguido de una liberación. La madre futura eclipsa a la mujer. Difícil pues conciliar los principios dictados por la naturaleza y aquellos que dicta la vida social[13]. Las necesidades biológicas son incompatibles con los imperativos vinculados a la vida en sociedad. Las "hembras que repueblan la tierra"[14], como lo dice la condesa, no pueden pretender ser mujeres sociales. Y si una se obstina en la aventura, se expone entonces a los más graves accidentes. Tal es el caso de la joven parisina "elegante, encantadora, coqueta, amada, rodeada de hombres que la respetan" que encuentra el narrador de *la Mére aux monstres*. Animada de una permanente preocupación de placer y deseosa de no do dejar mermar su éxito en el mundo, ha puesto todo su

---

[10] *Op. cit*. Bibliothèque de la Plèiade, Maupassant, *Contes et nouvelles*, t. I. p. 1207.
[11] *Ibid*.
[12] *Ibid*. p. 1211.
[13] Catherine Botterel, en su artículo titulado "La maternité dans l'oeuvre de Maupassant: un mythe perverti" evoca la "trampa de la naturaleza", entre otros determinismos que definen esta cuestión de la maternidad. Me remito al *Bulletin Flaubert-Maupassant* nº 7, 1999, p. 35-48.
[14] *Ibid*.

empeño en ocultar sus tres embarazos. A base de contenciones abusivas, ha dado a luz tres monstruos:

> […] tres pequeños seres […] deformes, jorobados y corvos, horrorosos, […] resultados de las cinturas que permanecieron finas hasta el último día. Estos monstruos se fabrican con el corsé. Ella sabe perfectamente que se juega la vida con ese juego. ¡Qué más le da, con tal de ser bella y amada![15]

Como lo subraya Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*, el corsé no es tanto que "impide tener hijos"[16] como que hace invisibles los embarazos. El corsé corrige la cintura y la vista; es el instrumento de una ortopedia singular: devuelve la forma a la madre, y deforma al niño. Al querer salvar las apariencias, crea fenómenos…

La madre futura mata a la mujer, y todavía mata más a la mujer hermosa, aquella que tal vez está más ávida de placeres que preocupada de sus deberes (lo que, a entender del escritor de la carta reproducida en *Les Caresses*, sería patrimonio de las mujeres feas). Al amar demasiado el amor, la hermosa mujer que tiene sentidos no está dispuesta a acoger en su seno un niño. Embarazo y placeres de los sentidos no son compatibles. Estar embarazada es también la confirmación de una lenta degradación de su cuerpo, como lo experimenta dolorosamente Madame Hélène, en *L'Enfant*.

Sea en las altas esferas de la sociedad o en sus estratos más bajos, el embarazo es muy a menudo un estado problemático: una vergüenza para aquellas que han tenido un desliz, y una traba para las que quieren destacar en sociedad. Pocos embarazos sonrientes y satisfechos hay en Flaubert como en Maupassant. *Mater semper dolorosa*.

---

[15] *Op. cit.*, Bibliothèque de la Pléiade, t. I. p. 847.
[16] *Op. cit*. L'Intégrale II, p. 306.

En *Une vie*, Jeanne conoce pocas alegrías sintiéndose embarazada y vive su embarazo como un penoso fardo: "Jeanne cumplía el periodo de su doloroso embarazo. No sentía en el corazón ningún placer sabiéndose madre, demasiados temores la habían acosado. Esperaba a su hijo sin curiosidad […] "[17]. Hay que decir que ella conoce su estado justo después de haber descubierto el engaño de su marido. He aquí su placer de ser madre matado en el huevo. En *L'Éducation sentimentale*, el anuncio de lo que se ha acostumbrado a llamar un feliz acontecimiento, también se hace en un contexto turbador y doloroso: Rosanette revela a Frédéric que está embarazada de él precisamente después de haberlo sorprendido a punto de besar a Madame Arnoux.

El hijo es rara vez deseado. A veces incluso es francamente indeseable. Tanto en Flaubert como en Maupassant hay pocos embarazados deseados, excepto el segundo de Jeanne, que deseaba ardientemente un segundo hijo para proyectar sobre él todo su amor frustrado, y usa de todas las estratagemas posibles e imaginables para que su marido, aún a su pesar, satisfaga su deseo. El hijo reviste entonces un carácter utilitario: es concebido para tomar el lugar que ha quedado vacío en el corazón: "tener un hijo para ocupar su amor"[18], se lee en *Monsieur Jocaste*.

Raras son las mujeres embarazadas satisfechas de su cuerpo. El lento trabajo de gestación parece producirse a su pesar sin ellas. Una vez el hijo concebido, ellas son puestas como fuera de sí mismas. Habitadas por otro ser, son despojadas de su cuerpo, de su uso, de los placeres. Los hijos, in útero, son invasores. Toman posesión de los lugares y se desarrollan al margen de su madre – en su cuerpo indefenso. El niño se convierte entonces en un enemigo, al que hay que hacer desaparecer imperiosamente. Nos vienen a la cabeza esas pá-

---

[17] *Op. cit.*, Classique Hachette, p. 139.
[18] *Op. cit*. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, p. 985-986

ginas sobrecogedoras de *L'Enfant*, en las que Maupassant narra el combate – en sentido estricto, un cuerpo a cuerpo – entre una madre y el hijo que ésta lleva: "He tratado de abortar […] pero no he tenido éxito", confiesa Madame Hélène a su médico. Y éste último, que es el narrador del cuento, continúa así su relato:

> bajó descalza a la cocina, abrió el armario y echó mano del cuchillo de gran tamaño con que trinchaban la carne. Subió otra vez a su habitación, encendió cuatro velas, y tomó asiento […] delante del espejo. Entonces, irritada y movida de rencor contra aquel embrión desconocido y aterrorizador, resuelta a arrancárselo del seno y a matarlo al fin, a retorcerle el cuello y arrojarlo lejos de sí, buscó el sitio exacto donde se movía aquella larva, y dándose un golpe con la afilada cuchilla, se rajó el vientre. Debió de actuar con gran rapidez y habilidad, porque consiguió agarrar a aquel enemigo al que hasta entonces no había podido llegar. Tiró de una pierna, lo arrancó del seno, e intentó tirarlo a las cenizas del hogar. Pero no había cortado las ligaduras que lo ataban a ella, quizá antes de darse cuenta de lo que tenía que hacer para arrancarlo de sí, cayó sin sentido, encinta de su hijo, ahogado en una oleada de sangre.[19]

Madame Hélène practica aquí el aborto por cesárea: la operación también es una ejecución: un asesinato del fruto de sus entrañas, dice ella para que eso se las lacere. Violencia sanguinaria, que de desencadena para hacer desaparecer aquél que encarna su propia falta. La interrupción voluntaria del embarazo conduce a practicar una auténtica carnicería. Y en esta carnicería, por otra parte, estamos preparados: lo que en el relato *L'Enfant* motiva la narración de este infanticidio es la noticia de un crimen perpetrado por una joven, "seducida por

---

[19] *Op cit*. Bibliothèque de la Pléiade, t. I. p. 985-986.

un aprendiz de carnicero", y que "había arrojado su hijo en un margal"[20] justo después de haber dado a luz.

El embarazo es una sanción: castigo al que se someten todas aquellas que han cometido una falta – y en los campos ellas son legión como así lo demuestran, entre decenas de ejemplos posibles, las investigaciones desesperadas de Madame Husson y de su sirvienta, que buscan una virgen pura a quién coronar…

En su contexto, el hijo es obra del pecado (no hay más que recordar los furibundos sermones del cura Tolbiac, en *Une vie*): producto de la curiosidad y del dejarse llevar, del deseo y del placer que no se ha podido refrenar. Los engendramientos, en los campesinos maupassantianos, se inscriben en la más pura tradición del *Génesis*. Normandía, con todos sus manzanos, es un vasto jardín del Edén…

Si el hijo, el primer hijo, ha sido concebido bajo el Árbol de la Ciencia, es sin embargo en la ignorancia total de las condiciones que permiten su procreación. Y siempre sucede lo mismo, tanto en Flaubert como en Maupassant. Sus hijos, siempre desde el primer día, son los frutos de la casualidad y la ignorancia: son muy pocos los conocimientos precisos concernientes a la fecundidad de las mujeres, en el último siglo. Recordemos que las primeras observaciones sobre los ciclos menstruales son contemporáneos de la Revolución de 1848: es en esta fecha solamente cuando se comienza a formular la hipótesis de un pico de fecundidad, y es necesario esperar varios años antes de que el resultado de esas investigaciones medicas sea ampliamente divulgado y utilizado. Si se sabe como hacer niños – lo que por otra parte no es siempre válido para todo el mundo, pues basta oir a la ingenua Adélaide, en *Les Sabots*: "No sabía, no; ¡no sabía que así... se hacían los niños!"[21] – no se sabe siempre exactamente cuando: el hijo,

---

[20] *Ibid*., p. 981.
[21] *Op. cit*., Bibliothèque de la Pléaide, t. I, p. 716.

incluso deseado, es siempre concebido por accidente… a menos que no sea por mediación del Espíritu Santo, como lo testimonia este muy bonito atajo que se encuentra en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*: "A fuerza de rogar a Dios, tuvo un hijo"[22] ,

Solo hay una cosa conocida: el tiempo aproximado del embarazo. Nadie como Flaubert para olvidar que son necesarios aproximadamente nueve meses de gestación. Lo vemos asignar a Rosanette una verdadera gestación de elefanta: si se rastrea la cronología del relato, como ha podido hacer René Dumesnil, ella se declara encinta en el año 1849, y da a luz en los primeros meses de 1851… Hay hijos que se hacen esperar más que otros…

Como decía, ni fácil ni divertido estar embarazada. Es necesario buscarse una razón para ese estado a menos que tomemos el partido de hacer de él un oficio. Este es el partido que se adopta en *La Mère aux monstres*, una "sirvienta campesina, trabajadora, formal y ahorradora" que, después de haber cometido un desliz, trata de ocultar su desgracia comprimiendo el vientre con un sistema de su invención, "corsé reforzado, hecho de tablillas y cuerdas", estropeando de ese modo "en sus entrañas, al pequeño ser aplastado por la horrorosa maquina"[23]. Se sabe la continuación: nace un auténtico monstruito, un aborto espantoso que unos exhibidores de fenómenos le compran muy caro. La madre decide hacer de esta monstruosidad accidental un oficio para procurarse buenos ingresos, como una burguesa. Madre de monstruos, casi siempre colmada en sus esperanzas.

Como era muy fértil, consiguió lo que se proponía, y se volvió hábil, parece ser, en variar las for-

---

[22] *Op. cit*. L'Intégrale II, p. 178.
[23] *Op. cit*., Bibliothèque de la Plédiade, t. I. p. 845.

> mas de sus monstruos según las presiones que les hacía padecer durante el tiempo del embarazo.
>
> Tuvo engendros largos y cortos, algunos parecidos a cangrejos, otros semejantes a lagartos. Varios murieron, y se sintió afligida.[24]

Tener hijos se convierte en algo rentable. La antigua criada ya no es madre, sino propietaria, administrando sus bienes en el mejor de los casos: "En este momento tiene once engendros bien vivos, que le proporcionan, año tras año, de cinco a seis mil francos"[25]. Los niños son modelados con mano maestra, con una apreciada profesionalidad: un trabajo de artesano. Para la madre no se trata de procrear, sino de crear. Dar forma a una materia prima, modelarla a voluntad: gestos demiúrgicos, mediante los cuales la madre rivaliza directamente con Dios Padre…

En resumidas cuentas, antes incluso de nacer, el niño no tiene gran cosa por sí mismo. Es un peso, una carga, una traba. En algunas excepciones se le espera generalmente sin alegría[26]

En Flaubert, las escenas de parto, como hemos visto comentando el de Emma, son más bien lacónicas. Maupassant diserta más sobre el tema, y no vacila en ofrecer relatos detallados, como lo hace especialmente en *Une vie*. El embarazo y el parto de Jeanne son diametralmente opuestos a los de Rosalie, la criada a la que Julien ha prodigado sus favores. Ese doble relato obedece a una evidente estrategia de escritura, el embarazo clandestino de Rosalie y su parto muy rápido sir-

---

[24] *Ibid*. p. 846.

[25] *Ibid*.

[26] Mouche figuraría como una hermosa excepción. Se anuncia buena madre aquella que pertenece a numerosos hombres. De este modo, en Maupassant, la prostituta se revela madre ejemplar, amante y abnegada. Noëlle Benhamou, en su artículo titulado "L'amour maternal dans l'oeuvre de Maupassant, une grande vertu des femmes de petite vertu", estudia la cuestión. *Bulletin Flaubert-Maupassant* nº 7, 1999, p. 49-62.

viendo de contrapunto al doloroso embarazo de Jeanne y a su interminable parto. Ciertos relatos están completamente dedicados a parturientas a menudo divertidas o inesperadas. *Nuit de Noël* cuenta la sorpresa de un tal Henri Templier que, naturalmente atraído por las redondeces, lleva a su casa a una mujer bien entrada en carnes para mitigar su soledad. No sospecha ni por un instante que esta opulencia indica un embarazo a término… y, durante la noche de Navidad, se inicia el trabajo, luego los signos previos hasta llegar el parto propiamente dicho.

Ante la urgencia, las almas – y los hombres – se revelan. En *En Wagon*, el abad Lecuir, joven sacerdote muy instruido, se metamorfosea en comadrona y oficia con diligencia y eficacia para ayudar a una joven que da a luz de un modo inesperado en su compartimiento. "Es la señora que acaba de tener un pequeño accidente"[27], explica de inmediato – un accidente ferroviario, sin ninguna duda… Es verdad que "enfant", en Maupassant, rima a menudo con "accident". El niño os cae encima, os vence sin que os de tiempo de comprender: él no es más que el receptor.

No hay más que tomarlo como se presenta, cuando aparece. ¡Pero por Dios que son feos al nacer esos críos! Prueba de que las madres no tenían nada bueno en el vientre. El pequeño Frédéric, en *L'Éducation sentimentale*, se presenta como "algo de un rojo amarillento, extremadamente arrugado, que olía mal y que chillaba"[28]. En *Une vie*, es al principio también "alguna cosa" que nace: "larva" sinuosa, "aborto, arrugado, gesticulante, vivo"[29]. En *Nuit de Noël*, se presenta al

---

[27] *Op. cit.*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II. p. 483.
[28] *Op. cit*. L'Integrale II, p. 148.
[29] *Op. cit*. Classique Hachette, chap. 8. p. 143.

narrador como “un horroroso pequeño trozo de carne arrugada, plegada, gimiente, maullando como un gato”[30].

Y entre todos esos niños, a cada cual más feo, algunos matan a su madre. Si el parto toma a menudo en Maupassant la forma de una agonía, también es una condenación a muerte. Morir pariendo es una realidad que, en su obra, afecta a las mujeres. En *L’Enfant*, por ejemplo, la antigua amante de Jacques Bourdillère trae al mundo, el mismo día de la boda de éste, un hijo de él y muere en el parto.

Traer un hijo al mundo, en este contexto, es una cuestión de vida y muerte. Tanto una como otra son citas sin posible escapatoria. Es la madre o el niño quién saldrá vivo. En Maupassant ocurre a menudo que el hijo sale victorioso en ese terrible combate. Es el caso de *Un fils*, por ejemplo, también sucede en *Une vie*, donde la compañera de Paul muere igualmente dando a luz, tras haber traído al mundo una niña (observemos que en la obra de Maupassant, estadísticamente son las niñas las que matan más a sus madres,)

Los hijos impiden a las madres vivir su vida de mujer. Las deforman cuando todavía están en su vientre, y después del nacimiento constituyen aún una amenaza o un obstáculo. O una llamada al orden, como en *L’Éducation sentimentale*, donde Marie Arnoux, a punto de ceder a sus deseos de mujer, es reducida a sus deberes de madre debido a la enfermedad de su hijo.

El niño carga sobre la madre una tara. Es el censor de los placeres de aquella que le ha dado la vida. Cada vez más pone en la balanza al hijo y al amante. En el corazón de aquella que es madre y amante a la vez, el combate es violento, como lo confirma el argumento de *L’Attente*, relato corto en el cual el

---

[30] *Op. cit*. P. 698. Obsérvese que lo descriptivo se encuentra en unos términos casi idénticos en *Une vie*: “un horroroso pequeño trozo de carne, arrugado, gimiente, crispado y completamente pegajoso”, *ibid*. p. 119.

narrador, notario de su región, cuenta el suplicio que ha infligido un hijo a su madre despareciendo justo después de haberla sorprendido en los brazos de su amante.

Entre la madre y el niño, como una repetición del cordón umbilical, hay un lazo muy extraño y singular: ese lazo que une indisolublemente a la víctima con su verdugo, un lazo complejo y tenaz que la distancia no afloja sino, al contrario, refuerza, como se puede observar en *L'Attente*, y también, a mayor escala, en *Une Vie*, donde Jeanne languidece al encontrarse con la ingratitud de su hijo, cuya ausencia la hace sufrir tanto. A decir verdad poco importa el sentido en el que se ejerce esta lógica de sacrificio: sea la madre o el hijo la víctima, lo esencial es que haya siempre algo que pagar, siempre algo que exige reparación, sin que de una parte o de la otra haya medios de escapar.

El niño cambia la vida de la madre. A veces mata a la mujer como hemos visto. Queda por ver que ese duelo que la madre debe cumplir – el duelo de lo que ella ha sido y que a menudo es el origen de su maternidad – no es siempre del orden del sacrificio. Sucede que la llegada de un niño se acompaña de revelación. El nacimiento es un doble advenimiento. Una madre nace al mismo tiempo que su hijo. Esto sucede de un modo completamente imprevisible. No se revela alma de madre en quién más se hubiese creído. Este género de sorpresa se nos muestra en *L'Éducation sentimentale*. Cuando Rosanette trae al mundo a su hijo, es invadida por "oleadas de amor que la sofocan"[31] . El pequeño Frédéric transforma la vida de Rosanette de un modo enorme. Y el niño, muriendo prematuramente, centuplica en ella las dotes maternales. Ante lo irreparable, ella se convierte en una mujer con síndrome de abstinencia de hijo, y su gordura, constatada al final del relato, es como la huella de todos las embarazos que ella no ha

[31] Op. Cit., L'Intégrale II, p. 148.

tenido: “esta buena Maréchale, llevando de la mano un muchachito que ha adoptado. Es viuda […] y muy gorda ahora, enorme. ¡Qué decadencia! Ella, que tenía antaño la cintura tan fina”[32]

Si siempre hay un mal comienzo entre una madre y un hijo, el amor maternal, a pesar de las propias madres, cumple su milagro. Se piensa en Christiane, en *Mont-Oriol*, emocionada por su hijo al nacer, cuando lo rechazaba durante el embarazo. Los hijos revolucionan a sus madres, también transforman radicalmente la vida de éstas que se atan, incluso si no son suyos. Se piensa en Félicité, en *Un coeur simple*, que toma cariño a Victor, su sobrino, y no vive más que por el amor a ese niño – Felicité que, más que ninguna otra mujer u otra madre en la obra de Flaubert, *desea* un hijo, completamente obcecada por la impaciencia de volver a ver al joven muchacho, no esperando más que eso.

Pero en definitiva, esas maternidades felices no son generalidad ni en Flaubert ni en Maupassant. Salvo por esas raras madres providencialmente invadidas por el amor maternal, los niños son criaturas indeseables: un mal que no se considera incluso necesario.

Sin duda esa es una de las principales razones por las que la infancia, en la obra de Flaubert, es una infancia desheredada. Sus obras desmienten todo mito de la infancia feliz, refutan toda visión edénica de un mundo de pureza y de inocencia. Sus niños raramente son favorecidos: a menudo enfermos y endebles (Virginia, en *Un coeur simple*, o, en *L’Éducation sentimentale*, el hijo de la Sra. Arnoux), mueren prematuramente (el pequeño Frédéric Moreau, también en *L’Éducation sentimentale*, o, en *La Tentation de Saint Antoine*, el pequeño Harpocrate, hijo de Isis y de Osiris), o están arruinados, perdiendo de golpe su infancia (Berthe Bovary).

[32] Ibid. p. 162.

Los únicos que escapan a ese desastre son aquellos que están armados de una grosería constitutiva (los pequeños Homais,) o de una maldad sin límites (Victor y Victorine, los pupilos de Bouvard et Pécuchet, que sin duda no han tenido infancia propiamente hablando, y que, en algunos aspectos se muestran una especie de anti Paul y Virginia)[33].

En la obra de Flaubert no resulta bueno ser un niño. Jean-Paul Sastre vería en esto una proyección de la infancia humillante del pequeño Gustave, de los vestigios de su "idiota". Sin duda, a la vista de los lamentables destinos que Flaubert reserva sistemáticamente a "sus niños", se juzga en ello algo de oscura herencia de su propia infancia. Sea lo que sea, la alternativa que él ofrece a sus personajes de corta edad es poco seductora: o son esencialmente vulnerables, o son estúpidos y malvados. Universo frágil que Flaubert, ineludiblemente, reconduce al silencio.

Los niños de Maupassant salen también mal parados como los de Flaubert. A menudo son enfermos o endebles (*Le Baptëme*, *Misère humaine*), a veces monstruosos (*La Mère aux monstres*), raramente favorecidos por la vida. Y si su dolor no es físico, entonces lo es moral: poco niños totalmente válidos y valientes hay en Maupassant. Y si aparentemente gozan de buena salud, será para minársela o destruírsela. Tanto las novelas como los relatos nos dan la medida de la fragilidad del mundo de la infancia, que siempre sufre las consecuencias de los actos de los adultos y lleva también el peso de los prejuicios y condenaciones fáciles. Nos preguntamos si también para Maupassant existe una infancia feliz. Pues cuando ésta se presenta como tal, las circunstancias de la vida muestran que esa felicidad es el fruto de ilusiones. La infancia

---

[33] El único niño realmente respetado por Flaubert, es Anibal, el hijo del glorioso Amilcar. Pero si sobrevive, es gracias a un subterfugio infame imaginado por su padre, que ha sacrificado a los dioses a otro niño como el suyo…

sin historias no existe: Jeanne, en *Une vie*, comprende retroactivamente que no tenia ninguna conciencia de las artimañas de sus padres, y que aquellos a los que ella quería y tenía por irreprochables ocultaban sus respectivos deslices…

Si se estableciese un catálogo de los diferentes "tipos" de niños representados, se contarían de un lado los niños ingratos y los niños crueles, de otro los inocentes, los crédulos. Parece que fuese difícil salir de esta lógica del desastre de la que hacía balance antes, y que tanto está en la obra de Flaubert como en la de Maupassant. El niño es un ser crítico, que trae muchas cosas a colación. De ahí la huida por adelantado, sin duda, ante la posibilidad –una posibilidad que se convierte en riesgo – de tener un hijo. El universo de Flaubert y, de un modo acrecentado y multiplicado, el universo de Maupassant, están marcados por todo un conjunto de fenómenos de resistencias al niño, que es percibido como un obstáculo, una traba, un intruso. El niño parece estar de más. Es "algo enojoso, vil, sucio" según las palabras de Paul Brétigny[34], en *Mont-Oriol*, un "crío sucio", para retomar una expresión querida por Roger Kempf: un crío sucio porque mancha o porque está en si mismo manchado (ser indeseable, rechazado o abandonado).

Florence EMPTAZ

MAUPASSANT ENTRE FLAUBERT Y ZOLA

Para el crítico que se vuelca en Maupassant, es difícil sustraerse a la lancinante y trillada cuestión de la "herencia

[34] *Op. cit*. Folio, p. 266.

flaubertiana”[35]. Pero lo que parece una evidencia ¿no constituiría una de esas “ideas preconcebidas” que tanto hacían disfrutar al eremita de Croisset? No se trata, en virtud de un gusto inmoderado por la paradoja, de negar las verdades claramente establecidas y corroboradas por las obras y declaraciones de los dos escritores; se trata simplemente de matizar una concepción demasiado admitida como para no ser discutida.

En 1880, cuando Flaubert desaparecía tan súbitamente, Maupassant experimenta una sincera aflicción, pero no queda completamente “huérfano”. En efecto, aceptó colaborar con Zola, mayor que él diez años, para la redacción y publicación de las *Soirées de Médan* que van a situarlo en un primer plano de la actualidad literaria. Simple coincidencia, sin duda. Pero ¿podría pensarse que el joven novelista encuentra entonces un padre sustituto, o que, más prosaicamente, como un estratega avezado, toma conciencia del partido que podrá obtener de un movimiento que representa la modernidad?

Nos esforzaremos en demostrar que, por los lazos afectivos y las relaciones intelectuales que establece con los dos maestros, Maupassant puede ocupar el puesto de mediador entre Flaubert y Zola. Del mismo modo que su fragilidad psicológica suscita una reflexión sobre la identidad gracias a la cual él profundiza la visión tradicional del alma humana y explora los abismos del inconsciente: novelista prefreudiano[36], puede también establecer la transición entre *Madame Bovary* y *La Bête Humaine*. Pero por encima de todo, el estudio sumario de algunos textos típicos muestra que, si la obra y la estética de Maupassant pueden leerse en relación a Flaubert, la comparación con el universo de *Les Rougon-Macquart* se impone igualmente y conduce a estudiar la posición de Maupassant en el campo literario de la época.

---

[35] Ver en particular Thierry Poyet, *L’Heritage Falubert Maupassant*, Kimé, 2000.

[36] Pierre Bayard, *Maupassant juste avant Freud*. Editions de Minuit, 1994.

La personalidad de los tres escritores nos incita a multiplicar las comparaciones en el ámbito biográfico, pero igualmente en el dominio social, incluso filosófico. Entre Flaubert y Maupassant, hay claramente "un asunto familiar", y cada uno sabe que el autor de *Madame Bovary*, amigo de Laure Le Poittevin, ha podido pasar por ser "el padre literario" de un muchacho que evocaba en él la imagen del tío Alfred, amado años atrás apasionadamente. Yvan Leclerc muestra que Maupassant fue durante bastante tiempo sospechoso de plagio y que no le resultó fácil escapar a la tutela del maestro: "¿Se mide la energía que debió desplegar Guy de Valmont para convertirse en Maupassant, el talento nacido del desafío para superar esos handicaps objetivos y esos complejos interiorizados de cadete menor en el que nadie cree?"[37]. Y Philippe Bonnefis piensa que, en *Le Horla*, las infracciones a las reglas dictadas por Flaubert – en particular las repeticiones – son una manera de "matar al padre"[38]. Pero no hay que olvidar que en Croisset, Maupassant se encontrará con Zola; éste último lo invitará a Médan a partir de 1877, y pronunciará el discurso de homenaje a su muerte. Se recordará igualmente que las comidas, que desempeñan un papel importante en la sociabilidad del mundo naturalistas, permiten a los tres hombres reencontrarse: el 16 de abril de 1877, en el restaurante Trapp, seis jóvenes escritores, entre los que se encuentra Maupassant, honran a sus maestros Flaubert, Goncourt y Zola, manifestación que es interpretada por la prensa como el nacimiento de la nueva escuela[39].

---

[37] Yvan Leclerc. "Maupassant, la iniciación, el plagio", *Europe* nº 772-773, agosto-septiembre 1993, p.121.

[38] Philippe Bonnefis, "Maupassant ou l'enigme du style". *L'Angélus*, diciembre 1999-enero 2000, p. 19-43.

[39] Ver René Dumesnil, *L'Epoque réaliste et naturaliste*, Tallandier, 1946, p. 95-96.

El discípulo tendrá ocasión de colaborar con sus maestros: a finales de 1877 es encargado de realizar unos relieves topográficos y de anotar detalles descriptivos que puedan servir para describir la aventura arqueológica de Bouvard y Pécuchet en la región de Ëtretat[40]; y cuando colabora en *Les Soirées de Médan*, suscita la admiración de Zola, mientras que Flaubert se entusiasma: "Estoy impaciente por decirle que considero *Boule de Suif* una obra maestra"[41]. Los tres escritores, a pesar de algunas divergencias, están relacionados por una amistad y admiración profundas. Se encontrará la prueba de este vínculo en una carta en la que Zola analiza el *Sous-offs* de Descaves: "El estilo me ha parecido un poco cargado, fatigoso, muy trabajado; mis gustos se inclinan más hacia Flaubert y Maupassant"[42]: se ve que el joven Guy, a partir de ese momento, ha conquistado su lugar entre los grandes escritores.

Viviendo en una época decisiva, que ve una profunda transformación en el universo literario[43], nuestros autores deben situarse, aun siendo artistas, en relación a la sociedad. Debido a sus orígenes, Flaubert puede dedicarse a la literatura y vivir de rentas, incluso aún cuando al final de su vida la quiebra de su sobrina le obliga a aceptar una sinecura[44]. Maupassant, a pesar de su partícula, deberá – sin entusiasmo – trabajar como funcionario de la República, en el ministerio de la Marina primero, luego en el de Instrucción Pública, hasta el

---

[40] Ver Flaubert. *Correspondance*, édition Conard, tomo II, 1910, p. 313-315.
[41] *Ibid*. p. 398.
[42] Ver Dorothy Sepeirs y Dolorès Signori, *Entretiens avez Zola*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 51. Recordemos que Descaves había firmado el famoso "Manifiesto de los cinco" contra *La Terre* en 1887.
[43] Christophe Charle, *la crise littérarie à l'époque du naturalismo*, Presses de l'Ecole Normale Supérieure, 1979.
[44] En 1879, gracias a Jules Ferry, Flaubert obtiene una pensión y una plaza honoraria de bibliotecario.

momento en el que pueda vivir de su producción, es decir de sus novelas, cuentos y crónicas[45]. En cuanto a Zola, primero empleado en la editorial Hachette, después de una difícil juventud, muy pronto podrá renunciar al trabajo asalariado, lo que le conducirá a defender los derechos de los autores: el artista ya no es un hombre encerrado en su torre de mármol, sino un artesano.

Esta situación se traduce por una relación diferente con las realidades económicas. Flaubert no deja de proclamar el carácter desinteresado de su arte: "Pero en cuanto a ganar dinero no, no, y a ganarlo con mi pluma jamás ¡jamás!"[46]. Maupassant, a pesar de su desprecio por la burguesía y por la sociedad corrupta de su tiempo, fue acusado a menudo de codicia: aferrado a sus negociaciones con los editores, supervisó la difusión de sus obras, pues quiso ganar mucho dinero, escribe Jules Renard en su *Journal*[47]. Pero Zola va todavía más lejos, y reivindica con vehemencia el derecho de hacer fortuna, lo que le dará una reputación de nuevo rico: "un autor es un obrero como otro, que se gana su vida como cualquier otro, que se gana el sustento con su trabajo"[48]. Ve incluso en el

---

[45] Se sabe que Maupassant, que colabora en numerosos periódicos, da en *Bel Ami* una imagen feroz de ese mundo mediocre y mezquino, y que Flaubert consideraba la prensa como una señal de la vulgaridad del mundo moderno. Nada similar sucede con Zola, que, incluso polemizando con los periodistas, es de la opinión que la prensa es la vanguardia de la democracia ("La democracia", *Le Figaro*, 5 de septiembre de 1881).

[46] Flaubert. *Correspondance*, Bibliothèque de la Pléiade, tome I, p. 467 (carta a Louise Colet del 16 de agosto de 1847). Salvo indicación en contra, las referencias a la *Correspondance* se remiten a esta edición.

[47] Jules Renard, *Journal* (1887-1910), Pléiade, 1960, p. 1090 (2 de diciembre de 1906). Ver Thierry Poyet, *op. cit*., p.62.

[48] Zola, "L'argent dans la littérature", en *Le Roman expérimental*. Texto publicado de nuevo en *Emile Zola, L'Encre et le sang*, presentación de Henri Mitterand, Editions Complexe, 1989, p. 34-86. (éditions Robert Laffont, tome 2, 1989, p. 728). Ver igualmente en el *Journal* de los Goncourt esta réplica de Zola a Flaubert: "Usted ha tenido una pequeña fortuna

provecho una garantía de independencia para el escritor, que ya no está sometido al gusto de los mecenas o de las autoridades, y se encuentra investido de una nueva misión: "el dinero es nuestro valor y nuestra dignidad, para nosotros los escritores, que tenemos necesidad de ser libres; el dinero hace de nosotros los jefes intelectuales del siglo, la única aristocracia posible"[49]. El término "aristocracia" es revelador, y muestra perfectamente la evolución que se produce en esta época: la postura que toma Flaubert es la de un artista que ignora o desprecia la realidad económica, mientras que Maupassant acepta el juego social, pero no sin mala conciencia, de ahí sus diatribas contra Zola y la comercialización de la literatura, mientras que el autor de los *Rougon-Macquart*, plenamente integrado en su tiempo, representa una nueva elite, una vanguardia intelectual susceptible de defender los valores amenazados por el conformismo social.

Son pues la misión y el lugar del escritor los que están en juego. Flaubert rechaza en principio toda distinción o todo reconocimiento social, y se opone con fuerza a Du Camp del que adivina su ambición: "Soy lisa y llanamente un burgués que vive retirado en el campo, ocupándome de literatura y sin pedir nada a los demás, ni consideración, ni honor, ni siquiera estima"[50]. El artista debe estar solo, y no pertenecer a ninguna

---

que le ha permitido superar muchas cosas. Yo, he ganado mi vida de forma absoluta con mi pluma […]" (editions Robert Laffont, tome 2, 1989, p. 728)

[49] "L'argente dans la littérature" en *Le Roman experimental*

[50] Flaubert, *Correspondance* II, p. 121 (carta de principios de julio de 1852). Desde luego resulta curioso que Flaubert reivindique el estatus de burgués, cuando de sobra es conocida su aversión por ese estado social y sobre todo psicológico. Pero después de todo, esta observación es de una gran verdad sociológica y podría ilustrar, en la perspectiva de Sartre, la ambigua relación del escritor con su clase social: Flaubert vive de rentas, y cuando el levantamiento de la Comuna, reaccionará como un propietario que se ha sentido amenazado.

escuela, de ahí el rechazo de ser enrolado bajo el estandarte realista:

> En relación con mis amigos, usted alude a "mi escuela". ¡Pero me dejo los cuernos en procurar no pertenecer a ninguna escuela! A priori las rechazo todas. Las que veo a menudo, y que usted designa, buscan todo lo que yo desprecio y se preocupan de todo lo que me atormenta. Considero como algo muy secundario el detalle técnico, la información local, el lado histórico y exacto de las cosas. Investigo por encima de todo la belleza, algo de lo que mis compañeros están mediocremente buscando.[51]

Pero sobre todo el artista debe defenderse contra toda institución, en particular la Academia Francesa en la que sueñan tantos escritores aspirantes a la notoriedad: "He aquí una institución podrida y estúpida como la Academia Francesa […]. La odio sin límites. Y me parece que una Academia es todo lo que hay de más antipático en el mundo, en la constitución incluso del Espíritu que no tiene ni regla, ni ley, ni uniforme"[52]. Maupassant también ataca a la Academia, pero él le reprocha esencialmente su conservadurismo: "sirve de Asilo a aquellos que están fatigados" y se revela entonces como "la enemiga profesional de los artistas nuevos, audaces, innovadores, independientes, sobre todo independientes"[53]. Pero si

---

[51] *Correspondance*, Conard, tomo 11, p. 245 (A George Sand, diciembre de 1875).

[52] *Correspondance* II, p. 43-44 (carta a Louise Colet del 8 de febrero de 1852).

[53] Maupassant, *Chroniques*, tome 2, 10/18, 1980, p. 288 (*Le Gaulois*, 3 de diciembre de 1883). Esta crítica, sin duda juiciosa, no es original: ver los sarcasmos de Houssaye enumerando todos los grandes escritores que la Academia ha rechazado ("le quarante et unième fauteuil") o a Daudet ridiculizando al secretario perpetuo Camilla Doucet en *L'Inmortel*.

ésta se renovase, ¿no se dejaría tentar? En la investigación realizada por Jules Huret, en 1891, Maupassant, visiblemente fatigado, responde sin agresividad que declina la oferta: "se me han propuesto veintiocho nombres seguros, yo he rechazado, y las medallas, y todo eso; no me interesa en absoluto… no hablemos más, señor, se lo ruego…"[54]. En cuanto a Zola, como podía esperarse de ello, al principio es muy crítico y denuncia una asamblea que prioriza el "gusto por lo mediocre, lo vacío y lo banal"[55] y que "se hundirá el día en el que todos los espíritus viriles rechazarán ingresar en una compañía de la que Molière y Balzac no han formado parte"[56]. Pero pronto cambiará de actitud y se presentará veinticinco veces sin éxito[57]. Él cree en efecto que la Academia puede cambiar, pues está tomada de un movimiento histórico que ella es susceptible de frenar o acelerar: hay pues que tratar de entrar para promover el naturalismo y defender la República que le está indisolublemente ligada.

Se ve que los tres escritores no tienen la misma relación con su tiempo. Flaubert piensa que vive en una época en decadencia: "Tengo la tristeza que tenían los patricios romanos del siglo IV. Siento subir del fondo del suelo una irremediable barbarie"[58]. También se refugia de buen grado en el pasado o en un universo exótico: "Pocas personas adivinarán cuan triste hay que estar para emprender la resurrección de Cartago. Es

---

[54] Jules Huret, *Enquête sur l'evolution littéraire*, José Corti, 1999, p. 202-204.

[55] "Le Nouvel Inmortal", *L'Evénement illustré*, 11 de mayo de 1868. Ver *Oeuvres complétes*, tome 10 (*Oeuvres critiques* I),. Cercle du Livre Préciuex, 1968, p. 747.

[56] "Les Romanciers naturalistas: Balzac" en Zola, *Oeuvres complétes*, tome II, p. 46

[57] Ver nuestro artículo "Zola et l'Académie", *Excavatio* VI-VII, 1995, p. 210-229.

[58] Flaubert, *Correspondance* IV, p. 604 (carta a Tourgueniev, [13 de noviembre de 1872]).

un oasis adonde me ha empujado el asco por la vida moderna" confía a Ernest Feydeau[59]. Maupassant critica desde luego a sus contemporáneos – en particular a los políticos de la oportunista República – pero tiene una vida social muy intensa[60], multiplica sus conquistas femeninas, y en su obra no busca la evasión sino que pinta la sociedad con mucho vigor, y a veces con ternura: pesemos en su simpatía por las prostitutas o por las mujeres sumisas a la implacable ley del matrimonio. En cuanto a Zola, es un hombre de su tiempo: "Estoy a gusto entre nuestra generación" escribe en *Mes Haines*[61]. No es pues ni un misántropo que execra la mediocridad contemporánea[62], ni un vividor desencantado, sino un optimista, un hombre que juzga posible e incluso necesario la mejora de la sociedad: "Creo en el día presente, y creo en el día de mañana, seguro de un ensanchamiento siempre más amplio, habiendo puesto mi pasión en las fuerzas de la vida"[63].

La posición intermedia de Maupassant se confirma en el ámbito filosófico. Si la melancolía flaubertiana puede explicarse por el "agujero negro" que deja la ausencia de Dios[64], el autor de *Madame Bovary* parece más bien agnóstico: "Y abroncar al Ser Supremo no sirve de nada, porque para dirigirse a las personas hay que conocerlas previamente. Como no se conoce al Ser Supremo, harías bien en dejarlo en paz", acon-

---

[59] *Correspondance* III, p. 59 (carta del [29 de noviembre de 1859]).

[60] Serge Koster (*Sérénité du dédain*, PUF, 2000, p. 13-15) recuerda por otra parte que el mismo "oso de Croisset", a pesar de sus declaraciones, no desdeñaba las relaciones sociales.

[61] Zola, *Mes Haines*, en *Oeuvres complétes*, tome 10 (*Oeuvres critiques* I), p. 27.

[62] "Estamos hundidos al mismo nivel en una mediocridad común. La igualdad social ha pasado en Espíritu" (*Correspondance* II, p. 437, [22 septiembre de 1853])

[63] "La Democratie", último texto de la Campaña del *Figaro*, que se termina con un "acto de fe" (*Oeuvres complétes*, tome 14, p. 655, o *L'Encre et le Sang*, p. 311)

[64] Ver Philippe Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998, p. 278-279.

seja a Feydeau[65]. Pero considera que ese vacío concede al hombre su libertad, y eso no le impide interesarse en las religiones, en el plano filosófico, psicológico o sociológico, como puede verse en *Salammbô, La Tentation de Saint Antoine* o *Trois contes*. Un paso que es franqueado con Maupassant, que aparece mucho más claramente como "el hombre sin Dios"[66], pero no parece resignarse a ese desencantamiento del mundo, generador de angustia. Al menos presta a algunos de sus personajes una actitud de enfrentamiento ante la divinidad y sus ministros. Así Jeanne "maldecía a Dios, al que había creído justo antes; se indignaba de las preferencias culpables del destino, y de las criminales mentiras de aquellos que predican la rectitud y el bien"[67]. Esas inquietudes no son las de Zola, que exhibiendo un ateismo perfectamente sereno, suscitará la indignación de Barbey: según el "católico histérico", Zola suprime toda espiritualidad de la literatura, y en *La Faute de l'abbé Mouret*, "libro inmundo", expresa un "monstruoso psicologismo" y un "infame materialismo"[68]. Muy ligado a Flaubert y a Zola, Maupassant representa perfectamente la transición entre el idealismo aristocrático del primero y el compromiso del segundo en la Historia.

¿Encontramos esta posición en el universo creado por los escritores, y especialmente en la psicología de sus persona-

---

[65] Flaubert, *Correspondance* III, p. 33 (carta del 3 de agosto de 1859)

[66] Pierre Cogny, *Maupassant l'homme sans dieu*, La Renaissance du livre, Bruselas, 1968.

[67] Maupassant, *Une vie*, *Romans* (edition de Louis Forestier), Pléiade, 1987, p. 100 (texto de referencia para las novelas). Antiguo alumno del seminario de Yvetot, Maupassant se caracterizará por su vigoroso anticlericalismo: sus sacerdotes no son únicamente imbéciles como Bournisien, sino que se revelan malvados.

[68] Ver entre los artículos de Barbey en *Zola, mémoire de la critique*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998: "La faute de l'abbé Mouret por Emile Zola", p. 75-82.

jes? Se puede responder afirmativamente, incluso aun cuando Maupassant aparece mucho más próximo a Zola, pues muestra al individuo regido por fuerzas que no controla: la herencia genética en *los Rougon-Macquart* representaría pues "una cierta concepción del inconsciente que Maupassant ilustrará de un modo a la vez cercano y diferente"[69]. En Flaubert, generalmente, la psicología resulta bastante clásica y parece fundada en una caracterología que define temperamentos y explica actitudes. Así Emma "rechazaba como inútil todo lo que no contribuía a la inmediata consumación de su corazón, - siendo de un temperamento más sentimental que artístico, buscando emociones y no paisajes"[70]. Y al final de *L'Éducation sentimentale*, para analizar su fracaso, los dos amigos cuestionan, uno "la falta de línea recta", el otro "el exceso de rectitud", pero a diferencia de los héroes de Maupassant, muy sensibles a la opacidad de los seres, no parecen considerar que se puede tener dificultades conociéndose y conociendo a los demás.

Por supuesto, eso no impide proceder a una interpretación psicoanalítica de las obras, y Flaubert nos invita a veces, haciendo emerger las ideas recibidas concernientes a la identidad. Así, en su relación con Emma, Léon "se convertía en su amante aunque ella no fuese la suya", si bien el clérigo toma conciencia de "absorción, cada día más grande, de su personalidad"[71], Y sobre todo, una obra como *la Tentation de Saint Antoine*, que debió costar mucho a Flaubert, constituye un material de primera para la exploración del inconsciente.[72]

---

[69] Francis Marcoin, *Lectures d'une oeuvre: Les Romans de Maupassant, six voyages dans le blue.* Editions du temps. 1999, p. 7-8

[70] *Madame Bovary*, en Flaubert, *Oeuvres* I, Pléiade, 1966, p. 324. Para Flaubert y Zola, las referencias a las novelas se remiten a las ediciones de la Pléiade.

[71] *Ibid*, p. 544 y 549.

[72] Ver Jeanne Bem, *Desir et savoir dans l'oeuvre de Flaubert: étude de "La Tentation de saint Antoine"*, Neuchätel: A la Baconnière, 1979.

Pero si nos ceñimos a la letra del texto, el autor de *Madame Bovary* parece sobre todo acusar al lenguaje, aunque la heroína no podrá comunicar o explicar su mal: "le faltaban palabras, así como ocasión, audacia"[73]. Se sabe que para Flaubert, el lenguaje es incapaz de traducir la finura de las emociones y de los sentimientos: "la palabra humana es como un caldero resquebrajado donde golpeamos extrayendo unas melodías para hacer bailar a los osos, cuando quisiéramos alcanzar las estrellas"[74].

Maupassant va más lejos en la exploración del "cenagoso fondo del alma"[75], que constituye una de las misiones del novelista, y se fundamenta en la noción del inconsciente que ha encontrado en Schopenhauer:

> Hoy, son sobre todo los escritores observadores quiénes se esfuerzan por penetrar y explicar el oscuro trabajo de las voluntades, el profundo misterio de las reflexiones inconscientes, los determinantes tanto más instintivos que razonados, y tanto más razonados que instintivos; de indicar el limite inalcanzable donde el querer reflejo se mezcla, por así decirlo, con una especie de deseo material sensual, con un deseo animal […][76].

El yo es inestable, y, en *Le Horla*, difícilmente resiste a la invasión del mundo. Esta fragilidad hace los límites inciertos y, según Pierre Danger, orienta la obra hacia del deseo de trasgresión, "trasgresión del sentido en lo picante, trasgresión de los valores morales, sociales, de la identidad nacional y finalmente de la diferenciación sexual, estructura fundadora

---

[73] *Madame Bovary*, Oeuvres I, p. 328.
[74] *Ibid*. p.466.
[75] *Bel-Ami*, *Romans*, p. 427.
[76] Maupassant "Les Subtils", *Gil Blas*, 3 de junio de 1884. Ver *Chroniques*, édititon 10/18, tome 2, p. 394.

del reino al que pertenecemos”[77]. La interrogación sobre la identidad sexual es en efecto perceptible en numerosas obras: *Mademoiselle Fifi*, pero igualmente *Toine*, donde la esposa obliga a su marido a incubar huevos, e incluso *Bel-Ami* donde Jean-Louis Bory ve en el vil seductor uno de esos hombres femeninos que son objeto de deseo más que sujetos deseables[78].

Pero el rechazo a la ley puede llevar a la locura o al crimen, y el individuo incapaz de controlar sus pulsiones viene a establecer una equivalencia entre deseo sexual y asesinato: “Las ganas de matar me corre por la médula. Es comparable a los éxtasis de amor que nos torturan a los veinte años” escribe el narrador de *Un fou*, mientras que *La Petite Roque* ilustra la confusión mental del asesino[79]. Es lo que induce a Antonia Fonye a descubrir una “estructura psicótica […] tributaria de la no finalización de la evolución psico-sexual que se ha detenido en Maupassant en el umbral del complejo de Edipo”[80]. Si se añade que *Pierre et Jean* es una novela familiar que desemboca en un cuestionamiento de la paternidad – tema recurrente en el conjunto de la obra – se comprende que Pierre Bayard pueda situar a Maupassant “justo ante Freud”[81]. Al igual que el fundador del psicoanálisis, el novelista muestra un hombre preso en la experiencia de la “desposesión” y en la pulsión de muerte, cuestionando el límite entre locura y normalidad, y enfrentado con el Otro en el problema de su identidad. Sin embargo, el crítico advierte que “la cuestión de la

---

[77] Pierre Danger. “La transgression dans l’oeuvre de Maupassant”, Actes du colloque de Fécamp, 21-22-23 de mayo de 1993, Nathan, 1993, p. 156.
[78] Jean-Louis Bory, Prologo a *Bel-Ami*, Folio, 1990, p. 9-9
[79] Maupassant, *Contes et nouvelles*, Pléiade II: “Un fou” (p. 540-547) y “La Petite Roque” (p. 618-650). Nuestras referencias se remiten a esta edición de Louis Forestier en la Pléiade (tomo I: 1974; tomo II: 1979)
[80] Antonia Fonyi, “La limite: garantie précaire de l’identité”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, septiembre-octubre 1994, p. 758.
[81] Pierre Bayant, *op. cit*.

identidad es prioritaria en Maupassant, mientras que para Freud no representa más que una parte de una cuestión más amplia, la de la sexualidad"[82] No existe, en el autor de *Pierre et Jean*, una psicogénesis de la neurosis, el deseo sexual no se manifiesta a través del fantasma, y el inconsciente no es el principio central, encontrándose el acento más intenso sobre "los problemas de límite o de frontera"; eso muestra perfectamente la diferencia con Freud y permite preguntarse lo que habría sido un psicoanálisis basado en la obra de Maupassant[83].

Desde esta perspectiva, *Les Rougon-Macquart* pueden aparecer como una profundización de las intuiciones maupassantianas. Desde luego, Marc Girard recusa la denominación de "novela prefreudiana" aplicada a *La Bête Humaine* y prefiere ver en Zola un "poeta freudiano" marcado por el género trágico y no disponiendo de los utensilios conceptuales que permitirán fundar el psicoanálisis[84]. Sin embargo en una especie de auto-análisis de una obsesión, Lantier establece el lazo entre Eros y Tánatos: "¡Matar a una mujer, matar a una mujer! Eso sonaba en sus oídos, desde su juventud, con la fiebre creciente, enloquecedora del deseo"[85]. Pero el personaje va mucho más lejos en la interrogación sobre la tara hereditaria:

> La familia no tenía demasiado aplomo, muchos tenían un resquebrajamiento. Él, en determinados momentos, sentía perfectamente esta tara hereditaria; no es que fuese de mala salud, pues la aprensión y la vergüenza de sus crisis las habían mitigado solas antaño; pero en su ser se

---

[82] *Ibid*. p. 221.
[83] *Ibid*. p. 53-55.
[84] Marc Girard, "Modèles et contre-modèles de l'inconscient: une lectura freudienne de *La Bëte Humaine*", Les Cahiers Naturalistas, nº 72, 1998, p. 363-375.
[85] Zola, *La Bête Humaine*, en *Les Rougon-Macquart*, Pléiade, 1960-1967, t. IV, p. 1042.

> producían súbitas pérdidas de equilibrio, como roturas, agujeros por los cuales se le escapaba su yo en medio de una especie de gran humareda que deformaba todo. No se pertenecía a si mismo, obedecía a sus músculos, a la bestia rabiosa en la que se había convertido. Sin embargo, no bebía, rechazaba incluso un pequeño vaso de aguardiente, habiendo advertido que la menor gota de alcohol lo volvía loco. Y acababa pensando que pagaba por los demás, por los padres, por los abuelos que habían bebido, por las generaciones de borrachos cuya sangre estaba corrompida, un lento envenenamiento, un salvajismo que lo arrastraba con los lobos devoradores de mujeres en lo profundo del bosque[86]

Se vislumbran aquí algunos elementos del tópico freudiano, el término de "yo" siendo aún empleado explícitamente, mientras que "la bestia rabiosa" evoca el "eso". Se adivina incluso una teoría del inconsciente colectivo, encontrándose el individuo condenado a repetir indefinidamente la historia de la humanidad, marcada por la violencia y la guerra de los sexos.

Guerra, pero a veces también confusión. Como en Maupassant, pero con una nota crítica y moralizadora, aparece en Zola esta obsesión de la inversión que caracteriza el final del siglo XIX. Así, en *La Curée*, Renée "acechaba a Maxime, esta presa invertida bajo sí misma, que se abandonaba, a la que poseía completamente"[87]. Y se ve muy bien la diferencia con Flaubert, que resulta aludida, puesto que el texto invierte las relaciones entre los sexos: "Renée era el hombre" mientras que Maxime, "neutro, rubio y hermoso, cuestionado desde la infancia en su virilidad, se convertía, en los curiosos brazos de la joven, en una gran muchacha, con sus miembros depilados, sus graciosas esbelteces de efebo romano"[88]. La homosexuali-

---

[86] *Ibid*. p. 1043.
[87] Zola, *La Curée. Les Rougon-Macquart*, tomo I, p.489.
[88] Ibid, p. 485.

dad masculina incluso será evocada por Zola, pero al final de la obra y a través de un personaje secundario, el mayordomo Baptiste al que no le gustaban las mujeres, sino los palafreneros[89]. Finalmente se localizan los mitos trágicos gracias al corazón de la novela naturalista, Henri Mitterand hace aparecer unas situaciones que se restablecen del *hybris*, pero que pueden ser calificados de edipianos: el asesinato del Fouan por sus hijos, o, más sutilmente, el "parricidio disimulado" de Maheu "padre simbólico" llevado a cabo por Lantier bajo el fuego de los soldados[90].

Si el inconsciente está muy poco presente en las grandes obras de Flaubert, aflora en los textos de Maupassant y de Zola, sensibles a las inquietudes de "fin de siglo". Pero mientras el primero organiza su mundo alrededor de los problemas de la identidad o de la trasgresión, el segundo concede a la sexualidad y al complejo de Edipo un lugar central – lo que será motivo de un verdadero escándalo – y parece entrever una teoría de las pulsiones y de las instancias del psiquismo.

Pero es sobre todo como artista que Maupassant parece ser un importante eslabón en la cadena que enlaza a Flaubert y Zola: la intertextualidad revela estrechas relaciones entre unos escritores que han reflexionado continuamente en la naturaleza y en la función del arte.

La presencia de Flaubert en la obra de Maupassant ha sido muchas veces subrayada. Yvan Leclerc, profundizando en la reflexión de Roger Bismut[91], demuestra a las claras que el texto está literalmente "acosado"[92]. Añadamos a la lista

---

[89] Ibid. p. 591.

[90] Henri Mitterand, *Le Roman à l'oeuvre: genèse et valeurs*, PUF, coll. Ecriture 1998, p. 90.

[91] Roger Bismut. "Quelques problèmes de création littéraire dans *Bel-Ami*". *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 1967-3. p. 577-589.

[92] Yvan Leclerc, "Maupassant: el texto acosado". *Actes du colloque de Fécamp, 21, 22, 23 de mayo de 1993*, Nathan, 1993, p. 259-170.

provisional de aproximaciones un ejemplo que revela el carácter de escarnio del sentimiento amoroso adoptado en *Bel-Ami*: "sus ojos se encontraron" se lee al final de la obra, cuando el "héroe" se casa con Suzanne Walter a quién éste ha raptado. Se piensa enseguida en "la aparición" de Madame Arnoux, y en la famosa frase "sus ojos se encontraron" que proporcionó a Jean Rousset el título de su obra sobre el encuentro amoroso[93]. Pero estamos bien lejos del inocente Frédéric y de la casta Marie Arnoux; el triunfo de Du Roy, falso noble y auténtico manipulador, revela la corrupción de una sociedad en la que todos los valores están pervertidos y donde el éxito está ligado a la ausencia total de escrúpulos. Además, uno se preguntará si el escarnio paródico no es ya el hecho de Flaubert que, cuando ocurre, cita a Balzac: "ella apareció en el umbral de la puerta, nuestros ojos se encontraron" escribe Félix de Vandenesse[94].

Pero la privilegiada relación entre Flaubert y Maupassant tal vez haya ocultado la relación que mantenía este último con el universo literario de Zola, y que se manifiesta mediante una rica intertextualidad. El relato "La parure" es interesante al respecto, pues la desdichada heroína, Madame Loisel, recorre el itinerario que conduce de Flaubert a Zola, del romanticismo desacreditado al naturalismo estricto. El texto comienza mediante el análisis psicológico de una mujer afectada de bovarismo, deprimida por lo cotidiano y soñando con esplendores orientales:

> Sufría constantemente, sintiéndose nacida para todas las delicadezas y todos los lujos. Sufría contemplando la pobreza de su hogar, la miseria

---

[93] *Bel-Ami*, *Romans*, p. 480, y *L'Éducation sentimentale*, *Oeuvres* II, p. 37. Ver Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent*, Corti, 1984.

[94] Balzac, *Le Lys dans la vallée*, *La Comédie Humaine*, Pléiade IX, p. 992. Se sabe que Flaubert estaba obsesionado por el miedo a rehacer *Le Lys dans la vallée* mientras escribía *Madame Bovary*

> de las paredes, sus estropeadas sillas, su fea indumentaria. Todas estas cosas, en las cuales ni siquiera habría reparado ninguna otra mujer de su casa, la torturaban y la llenaban de indignación.
>
> La vista de la muchacha bretona que les servía de criada despertaba en ella pesares desolados y delirantes ensueños. Pensaba en las antecámaras mudas, guarnecidas de tapices orientales, alumbradas por altas lámparas de bronce y en los dos pulcros lacayos de calzón corto, dormidos en anchos sillones, amodorrados por el intenso calor de la estufa. Pensaba en los grandes salones colgados de sedas antiguas, en los finos muebles repletos de figurillas inestimables y en los saloncillos coquetones, perfumados, dispuestos para hablar cinco horas con los amigos más íntimos, los hombres famosos y agasajados, cuyas atenciones ambicionan todas las mujeres[95].

Su mal se vuelve insoportable en el instante de la comida, ante la satisfacción burguesa de su marido que exclama: "¡Ah! ¡El buen caldo! No conozco nada mejor que esto!" Ese es el suplicio cotidiano de Emma:

> Pero era sobre todo a la hora de la comida cuando ella no podía más, en esa pequeña habitación de la planta baja, con la estufa que humeaba, la puerta que crujía, los muros que rezumaban, las baldosas húmedas; toda la amargura de la existencia le parecía servida en su plato, y, con el humo del cocido, subía del fondo de su alma como bocanadas de desencanto. Charles comía a sus anchas; ella mordisqueaba algunas nueces, o bin, apoyada sobre el codo, se entretenía con la punta de su cuchillo haciendo rayas sobre el hule[96].

---

[95] Maupassant, *Contes et nouvelles* I, p. 1198-1199.
[96] Flaubert, *Oeuvres* I, p. 192.

Pero al final, cuando a base de privaciones, la Señora Loisel consigue, por una cruel ironía del destino, sustituir el falso collar de diamantes pedido prestado a Madame Forestir por uno verdadero, se convierte de pronto en un personaje de Zola, Gervaise por ejemplo:

> Conoció los duros trabajos de la casa, las odiosas tareas de la cocina. Fregó los platos, desgastando sus uñitas sonrosadas sobre los pucheros grasientos y en el fondo de las cacerolas. Enjabonó la ropa sucia, las camisas y los paños, que ponía a secar en una cuerda; bajó a la calle todas las mañanas la basura y subió el agua, deteniéndose en todos los pisos para tomar aliento. Y, vestida como una pobre mujer de humilde condición, fue a casa del verdulero, del tendero de comestibles y del carnicero, con la cesta al brazo, regateando, teniendo que sufrir desprecios y hasta insultos, porque defendía céntimo a céntimo su dinero escasísimo[97].

La técnica narrativa, y en particular el tratamiento de la descripción, permite igualmente precisar el lugar de Maupassant. Es de este modo como se han podido aproximar dos evocaciones de Rouen, que muestran que el autor de *Bel-Ami* se desvía difícilmente del modelo flaubertiano. Recordemos los dos textos, y de entrada la visión poética de Emma:

> […] Luego, de un vistazo, aparecía la ciudad.
>
> Descendiendo completamente en anfiteatro y ahogada en la niebla, se prolongaba más allá de los puentes, confusamente. La campiña subía a continuación con un movimiento monótono, hasta tocar a lo lejos la indecisa base del pálido cielo. Visto así desde lo alto, el paisaje entero tenía aire inmóvil como una pintura; los navíos anclados se

[97] Maupassant, *Contes et nouvelles* I, p. 1204-1205.

> destacaban en un rincón; el río redondeaba su curvatura al pie de las verdes colinas, y las islas, de forma oblonga, parecían en el agua grandes peces negros detenidos. Las chimeneas de las fábricas arrojaban inmensos penachos marrones que se levantaban desde el extremo. Se oía el zumbido de las fundaciones mezclado con el nítido carillón de las iglesias que se destacaban en la bruma. Los árboles de los bulevares, sin hojas, formaban malezas violetas en medio de las casas, y los techos, brillantes por la lluvia, producían desiguales reflejos, según la altura de las barriadas[98].

En *Bel-Ami*, el mismo paisaje es contemplado por Duroy y Madeleine:

> Se dominaba el inmenso valle, largo y amplio que el río recorría de un extremo a otro con grandes ondulaciones. Se le veía venir allá abajo, tachado de numerosas islas y describiendo una curva antes de atravesar Rouen. Luego la ciudad aparecía en la orilla derecha, un poco ahogada en la bruma matinal, con reflejos de sol en los techos, y sus mil campanarios, puntiagudos o achaparrados, frágiles y trabajados como joyas gigantes, sus torres cuadras o redondas cubiertas con coronas heráldicas, sus atalayas, sus campanas, todo el pueblo gótico de pináculos de iglesias que dominaba la aguda flecha de la catedral, sorprendente aguja de bronce, fea, extraña y desmesurada, la más alta que hay en el mundo.
>
> Pero enfrente, al otro lado del río, se elevaban, redondas e hinchadas en lo alto, las delgadas chimeneas de las fábricas del amplio barrio de Saint-Sever.
>
> Más numerosas que sus hermanos los campanarios, éstas elevaban, hasta en el campo más lejano, sus largas columnas de ladrillos y arrojaban al cielo azul su aliento negro de carbón.

---

[98] *Madame Bovary, Oeuvres* I, p. 602.

> Y la más elevada de todas, tan alta como la pirámide de Keops, la segunda de las cumbres debidas al trabajo humano, casi la igual de su orgullosa comadre la flecha de la catedral, el gran surtidor de fuego de la Foudre parecía la reina del pueblo trabajador y humeante de las fábricas, como su vecina era la reina de la muchedumbre puntiaguda de los monumentos sagrados[99]

Roger Bismut ha consignado todo lo que acerca ambas descripciones[100]:

Luego de una ojeada, la ciudad aparecía…	Luego la ciudad aparecía
Descendiendo en anfiteatro y ahogada en la niebla.	… un poco ahogada en la bruma matinal.
El río redondeaba su curvatura al pie de las verdes colinas, y las islas, de forma oblonga, parecían en el agua grandes peces negros detenidos.	Se le veía venir allá abajo, tachado de numerosas islas y describiendo un curva antes de atravesar Rouen
Las chimeneas de las fábricas arrojaban inmensos penachos marrones que se levantaban en el extremo. Se oía el zumbido de las fundaciones	al otro lado del río, se elevaban, redondas e hinchadas en lo alto, las delgadas chimeneas de las fábricas… y arrojaban al cielo azul su aliento negro de carbón.
…, y los techos, brillantes por la lluvia, producían desiguales reflejos	… con reflejos de sol en los techos
(Madame Bovary)	(Bel-Ami)

[99] *Bel-Ami*, *Romans*, p. 356.
[100] Roger Bismut, artículo citado, p. 582.

Pero el texto de Maupassant presenta además una gran originalidad, tal vez porque la espera de Madeleine no tiene nada que ver con la de Emma, pero también porque, desde 1857, la revolución industrial parece haberse impuesto. Se asiste más bien a un cara a cara titánico – digno de Victor Hugo, muerto en ese año de 1885 – entre el mundo gótico de las iglesias y el universo moderno de las fábricas. Éstas últimas en Flaubert, se encontraban fundidas en el paisaje, aunque la armonía poética no estaba rota. En Maupassant sin embargo, el mundo industrial es tratado de un modo realista: ¿el "aliento negro del carbón" y el "pueblo trabajador y humeante de las fábricas" acaso no son indicativos de un sorprendente reencuentro con Zola, que publica *Germinal* ese mismo año?

Si pasamos a la descripción de un espacio cerrado – el invernadero – no se evitará en esta ocasión aproximar directamente Maupassant a Zola. En *Bel-Ami*, el lugar de una inquietante extrañeza en el que Madame Walter, obsesionada por la imagen de Du Roy, va a desvanecerse, es un mundo de "voluptuosidad enervante y mortal":

> Ella sentía vagamente que no podía dominarse. Quería levantarse, huir, no podía. Un sopor la había invadido, atenazaba sus miembros y no le permitía más que pensar despierta, turbada sin embargo, torturada por imágenes horrorosas, irreales, fantásticas, perdida en un pensamiento malsano, el pensamiento extraño y a veces mortal que hace entrar en los cerebros humanos las plantas adormideras de los países cálidos, de formas extrañas y perfumes intensos[101].

Se encuentra esa atmósfera tórrida e insana en el invernadero destinado al desenfreno de Maxime y Renée:

---

[101] *Bel-Ami*, *Romans*, p.470.

> El calor era sofocante, un calor sombrío, que no caía del cielo como lluvia de fuego, sino que emanaba de la tierra, así como una exhalación malsana, y cuyo vaho subía, parecido a una nube cargada de tormenta. Una humedad caliente cubría a los amantes de un rocío, de un sudor ardiente. Durante mucho tiempo permanecieron sin gestos y sin palabras, en ese baño flamígero[102].

Pero la comparación revela igualmente las diferencias entre los escritores: la descripción es más sumaria y sintética en Maupassant, que evoca únicamente "las plantas dormideras de los países cálidos, de formas extrañas y perfumes intensos", mientras que Zola va más lejos en lo imaginario, haciendo participar a sus personajes en el "celo inmenso del invernadero" y no retrocediendo ante una poesía expresionista que da una dimensión épica y trágica a unos personajes encerrados en el infierno dantesco de la pasión. Esos no son además los únicos acercamientos entre las dos obras: ciertos lugares (el Parque Monceau, el Bosque de Bolonia) son idénticos, y los nombres de los personajes constituyen a veces un guiño: en el ministro corrupto Laroche-Mathieu que ilustra con ocasión de "el asunto marroquí" el tráfico de influencias bajo la República oportunista, se encuentra el concejal Toutin-Laroche, que bajo el Segundo Imperio permite a Saccard especular impunemente.

Proponiendo una nueva aplicación de la teoría de los climas, Henri Mitterand[103] estudia la relación de los creadores con el cuadro geográfico y sugiere la existencia de dos corrientes entre los escritores realistas y naturalistas: "una, más bien normanda, de Tours, flamenca, cristiana, razonable; la otra, más bien mediterránea, griega, mitómana. Las novelas de

---

[102] *La Curée*, *Les Rougon Macquart* I, p. 485.

[103] Henri Mitterand, "Midis littérarires: Maupassant et Zola", en *Le Roman à l'oeuvre: genèse et valeurs*, PUF; 1998, p. 140-152.

Flaubert están habitadas por la razón escéptica, las de Zola por el furor dionisico…" Ahora bien, Zola, procedente del sur, "inclina su obra del lado de París", mientras que Maupassant el normando se ha interesado cada vez más en el Midi, aunque se han cruzado; Mitterand ilustra este reencuentro mediante una comparación entre dos obras, *Nais Micoulin* (1879) y *Une Vie* (1883), que narran la misma historia, la de una mujer seducida y abandonada. Demuestra que a pesar de las diferencias, estos textos son comparables puesto que ambos describen, sin falso pudor, la tierra meridional como "espacio metonímico del deseo erótico".

Los críticos han descubierto otras coincidencias. Francis Marcoin advierte que *La Bête Humaine* (1890) se abre con la descripción del paisaje que *Bel-Ami* observa desde su ventana, "la trinchera por donde pasa el ferrocarril del Oeste"[104]. Dos novelas basadas en la figura del artista (*L'Oeuvre* y *Fort comme la mort*, publicadas respectivamente en 1886 y 1889), comienzan del mismo modo, mediante la visita al taller de un pintor[105], y Colette Becker señala que la relación de los dos escritores con la pintura es en efecto fundamental. Incluso aunque Maupassant no ha sabido defender como Zola a los impresionistas, su universo, tan bien como el de éste último, lleva la marca de esa corriente: "Lo que no ha realizado como "salonnier", lo ha traspasado a su obra de contador y novelista, compartiendo con los Impresionistas el gusto por los temas y motivos modernos, embriagándose de colores y buscando en retener, por mil medios, la fugacidad de las cosas"[106].

Los personajes y las situaciones ofrecen igualmente numerosos puntos de convergencia. El fanático abad Tolbiac,

---

[104] Francis Marcoin, *op. cit*. p. 47.
[105] Colette Becker, "L'Art et la Vie: le drame d'Olivier Bertin", *Revue d'Histoire Littérarie de la France*, septiembre-octubre 1994, p. 786-792.
[106] Louis Forestier, Introduction au catalogue de l'exposition "Maupassant et l'impressionnisme", Musées Municipaux de Fécamp, 1993, p. 31

guardián de la moralidad pública y enemigo de la vida, que asesina a una perra preñada y luego provoca la muerte de Julien y Gilberto, tiene muchos rasgos comunes con Frère Archangias: éste último destruye un nido de currucas que unos niños observaban y vigila los amores de Albine que muere de abandono[107]. Pero es sobre todo en torno al personaje de la prostituta donde se establecen las relaciones más significativas. La casa Tellier, a la que se accede desde la avenida por la calle de los Judíos, y que cuenta con cinco "empleadas", es un respetable establecimiento cuya patrona está considerada como "una burguesa de Fécamp"; el cierre, un sábado, "con motivo de una primera comunión" supondrá la desesperación de los habituales, pero el fervor y la emoción de esas damas, durante la ceremonia, suscitarán la admiración de todos y el entusiasmo del cura, que verá en ello un signo de la presencia divina[108]. Ahora bien, en *La Terre*, el Monsieur y Madame Chareles, considerados como ejemplares burgueses de Chartres, mantienen en la calle de los Judíos "un establecimiento" que deberá cerrar por el entierro de su hija, Marie-Estelle; pero las cinco mujeres de la casa participan tan dignamente en la ceremonia que "el establecimiento no abriría en una semana"[109]. No obstante Maupassant tal vez haya sido igualmente inspirado por *Nana* (1880) de la que se encuentra un eco en *Boule de suif*, *Mademoiselle Fifi* y *Le lit 29*[110]. En efecto, ¿no hay una continuidad entre estas obras? *Nana* finaliza con la agonía de la heroína mientras que en la calle vociferan "¡A Berlin!"[111]. *Boule de suif* comienza en el momento de la "derrota" y la heroína, que ha estado a punto de estrangular a un

---

[107] Maupassant (*Une Vie* y Zola (*La faute de l'abbé Mouret*). Se consultará Adnré Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, 1954, p. 395.
[108] *Contes et nouvelles* I, p. 256-283.
[109] *La Terre. Les Rougon-Macquart* IV; p. 655-656-
[110] Maupassant. *Contes et nouvelles* I (*Boule de suif*, p.83-121; *Mademoiselle Fifi*, p. 385-397) y II (*Le lit 29*, p. 174-185).
[111] *Nana, Les Rougon-Macquart* II, p. 1474.

prusiano que se acuesta con ella, será la única en demostrar patriotismo y resistierá al chantaje del oficial prusiano. En cuanto a Rachel, degollará a "Mademoiselle Fifi", representante del enemigo, e Irma contaminará a todo un regimiento prusiano. ¿No se podría ver aquí una reiteración del tema zoliano de la "mosca de oro", la venganza haciéndose no social sino patriótica?

Esta lectura, muy incompleta, atina solamente a mostrar la existencia de un triangulo Flaubert-Maupassant-Zola que hay que tener en cuenta cuando se analiza el realismo y el naturalismo. Los tres autores, admiradores de obras "fuertes", tienen en común el rechazo por la literatura remilgada, convencional y moralizante, destinada a la buena sociedad: Maupassant desea "no tener gusto, porque todos los grandes hombres no lo tienen, e inventan uno nuevo", afirmación que René Dumesnil relaciona con la orgullosa dedicatoria de *L'Assommoir*:

> A mi gran amigo
> Gustave Flaubert
> En el odio por el gusto,
> Emile Zola[112]

Los tres manifiestan una cierta reticencia en relación con el romanticismo que ha marcado su juventud y se vuelven más bien hacia el clasicismo. Se sabe que Flaubert rehabilita a Boileau[113], y Guy Larroux ha mostrado que Maupassant había sido rápidamente considerado como un clásico[114]. Pero curiosamente, el propio Zola, en materia de crítica, hace suyo el

---

[112] René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, Tallandier, 1947, p. 183-184.
[113] Flaubert, *Correspondance* II, p. 445.
[114] Guy Larroux, "Maupassant clasique", Actas del coloquio de Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 41-47. Ver igualmente André vial, *op. cit*. p. 614.

ideal del siglo XVII, si bien transforma a Musset en representante del "genio francés, con su ponderación, su lógica, su claridad tan fina y tan armónica"[115].

Sin embargo, es más bien hacia los siglos XVI y XVII a donde dirigen su vista Flaubert y Maupassant, que multiplican las alusiones a Rabelais o a Sade, mientras que Zola se interesa sobre todo en sus contemporáneos. Simplificando, podría decirse que Flaubert es el hombre de la Antigüedad y del siglo XVI, profesando un verdadero culto a Homero y Shakespeare[116]; Maupassant aparece más bien atraído por el siglo XVIII, y especialmente por el universo de los libertinos[117]; y Zola, que afirma en *Mes Haines*: "Me burlo de los grandes siglos"[118], defiende a los escritores que según él representan su época y que preparan el futuro. Se añadirá que Maupassant juega igualmente un papel intermediario en la reflexión teórica sobre la creación. Aunque desconfíe de toda escuela, elabora en el texto que sirve de prefacio a *Pierre et Jean* una especie de teoría de la novela, empresa que será sistematizada por Zola, mientras que Flaubert escapa de toda teorización, incluso aun cuando las cartas a Louise Colet permitan definir una "poética en sí"[119] propias a cada obra.

También, a pesar de los insultos de Jean Lorrain haciendo de Maupassant "el semental modelo, literario y plástico, de

---

[115] Zola, *Oeuvres completes*, tome 12 (*Oeuvres critiques* III), Cercle du Livre Précieux, 1969, p. 351.

[116] Esos dos escritores son referencias constantes en Flaubert. En una carta del [26 de agosto de 1853] (Correspondance II, p. 417) rinde homenaje a los artistas que se proponen "hacer soñar" como la naturaleza y no emocionar: "Homero, Rabelais, Miguel Angel, Shakespeare, Goethe se me aparecen *despiadados*". Se observa que hace un salto sobre los siglos XVII y XVIII.

[117] Ver Halina Suwala, "Le XVIIIª siècle de Maupassant" en *Le Siècle de Rousseau et sa postérité*, Varsovia, 1998, p. 185-196.

[118] *Oeuvres completes*, tome 10 (*Ouvres critiques* I) Cercle du Livre Précieux, 1968, p. 27.

[119] *Correspondance* II, p. 519.

la gran cuadra de Flaubert, Zola y Cia”[120], o las acusaciones de “darwinismo literario” contra Zola y Maupassant[121], la crítica no confundirá a los tres escritores y, sobre todo después de 1884, tratará con una relativa benevolencia al autor de *Bel-Ami*[122]. Éste último, dice André Vial[123]. “se burla de las pretensiones científicas de Zola, de la investigación social”, en el “documento humano” y evolucionará hacia la novela psicológica. En suma, para retomar la expresión de Guy Larroux, Maupassant era “un realista aceptable”[124] para la crítica de la época, lo que lo distinguía de Flaubert, pero sobre todo de Zola, representando un naturalismo odioso. Se recordará al respecto que *Notre coeur* aparecía en la muy tradicional *Revue des Deux Mondes* en 1890, y que Brunetière se muestra cada vez más favorable al escritor, como si la institución hubiese creído encontrar por fin un medio de encauzar la ola naturalista.

Si Maupassant es el heredero de Flaubert, su obra mantiene sin embargo un diálogo constante y fructuoso con la de Zola y puede ser considerada, en teoría y en la práctica, como una transición entre realismo y naturalismo. Rompiendo con el esplendido aislamiento del artista que sacrifica a una mística del Arte, Maupassant, a pesar de su fascinación por el Siglo de las Luces, sitúa al escritor en la realidad de su época y se interesa en las condiciones concretas de producción y de difusión de la obra. Esta última puede pues parecer menos ambiciosa que la de Flaubert, pero no por ello explorar menos las zonas más secretas y más turbadoras del psiquismo humano, y

---

[120] Jean Lorraine, *Très russe* (1886)
[121] Ver André Vial, *op. cit*., p. 278-279
[122] Ver Halina Suwla, “Maupassant et le naturalismo”, *Maupassant et l’écriture*, p. 243-258-
[123] André Vial, *op. cit*. p. 257.
[124] Guy Larroux, articulo citado, p. 42.

a partir de una obsesiva reflexión sobre la identidad o sobre la relación a la otra, ella hace emerger la noción de inconsciente en el momento en el que el nombre de Freud es aun desconocido.

No se debe olvidar el lazo de Maupassant con el naturalismo, y sin duda la fuerte personalidad de Zola, que ha permitido al autor de *Boule de suif* escapar de la aplastante tutela de su primer protector para volverse autónomo, aunque a partir de 1885, las referencias a los dos maestros parecen menos presentes. Pero la crítica, preocupada de establecer la hegemonía de Zola sobre el naturalismo o de privilegiar a un escritor más "clásico" pudiendo representar un realismo edulcorado, se ha esforzado en difuminar ese lazo para insistir en la filiación flaubertiana. En una época en la que el naturalismo era objeto de escándalo, Maupassant se ha encontrado, en parte a su pesar, víctima de una tentativa institucional de "recuperación" apoyada en una lectura superficial o voluntariamente ingenua de su obra.

Francis LACOSTE
Universidad de Bordeaux III

FLAUBERT Y MAUPASSANT: COMER EN LAS PALABRAS, COMER DE LAS PALABRAS

Si al principio de un célebre estudio, Jean-Pierre Richard afirmaba: "Se come mucho en las novelas de Flaubert", tendría la posibilidad de decir otro tanto a propósito de los relatos

y novelas (incluido *Bel-Ami*) de Maupassant. Este tema, si se trata de un modo exhaustivo, merecería un amplio desarrollo específico para cada uno de estos dos autores. Mi intención no puede ser esa, en primer lugar porque estamos limitados por el tiempo y a continuación y principalmente porque se trata aquí de establecer una comparación.

Introduciré mi propuesta mediante unas consideraciones generales y necesarias sobre el lugar que ocupa el "comer" en la literatura de esa época. Desde luego está en el polo opuesto del lugar que ocupa el amor físico: no solamente la masturbación o la pederastia eran tabú, como ha mostrado Roger Kempf, sino todavía el acto sexual, más socialmente correcto, no se expresaba más que entre paréntesis, ¡ya que no era cuestión de describir los órganos! Para el "comer", por el contrario, el escritor podía desarrollar todo como era franca y públicamente aceptado por la sociedad. Eso es por lo que, al contrario de Roger Kempf, yo hablaré sobre todo de las obras editadas por nuestros escritores.

No se conocía ni la obsesión por la delgadez que es propia de nuestra época, ni la dietética, que hizo una tímida aparición solamente a principios del siglo XX: lo que es muy característico es que la enfermedad nerviosa más frecuente es por aquel entonces la histeria, debida a la represión sexual; la bulimia y la anorexia están poco descritas por los especialistas, y solamente como consecuencias de una histeria dominante. He consultado algunas obras de aquel tiempo, destinadas a la alimentación cotidiana, a las buenas maneras en la mesa y al mantenimiento de la casa (el libro de Jean-Paul Aron sobre el mismo periodo relativo sobre todo a los restaurantes). Estas obras existían bajo el Segundo Impero; se multiplican a principios de la Tercera República, para contribuir a levantar la moral de la Francia vencida. Desde aquellos que la baronesa Staffe destina a los aristócratas y burgueses, hasta los de Jules Simon y los de Mère Marthe escritos para los obreros, se des-

prenden algunas características comunes: 1º Se come mucho si se puede, y carne, pero aliñada, elaborada, disfrazada de tal modo que se oculta al máximo que se come algo muerto. 2º Las tareas de la alimentación, salvo raras excepciones donde se puede pagar un cocinero, son por completo asunto de mujeres (esposas, madres, criadas). 3º Se establecen unos valores morales, cuando se trata de baronsas o de obreras: mediante el "comer" y las reuniones familiares y sociales que ello implica, la mujer es la guardiana del hogar, y de los valores conservadores de la sociedad en la que, por otra parte, no puede ni debe intervenir. Todo va bien en la mesa de aquella que sabe mantener una casa, y ese saber implica que es bien pensante. Se entiende además hasta en lo sagrado, en un tiempo en el que la presencia real de Cristo en la hostia es objeto de una enseñanza insistente de la Iglesia Católica: ésta remite esencialmente a las mujeres la transmisión de las prácticas religiosas.

Se ve desde entonces que para un escritor, el "comer" representa un instrumento de crítica cuando se atreve: - a mostrar su similitud con la muerte – convertirlo en misoginia – servirse de ello para "pensar mal" de la sociedad – hacer de ello una metáfora del erotismo. Claro está que para esto conviene de entrada que el "comer" sea posible para el lector de la época. De ahí la utilización de un "realismo" con otros fines que él mismo. Una lectura de Flaubert y de Maupassant tratando de buscar en ella documentos verídicos y controlables sobre la alimentación y las maneras en la mesa es posible, pero mantenerse ahí sería reductor hasta el contrasentido.

Un historiador de las costumbres no tendrá nada que reprochar a la descripción, por ejemplo, de la interminable comida de bodas de Madame Bovary. O aún en aquellas comidas ceremoniales en "buena sociedad", en casa de Cisy o en la de los Dambreuse, en la segunda parta de *L'Éducation sentimentale*: predominancia más grande que hoy del pescado y de

la caza mayor, platos numerosos, todos dispuestos a la vez sobre una mesa profusa en cristalería y plata: es el servicio “a la francesa”, sustituido poco a poco después de 1870 por el servicio “a la rusa” – ese que todos conocemos todvaía, donde cada plato es transportado sucesivamente de la cocina a los convidados. Maupassant es tan exacto en sus descripciones, que engloba en *Bel-Ami* los manjares habituales a todas las capas de la sociedad, y, en los relatos, evoca sobre todo las comidas aldeanas (el budín de Navidad en “Un réveillon”, los rebociños en “Le Vieux”) y los de las clase media (frituras, conejo, ensalada cuando se hace una excursión como en “Une partie de campagne”), cuando no describe las comidas regadas con champán, picantes adrede, de los comedores privados. Desde este estado que yo llamaría de entrada de la observación, una diferencia sin embargo salta a los ojos: Maupassant no habla estrictamente más que de su tiempo, mientras que Flaubert es prolijo en detalles, tomados con cuidado de los autores antiguos y de los eruditos, sobre las comidas de la Antigüedad que nos presenta en *Salammbô*, *La Tentation de Saint Antoine* y Hérodias. Enorme diferencia de gran interés para nosotros.

Retomaré en efecto las consideraciónes de Maupassant en el estudio sobre “La Novela” que se presenta como prefacio de *Pierre et Jean*: cada escritor asume su propia ilusión, y su tarea es “producir la sensación de la verdad especial que se quiere mostrar”. Ahora bien, la “verdad especial” de Flaubert no es la de Maupassant. Flaubert lleva consigo, en un principio, un idealismo tan total como decepcionado por la vida, y es notable que en una carta muy conocida de 1846 esto se plasme mediante una figura culinaria: “Es extraño como he nacido con poca fe en la felicidad. He tenido muy joven un presentimiento completo de la vida. Era algo así como un nauseabundo olor de cocina que se escapa por un respiradero. Uno no tiene necesidad de haber comido para saber que hay

que vomitar.” Recuerdo también que, sin duda en correlación con este idealismo frustrado, Flaubert experimentó par la locura y lo extraño una inclinación que reprime muy voluntariamente no esforzándose en la exactitud, elaborando sobre ello montañas de fichas y documentos.

Sin embargo le queda una nostalgia, su vida durante épocas que él imagina más violentas, más francas en el extremo de los acontecimientos y de los caracteres. “Me embriago con la tinta”, escribe a propósito de *Salammbô*. Borrachera que en el sentido estricto del término traduce en sus textos relativos a la Antigüedad, del misdo modo que allí nos presenta unos banquetes tan pantagruélicos como insólitos según nuestro gusto. Así como el banquete de los Bárbaros, en *Salammbô*. Los manjares servidos, antílopes, pavos, camellos, erizos, cigalas, pequeños perros, excitan la sorpresa de los galos, de los negros o de los griegos, tanto como podrían excitar la nuestra, y se abalanzan sobre ellos, siendo descritos en el acto de devorar y de beber, mientras que no será lo mismo en los romanos en la época contemporánea. Sin embargo unas imágenes anuncian, al principio de esta descripción, la inversión futura de la situación: los bárbaros muertos lentamente de hambre y de sed en el desfiladero de la Hache, además vencidos, cubren la llanura de cadáveres devorados por los leones. Tantos presagios, lo sabemos a la relectura del texto, que esos Bárbaros del festín del principio, se saciaban “apoyados sobre los codos, en la pose pacífica de los leones que despiezan su presa”, y esos bueyes asados en grandes hogueras claras, “como sobre un campo de batalla cuando se queman los muertos”. Flaubert, según sus propios términos, ha elegido en realidad escribir esa cruel novela en “estilo caníbal”, traduciendo la enrome energía del pasado: devorar, ser devorado.

El festín del cumpleaños del Tetrarca, en *Hérodias*, está también compuesto de singulares manjares para nuestro gusto – lirones, ruiseñores, asno salvaje – acompañado de informa-

ciones sobre su ingestión. Aulas Vitellius el romano los devora tan glotonamente, que se provoca el vomito para poder continuar atiborrándose. Los demás invitados, judíos, rechazan tal o cual alimento porque su secta se lo prohíbe. Este festín es en efecto una señal: sirve de teatro a unas conversaciones concernientes a los cultos orientales, a unas polémicas relativas al Mesías. Se concluye mediante una estremecedora inversión de las imágenes. Las convicciones determinaban la aceptación o el rechazo por los manjares. Pero al final, cuando Juan Bautista es decapitado, por efecto de las intrigas de una mujer, es su cabeza cortada, convulsa, que llega en un plato "a la mesa de los sacerdotes", de modo que solo quede ante el Tetrarca, una vez que los invitados han partido. Aquí, la señal ha confirmado plenamente la materia, y la cabeza, presentada como un siniestro alimento "entre las sobras del festín", anuncia la victoria del Precursor.

Desde luego se puede experimentar ante este relato la admiración que mostró Taine. Se puede preguntar a que profunda pulsión flaubertiana corresponde. Por mi parte, la encuentro en la única obra visionaria que el escritor haya consentido conceder al público, en esa *Tentation de Saint Antoine* varias veces corregida, donde Baudelaire veía el "gabinete secreto" del espíritu del escritor. La soledad de Antoine está visitada de alucinaciones en las cuales, desde que el Diablo las preside (en el capítulo II), se presenta "una mesa, cubierta de todas las cosas buenas para comer", - sí, para comer bastante para todo una vida – cuya textura, olor, colores lo hacen babear. Luego Antoine ve a Nabuconodosor presidiendo un enorme banquete, también muy oloroso, en medio de esclavas y de reyes vencidos. Finalmente lo visita la tentación del amor, con la reina de Saba que, entre sus presentes llenos de un poderoso contenido erótico, le ofrece unas especies rarísimas y unos vinos regios. El alimento abre pues el delirio sensual de Antoine y ocupa un bello lugar en la continuación. La

suprema visión que cierra la serie: “dividirme por todo, estar en todo, fundirme con los olores […] penetrar en cada átomo, descender hasta el fondo de la materia - ¡ser la materia!”, me parece ser revelador en el sentido mismo del deseo jamás alcanzado de ser engullido: llevando a asimilarse tan bien la materia que se convierte en materia, que se despoja de su Yo. Son las ganas del propio Flaubert trasladados en la práctica de la literatura. Pero él no puede disimular que ese deseo satisfecho un instante en la marea de las palabras, es vencido por la separación inexorable que existe entre el individuo y lo universal. Del mismo modo, el individuo no puede conseguir comer hasta esa devoración que lo ampliaría a todo.

Maupassant no tiene el temperamento de Flaubert. En él anidan unos impulsos románticos, pero, así lo piensa, condenados por adelantado por la naturaleza. El mundo aparece a ese lector de Schopenhauer y de Spencer como fundamentalmente penetrado de muerte y hostil al hombre, quién, con un cuerpo de animal, conoce la desgracia de desear el gran amor y la vida eterna. Eso es lo que dice un protagonista de “L’inutil beauté”:

> Comemos repollos y zanahorias, sí, señor, y cebollas, nabos y rábanos, porque no hemos tenido más remedio que acostumbrarnos a comer todas esas cosas y hasta a aficionarnos a ellas, porque es lo único que aquí se cría; pero lo cierto es que se trata de una comida de conejos y de cabras […]. El trigo ha sido hecho para los pájaros, la carne para los grandes carniceros y los depredadores. Nosotros la comemos cocinándola, sazonándola con trufas, porque es necesario vivir bien en este mundo que ha sido hecho para el hombre.

La delicadeza nos ha conducido a perfeccionar, a inventar “salsas, bombones, pasteles, licores”, y todo lo demás, hasta incluso las artes, hasta el gran amor. Pero la Providencia

nos había condenado a una vida de “simples reproductores”: ella nos ha creado “desnudos, alimentados con la carne marchita de los animales, nuestros hermanos, y de legumbres crudas”. Es por malevolencia por lo que nos ha dotado al mismo tiempo de pensamientos y sentimientos. Hemos disimulado tanto que hemos podido alimentarnos y procrear. Pero estamos tristes. Se aprecia bien que con semejante punto de vista, Maupassant no haya estado dispuesto en absoluto a pensar que en una época cualquiera, la vida del hombre haya podido ser más rica, más fuerte, más hermosa que la suya. No conoce por tanto la fascinación de Flaubert por la Antigüedad.

Por el contrario, y eso es lo que hace de él ese escritor sobre el que se han vertido tantos contrasentidos creyéndole únicamente un vividor, Maupassant es susceptible de vibrar en el instante en lo que él denomina “cortas, extrañas y violentas revelaciones de la belleza” en una carta a Jean Boudeau en 1889. Este escritor que se califica a si mismo de “especie de instrumento de sensaciones” vive el presente, escribe el presente, y el periodismo al que se dedica no puede más que acentuar esta inclinación. Puede dejarse atrapar por el placer de las cosas y de los manjares más sencillos en apariencia. Flaubert, que coloca el arte por encima de todo, no escribiría ese bello elogio de la glotonería en boca del simpático Dr. Marambeot en “Le Rosier de Madame Husson”:

> ¿Es posible que haya imbéciles que no se preocupen de comer bien? Se es gastrónomo, como se es artista, como se es erudito, como se es poeta. El paladar, amigo mío, es un órgano delicado, susceptible de perfeccionamiento y tan importante como el oído y la vista […] Un hombre que no diferencia, por el gusto, una langosta de un langostón, un arenque, ese pescado admirable que tiene todos los sabores, todos los aromas del mar, de una sardina o de una pescadilla; una pera de don Guindo de una pera de agua, es comparable al

> que no distinguiese a Balzac de Eugenio Sue, o una sinfonía de Beethoven de un paso doble compuesto por un músico de regimiento.

En definitiva, toda la obra de Maupassant se sitúa bajo el signo de una inversión continua de valores: sensaciones vivas, agradables, son buscadas y sentidas por nosotros, como si se tratase de artes, de paisajes de mujeres, de alimentos; pero llega siempre un momento donde el dolor, o la angustia aparecen. La alimentación desempeña en su obra a este respecto un rol privilegiado, porque es una necesidad indispensable, y porque entra en nuestro cuerpo para allí ser asimilada. Nuestro cuerpo, pero es tan frágil, está tan sujeto a la usura, a la muerte… Alimentarse en entonces también el signo notable de una maldición. Maupassant concede a sus personajes esta subjetividad ambivalente que es la suya; a través de ella es sentida la vida.

Me parece que en la obra de Flaubert que se refiere al mundo contemporáneo, el rechazo opuesto a éste es mucho más radical e inmediato. A través de las escenas de comidas, que nos ocupan, percibimos el aspecto a la vez irrisorio y apremiante de ese mundo. Los personajes no lo perciben, o se hacen ilusiones sobre el modo en el que ellos podrían escapar. Yo advierto la presencia directa o indirecta de la opinión pública, en numerosas escenas. El pastelero de Yvetot que ha fabricado el pastel de bodas de Maudame Bovary ha “extremado los cuidados”, porque él debuta en la región. Emma Bovary hace granjearse la consideración de su asistenta sirviendo los botes de confitura invertidos en un plato, y hablando de comprar unas servilletas; el gerente de hotel de la Vaubyessard es “serio como un juez”. Tontería de la sociedad, que, en *L’Éducation sentimentale*, se convierte en mentira y corrupción. Por una inversión de lo sagrado, el bufé de la recepción Dambreuse semeja “un altar mayor de catedral”,

mientras que la ignorancia religiosa de los asistentes en el entierro de Dambreuse es total. Políticamente, está en cada uno su interés o su antojo: al día siguiente de una revolución que ha hecho estragos, una cena con dorada, ciervo, cangrejos, arranca a los convidados de los conservadores Dambreuse consideraciones irónicas sobre los republicanos; pero obsérvese que la pobre pequeña recepción con cerveza y galletas organizada por Dussardier en su buhardilla se acompaña también de palabras idiotas y reivindicativas, esta vez emanando de los reformistas y los republicanos.

La alimentación hace nacer una expansividad porque se habla mucho comiendo juntos. Pero nada que sea el diapasón de las palabras dichas en *Hérodias*. Unas trivialidades y tonterías, como las que salen de la boca de la "mujer públca" Rosanette, que aparece a menudo como atiborrándose de pasteles, en el restaurante, en su casa, o en la de los demás, palabras exageradamente pedantes, que despacha Homais concernientes a la composición de los propios manjares. Solamente, las comidas exiguas tomadas con su marido suscitan el silencio de madame Bovary: sopa de cebolla, carne con ocedera, cocido, ella concibe en ello una nausea que se extiende a la existencia: "en esa pequeña habitación de la planta baja, con la estufa que humeaba, la puerta que crujía, los muros que rezumaban, las baldosas húmedas; toda la amargura de la existencia le parecía servida en su plato, y, con el humo del cocido, subía del fondo de su alma como bocanadas de desencanto". Admirable expresión, a partir de lo concreto, de un disgusto que vuelve a Emma casi anoréxica, picoteando nueces y bebiendo vinagre. Pero ella no imagina contra ese disgusto más que ornato: vida en un castillo, o champán de sesiones amorosas avocadas al fracaso, para desembocar en la repugnante muerte por la ingestión de arsénico, "ingerido directamente" de su mano que ha rebuscado en el tarro del farmacéutico.

Lo que me sorprende, es que la diferencia entre las novelas antiguas de Flaubert y sus novelas modernas, no hay notaciones de felicidad en el acto mismo de comer, salvo un momento en casa del imbecil Bovary porque él adora a su esposa, ni indicación sobre la consistencia de los manjares, y raramente (considerando aparte el repugnante humo del cocido antes citado) sobre su olor, tan necesario para suscitar la codicia del gusto. La rara composición de los manjares es precisamente mencionada con motivo de la recepción de la Vaubyessard: sopa de bogavante y a la leche de almendras, pudín a lo Trafalgar. Se cita incluso en *L'Éducation sentimentale*, en las comidas en el domicilio de Arnoux, todavía rico, que ama los alimentos exóticos, gazpacho, curry, jengibre, o en casa de Cisy, que ofrece, más clásicamente, una cabeza de esturión al champán o unos tordos gratinados. El principal sentido excitado en el lector en las escenas alimentarias, es el de la vista, y todavía con una connotación más bien estética que gustativa. La base de la famosa pieza montada Bovary es totalmente incomible: es un templo en cartón azul y papel dorado. En la Vaubyessard, es el arreglo de las líneas del bufé que choca: patés empinados de bogavante, pirámides de frutas. En casa de Cisy y los Dambreuse, la orfebrería y el cristal, lleno de reflejos, concurren con los platos repletos. La presencia de los alimentos y de su joyero es opresora, pero como una presencia de cosas, donde la materia no está en relación con el apetito de los hombres; cosas que al contrario acaban por comer al hombre (o a la mujer) en una lenta descomposición, típica de los tiempos modernos, según Flaubert.

Inútil, en este contexto, decir que la metáfora alimentaria no tiene en estas novelas un sentido erótico, salvo en el cuerpo de Emma "como un río de leche" después de hacer el amor con Rodolphe. Pero he observado que la figura de la mujer amada recurre esencialmente en Flaubert a unas notaciones de luz. ¿Las concernientes a los manjares? Con los rostros de los

asistentes a los Comicios que tienen “el color de la sidra dulce”, y el de Madame Dambreuse, “de un frescor sin reflejo, como la de una fruta en conserva”, hay que confesar que se esta bien lejos de las solicitaciones de la reina de Saba.

De otro modo se produce en Maupassant, donde la mujer es eminentemente considerada como comestible, y, recíprocamente, la comida como erótica. Muchos subentendidos delicados, sobre todo al principio de su carrera, en ese gran aficionado a las muchachas, que estima en “Yvette” que ellas “saben hacer los pasteles”, mientras que las mujeres de sociedad no ofrecen más que “golosinas de aprendiz de pastelero”. La mujer joven es comparada en “Épaves” como “pescado fresco” por oposición al “pescado en salazón” que es la mujer vieja. El protagonista de “L’Ermite” toma a las muchachas “como se elige una costilleta en la carnicería, sin preocuparse de otras cosa que de la calidad de su carne”. Y por otro lado, la comida que Madame de Marelle, en *Bel-Ami*, ofrece a Georges Duroy y a los Forestier en un comedor privado del café Riche está repleto de evidente equívocos:

> Trajeron las ostras de Ostende, excelentes y gruesas, semejantes a pequeñas orejas encerradas en conchas, y que se fundían entre el paladar y la lengua como bombones salados. Luego, después del asado, se sirvió una trucha rosada como la carne de mujer joven […] Y el pensamiento del amor, lento e invasor, entraba en ellos, embriagaba poco a poco su alma, al igual que el vino blanco, caído gota a gota en su garganta, calentaba su sangre y turbaba su espíritu.

Si, pero el placer no tarda en invertirse. Caso extremo, el protagonista de “l’Ermite” se da cuenta que, sin saberlo, ha elegido a su propia hija como compañía por una noche; a partir de ese momento se retira del mundo. Aunque generalmen-

te, la mujer es un alimento temible, porque ella también puede "consumir" al otro: Maupassant no puede soportar la idea de ser comido, bebido, disuelto por ella. Queda particularmente afectado, al fin de su carrera, por esta obsesión, porque frecuentando ciertos mundos descubre a la mujer moderna, autónoma, intelectualmente respetable. Las sitúa en escena en sus últimas novelas, y es en *Notre coeur* donde las retrata como "objeto de lujo […] ante el que […] se excita el deseo, del mismo modo que llega el apetito ante los alimentos finos de los que nos separa una vitrina, preparados y expuestos para excitar el hambre".

¡Lejos se está ahora de las costilletas del carnicero! Pero esta obsesión de ser consumido existe en toda la obra. El protagonista de "La Chevelure", enamorado de esa soberbia trenza encontrada en un escritorio, la "bebe" a besos, pero pronto se obsesiona por la muerte de antaño, y se vuelve loco. La muerte, no la del cerebro, sino la del cuerpo entero, es invocada por la consideración de que la mujer se pudrirá y, espejo del hombre, le evoca su propia podredumbre: en "Un cas de divorce", el marido es igualmente repelido por un ligero *olor* de fiebre que se exhala de los labios de la mujer; acaba odiando "la carne, estercolero seductor y viviente, putrefacción que se mueve, que anda, que piensa, que habla, que mira y que sonríe; donde los alimentos fermentan". Y se convierte al amor por las orquídeas "de un rosado que humedece los labios de deseo", flores mudas, efímeras, cuya vida no puede en absoluto ser comparada a la del hombre. Perversión, sin duda. Pero los casos de apetito amoroso convertido en catástrofe de lo cotidiano son también legión, por ejemplo en "La femme de Paul" o "l'Épingle".

La alimentación, en el sentido propio del término, está en "Un cas de divorce" relacionado con la muerte, mediante un movimiento quizás heredado de Flaubert, pero completamente modificado, hecho diario, natural. Esa aproximación es

constante en Maupassant, y a veces mostrada de un modo muy material. La asistencia del “Vieux” se atiborra de pastelillos, mientras el viejo agoniza: “Era el turno de ellos, de comer bollos”. El vivo come sobre el muerto. El asno cruelmente matado por dos compadres les sirve de asiento para devorar pan y cebollas. En “Un reveillon”, el narrador descubre que en la panera, sobre la que los Fournel comen el budín y beben sidra, ha estado depositado el cadáver del abuelo muerto la noche anterior. ¿Pero también, porque la propia naturaleza ha creado esta proximidad entre la vida y la muerte? Gran lector de Sade, Maupassant cree en ese sadismo supremo del Dios-natural, que justifica los otros grandes o pequeños sadismos alimentarios contenidos en su obra. Es para constituirse en el rival de Dios, que le ha llevado a su vez a sus tres hijos, como el profesor Moiron da a sus alumnos bombones conteniendo vidrio machacado: siete escolares mueren.

Todos los sadismos no son tan lúcidos como el de Moiron, pues la crueldad del hombre es espontánea. Como el pequeño criado de granja cesa voluntariamente de desplazar al caballo “Coco” en su prado, y el animal muere de hambre, viendo alrededor de él la hierba verde. Para no pagar el impuesto sobre su perro “Pierrot”, madame Lefèvre precipita al suyo en un agujero y lo deja morir de hambre. Un ciego es la víctima de las bromas de su cuñado aldeano. Se divierte en hacer comer su sopa por un animal, o hacerle masticar hojas, y finalmente se le abandona en la nieve. Aún así, él invidente muere de hambre. Pero los burgueses también son capaces por inconsciencia de hacer sufrir a un anciano medio paralizado, negándole los platos azucarados que a él le gustan, bajo pretexto de velar por su salud.

> Su mano locamente agitada trataba de agarrarlos y de acercarlos a él. Se los ponían cerca a propósito para ver sus inútiles esfuerzos, su impulso tembloroso hacia ellos, la

> llamada desolada de todo su ser, de su mirada, de su boca, de su nariz que los olía. Y le caía baba de las ganas […]. Y toda la familia se regocijaba.

Claude Santelli ha escrito con razón que Maupassant era "de entrada una mirada", "un ojo visionario" descubriendo secretos como una cámara. Pero yo diría que uno de los secretos más profundos está en nuestra relación con la alimentación, que está en relación primordial con la vida bajo todos sus aspectos. El escritor no vacila en hacer de ella una de las temáticas más fuertes de su obra. Y le concede un lugar fundamental en las estructuras de su escritura. Es mediante ella como el protagonista de *El Horla* acaba constatando la realidad de la criatura que ha llegado del río para acosarle. Los alimentos de los que se sirve como indicios son una jarra de agua, una de leche, vino, pan, fresas. El agua y la leche, que al protagonista no le gustan, son bebidos, sin que las tapones de las jarras hayan sido movidos o manchados. Ninguna duda, una presencia-ausencia, una transparente opacidad acosa la casa… Primera investigación decisiva, que lleva a pensar en el final, con angustia, que el hombre va a ser reducido a esclavo por ese poder como hacemos nosotros con los animales, y convertirse en "su cosa, su servidor y su alimento".

Otras obras finalmente, que critican sin piedad, la sociedad de su tiempo, ven su estructura incluso fundada en la alimentación. Es completamente el caso de "Boule de suif", relato construido como un ballet alrededor de los cestos con provisiones de la diligencia que transporta a los fugitivos lejos de Rouen; el propio nombre de la heroína caracteriza a una gorda de baja estofa, pero muy utilizado entonces; invirtiendo la situación al "bien pensar", es la prostituta quién ofrece al principio sus viandas a la buena sociedad. Es en gran parte el caso de la novela *Bel-Ami*, que comienza por un paseo del protagonista sin un céntimo por los bulevares llenos de colo-

res y de reflejos de las bebidas, que él anhela, y que continúa de comida en comida, a unos niveles cada vez más elevados de la sociedad, con todo lujo de detalles sobre los manjares y su precio, hasta el momento en el que Bel Ami no tiene más que contar. Pero entonces, lo concreto se vuelve metafórico: ejecutando su último golpe de depredador – asegurándose el matrimonio con la muy rica Suzanee – Bel Ami arroja al agua del estanque del hotel un trozo de pan: "Todos los peces se arrojarán ávidamente sobre ese montón de migas que flotan […] y lo despedazarán": Comer, y comer a la sociedad, es librarse a una lucha universal impuesta a los animales y al hombre, que es animal tanto como los demás, únicamente situado más arriba en la escala de los seres.

Ambos grandes comedores y grandes bebedores si llega el caso, a imagen de ese "Garçon" que Flaubert ha inventado en su juventud, ambos observadores críticos de la sociedad, Flaubert y Maupassant son, como se ve, muy diferentes en su tratamiento literario de la alimentación. Comer interesa a la vez a la sociedad, al yo y al super yo, a las pulsiones del cuerpo, y a las del inconsciente. Comer toma también un fuerte valor simbólico, que todas las religiones tienen en cuenta, y que se colorea tan diferentemente según la ausencia de fe. La de Flaubert no puede analizarse sin admitir un auténtico culto de la Antigüedad. La de Maupassant es la de una generación fin de siglo, que interpreta de una manera pesimista, y en lo cotidiano, a Darwin y Schopenhauer. Pero allí donde Flaubert, para la sociedad contemporánea, viendo en los manjares como en el conjunto de actividades de las victorias del conformismo, toma sus distancias, Maupassant desea, huele, gusta, alcanza, luego pasa al sentimiento de la hostilidad de la materia hacia nosotros, a la angustia, a la violencia sádica. Flaubert, alucinado, sueña con saint Antoine fundiéndose en la materia, Flaubert razonando sobre el mundo actual percibe con Bou-

vard y Pécuchet que no se llega a devorar verdaderamente, ni a perderse verdaderamente. Maupassant es capaz de escribir el relato de franca alegría donde un borracho inventa el borrachómetro, y también (aunque más a menudo) aquel donde nosotros perdemos toda referencia ante un huevo encontrado por azar en la nieve, o una jarra vacía. Ninguna fusión con la materia, sino una dispersión insoportable, pérdida, de la identidad. Tales son las dos "verdades especiales" que he intentado despejar.

Marie-Claire BANCQUART
Universidad de París IV- Sorbona.

Para unas referencia más completas sobre el "comer" a finales del siglo XIX, vier Marie Blaire Bancquart, Fin de siècle goumande, PUF; 2001.

LA SOLTERONA Y SU HISTORIA EN FLAUBERT Y MAUPASSANT

> Uno se casa para fundar una familia, y se forman familias para constituir la sociedad. La sociedad no puede prescindier del matrimonio.
>
> Maupassant. *Jadis*

La solterona tiene una historia etnológica en las sociedades rurales tradicionales y una historia sociológica en el siglo burgués por autonomasia, el XIX. Flaubert y Maupassant escriben novelas de sociedad (voy más bien a centrarme en sus relatos, que son formas cortas de la novela), siendo entonces normal que se hubiesen interesado por la figura de la solterona y su historia. Historia en varios sentidos evidentemente: es el lugar y la fusión de las mujeres que se denominan «solteronas» en las estructuras sociales y en el imaginario colectivo; es la historia individual de cada personaje de la novela o del relato, siendo una solterona completamente particular; esa será la historia, la narración, la forma narrativa, el texto, que cada uno de los dos escritores puede constituir alrededor de ese personaje. La etnología, la etnografía, la sociología pueden guiarnos, pero por supuesto siempre se trata de literatura, de representación de una realidad social en una obra literaria. Como Claude Duchet lo ha expresado ya en un articulo de 1975: «Construcción estética ideológicamente estructurada, la sociedad de la novela no cesa de leer la sociedad». Retomando esta frase, Jacques Neefs la comenta en un artículo publicado en las Antologías Claude Duchet titulado *La politique du texte*: «el texto de la novela, espacio imaginario (…), siempre hace referencia a lo identificable, lo practicable, y organiza las cosas, los seres, las palabras, los actos, en un tejido de corre-

laciones significativas, como no se encuentra jamás en la realidad»[1]. Utilizando la figura de la solterona, vamos a desplegar algo de ese «tejido» de la escritura novelesca, y a través de la solterona vamos a poder «leer» algunas páginas de realidad social.

Un reciente libro de Nathalie Heinich, titulado *Etats de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*[2], puede servir de punto de partida. En suma hay una paleta limitada y codificada de estados que son impuestos por la sociedad a la mujer, y uno de ellos es el estado de «solterona». Las sociedades humanas primitivas han fundado su supervivencia en sistemas de alianzas matrimoniales entre linajes y clanes, cuyas complejas estructuras son la alegría de los etnólogos. Se sabe que en esas sociedades las mujeres son objeto de regalos e intercambios, en una especie de economía simbólica. Cito que lo que escribe Germaine Tillion en su último libro, *Il était une fois l'ethnographie*, libro de vivencias sobre su trabajo de etnóloga con los Bereberes de Aurés. En una reflexión general, menciona que la *relación con las* mujeres «constituye el cimiento más primitivo y el más perdurable de todas las sociedades masculinas»[3] (y era una sociedad masculina aquella de la que formaban parte Flaubert y Maupassant!). Todavía evoco lo que escribía Pierre Boudieru en 1972 al final de un artículo sobre las estrategias matrimoniales en los aldeanos de Béarn. En esta sociedad tradicional, «a todas las amenazas que

---

[1] Jacques Neefes, «L'investigation romanesque, une poétique des socialités», en *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, Pour Claude Duchet*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 179-180. La cita de Claude Duchet es extraida de su artículo «Corps et societe: le réseau des mains dans *Madame Bovary» in Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, 1975, p. 234.

[2] Natalie Heinich, *Etats de femme*, Gallimard, 1996. Para la solterona, ver en particular la quinta parte (p. 241-282) titulada «Le point de vue de la tierce»

[3] Germaine Tillion, *Il était une fois l'ethnographie*, Senil, 2000, p. 264.

el matrimonio hace pesar sobre la propiedad y a través de él sobre la familia que tiene por función perpetuar (…), se opone todo un sistema de ceremonias y de "toques" parecidos a los de la esgrima o a los del ajedrez »[4]. Lo que quiero dar a entender, es el problema que puede plantear la *muchacha no casada* en relación a un tal tipo de sistema.

Sin lugar a dudas, la sociedad en la que evolucionan Flaubert y Maupassant está también obsesionada por las alianzas (recordemos que es el fondo de la conversación de la madre de Jeanne, en *Une vie*). La circulación controlada de ese «bien» simbólico que son las mujeres, a la vista de la perpetuación del linaje y de la conservación y del engrandecimiento de la propiedad, es tan importante en la Normandía rural de la que los dos escritores conocen íntimamente las costumbres, como en la sociedad mundada que constituye su medio de clase. Aparece más claro ahora que *la solterona se mantiene a distancia de la economía de los intercambios matrimoniales*. Joven, ha sido una «muchacha casadera» (ese es el primer estado de casi todas las mujeres) que, voluntariamente o no (pues ambos casos existen), ha rechazado la transición al estado de «mujer casada» (estado que constituye la norma para las mujeres en la época de Flaubert y de Maupasssant). En términos psicológicos, se diría que es una marginada. Del personaje de la solterona llamada tía Lison en *Une Vie*, Maupassant escribe con un realismo brutal: «Su hermana había adquirido el hábito, en la casa paterna, de considerarla como un ser fallido (…)»[5].- Pero en términos de economía simbólica, la mujer que permanecía soltera figura más bien como un resto, un elemento de más, que no tiene función alguna en el sistema. La colectividad, por supuesto, se esfuerza en *administrar* ese resto. Por ejemplo tratando de reducirla, como lo muestran esos curiosos

---

[4] Piere Bourdieu, «Les estratégies matrimoniales dans le systéme de reproduction», *Annales: économies, civilisations* nº 27, 1972, p.1124.
[5] *Une Vie*, Folio, 1974 p. 71.

ritos folclóricos recogidos por Arnold Van Gennep en *Le Folklore français* y que apuntan, si seguimos a Claude Lévi-Strauss, a reintegrar a la mujer todavía soltera en el sistema simbólico[6]; o bien proporcionándole un lugar al margen del sistema. La solterona puede entonces tener una verdadera función, una función de mediación, va a ayudar paradójicamente a las muchachas a realizar su *transición*, a prepararse para su vida de mujer. Ivonne Verdier, que ha llevado una investigación etnográfica en un pueblo de la Borgoña en los años 1960, cita un refrán en relación con las costura y las costureras (la costura, ocupación femenina importante, rito de iniciación): «Vieille fille, vieille fille, mais le fil à l'aiguille»[7] (Solterona, solterona, pero el hilo a la aguja). Esta formulita tiene un sentido sexual que quién la canta expresa directamente al etnógrafo: «No me he casado, pero detrás de la iglesia, tengo a todos los hombres que me apetecen». Es pues una solterona un poco especial, que «sabe vivir», como ella dice. Pero lo que me interesa, es la asociación simbólica entre la solterona y la iniciación amorosa: recordemos a Emma en el convento. «Había allí en el convento una solterona que venía todos los meses, durante ocho días, a trabajar en la lavandería (…)»[8]. Este personaje completamente episódico que casi tiene dedicada una página, es quién introduce a escondidas en el con-

---

[6] Ver los ritos analizados por Van Gennep, concernientes a la primogenitita aun soltera cuando la menor se casa antes que ella: se la calienta bajo la bóveda del horno, se le hace comer una ensalada cruda. Y los comentarios de Lévi-Strauss: el celibato la pone del lado de la naturaleza y de la crudeza (por el matrimonios pasaría al lado de la cultura); hacerle comer crudo significa su condición; hacerla «cocer» lo remedia. Arnold Van Gennep, *Le Folklores français*, reed. Bouquins 1998, p. 542-543. Claude Levi-Satrauss, *Le Cru et le Cuit*, Plon, 1964, p. 340-344.

[7] Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire*, Gallimard, 1979, p. 243.

[8] *Madame Bovary*, Jacques Neefs éd. Le Livre de Poche, 1999, p. 99. «Todos los meses durante ocho días», asociado a la ropa blanca, podría remitirse al ciclo menstrual.

vento las novelas de amor y quien canta a las jóvenes novicias canciones galantes del siglo XVIII, «siempre moviendo su aguja»[9]. Funciona entonces como una hada, con todo la ambivalencia que eso significa: empuja a Emma hacia su destino erótico, su «fatalidad». El efecto «textual» de su paso por la historia de Emma se hace sentir más de una vez en la novela: cuando Emma seduce involuntariamente a Charles cosiendo, o aún en las palabras de la canción del Ciego.

Acabamos de ver dos solteronas alegres. De la solterona en el convento, Flaubert sugiere que ella compensa sus frustraciones gracias a la lectura de las novelas de amor. Aquí tenemos pues la figura de la solterona a la cabeza del paradigma de *la lectora de novelas.* «Yo sé vivir», decía la costurera a Ivonne Verdier. Más bien leer una novela que vivirla, dice implícitamente la solterona en el convento, más bien imaginarla de la lectura (o de la escritura), más bien la experiencia por procuración, la experiencia de lo real. Ese es el mensaje que transmite a Emma, pero que Emma comprende al revés. Puede ser que Emma haya debido permanecer siendo una lectora. Habría sido una figura de deseo en toda su pureza, a la manera de Saint Antoine. ¿Se imaginan a Emma una solterona? ¿*Madame Bovary* una novela de solterona? Debo decir que el libro tiene por derecho un color, este color de cochinilla, que intenta aproximarse a la categoría del *moho*, característica de la solterona según Lévi-Strauss[10]. El propio Flaubert nos lo confirma en una carta – y es significativo que la destinataria de la carta sea Mademoiselle Leroyer de Chatepie,

---

[9] *Ibid*. p. 100 –En *Une vie*, cuando la tía Lison se activa «trabajando como una simple costurera» (p. 73) en el ajuar de la casada, se puede pensar que Maupassant reencuentra a sus espaldas un saber etnográfico sobre la función mediatriz de la solterona costurera.

[10] El moho se vincula a lo podrido: *Le Cru et le Cuit*, p. 344. Lo podrido también es una categoría significativa en *Madame Bovary:* «De donde venía pues esta insuficiencia de la vida, esta podredumbre instantánea de las cosas en las que ella se apoyaba?», ed. cit., p. 421.

precisamente una solterona: «(…) la primera idea que tuve (de la Bovary) era hacer de ella una virgen, viviendo en provincias, envejeciendo en la tristeza y llegando de este modo a los últimos estados del misticismo y de la pasión soñada»[11]. Un no vivir, vivir recluido, leer quiere decir por inversión escribir: eso nos remite a la imagen del escritor. Sea cual sea el efecto que allí se produzca: alegría del sueño, tristeza neurótica. Aquí se esbozan las modalidades de una identificación posible entre la solterona y el Artista[12]. Para Flaubert, como para su discípulo Maupassant, pero para Flaubert de un modo más radical, el Artista no debe conformarse, debe permanecer al margen de la sociedad, ese es el precio de su libertad como creador. (Por otra parte Maupassant también puede ser radical: véase con que virulencia considera el matrimonio en *L'Inutile Beauté*.) Ya se ha dicho todo sobre el modelo tan extendido en el siglo XIX del *escritor soltero*. Pero Flaubert va muy lejos. Hay que citar ese pasaje tan conocido de una carta a su madre (que él haya escrito eso a su madre es muy extraño, no vacila, desde Oriente donde está en ese momento, en transmitirle un fuerte mensaje). Ella acaba de anunciarle el matrimonio de su amigo Ernest Chevalier. Flaubert, sintiéndose traicionado por Ernest como ya había sido traicionado por Alfred, hace un retrato feroz de su amigo, concluyendo con estas palabras: «casado, será cornudo; y pasando así su vida entre su mujer, sus hijos y las infamias de su oficio, aquí tenemos un atrevido que habrá satisfecho en él todas las condiciones de la humani-

---

[11] Citado y ampliamente comentado en Martine Reid, *Flaubert correspondant*, SEDES, 1995, p. 60-61-

[12] Es también en el siglo XIX cuando la histeria, en el discurso médico, comienza a liberarse de su pertenencia exclusiva al género femenino. Flaubert escribe a George Sand: «(…) un viejo histérico, como yo – Pues mantengo que los hombres son histéricos como las mujeres y yo soy uno de ellos.» 12 de enero de 1867, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1991, p. 591.

dad»[13]. El Artista debe permanecer imperiosamente alejado del matrimonio. «El artista, desde mi punto de vista, es una monstruosidad, - algo antinatura », escribe en la misma carta. Por «natura» entendemos «naturaleza humana», en el sentido restringido que la burguesía concede a ese termino para instituir su orden. El Artista y la solterona están del bando del desorden.

Pero la solterona es una figura ambivalente, y la fascinación del escritor por ese tipo de personaje se establece en dos direcciones opuestas: tenemos la solterona frustrada y neurótica, inconformista, y luego está la solterona como figura casi gloriosa de la marginalidad. Es Maupassant quién se especializa en el primero de esos dos tipos literarios. Un poco como Baudelaire con las viudas, Maupassant tiene debilidad por las solteronas, y hay un pequeño grupo de sus relatos que son como una galería de sus tristes retratos. En Flaubert, con excepción de Félicité, la protagonista de *Un coeur simple*, que es un caso complejo, no hay demasiadas, en la tonalidad compasiva, como ese personaje episódico que aparece en la segunda parte de *Madame Bovary*, la sirviente Catherine Leroux. Aun no es fehacientemente cierto que sea una solterona, no está dicho explícitamente por el narrador, pero voy a tratar de deducirlo. El contexto aldeano de su nombre de pila le da un valor de indicio. Otros indicios y un intertexto empujan en el mismo sentido. Hay paralelismos entre su descripción física y la que Flaubert hará de Félicité, como si Catherine Leroux fuese un esbozo a retomar y a desarrollar más tarde. Los retra-

---

[13] 15 de diciembre de 1850, *ibid*, I, 1973, p. 721 – Más brutal todavía, una carta de juventud, del 15 de abril de 1839, pero está dirigida a un amigo, Ernest Chevalier precisamente. Gustave que tiene diecisiete años comenta la boda de su hermano Achille: «Achille está en Paris, defiende su tesis y se muda. Va a convertirse en un hombre formal, desde entonces se asemejará a esos pólipos fijados a las rocas. Cada día recibirá el sol del coño enrojecido de su bien amada y la felicidad resplandecerá sobre él como el sol sobre la mierda.» *Ibid*, p. 42.

tos comportan rasgos masculinos (algunos comentaristas los denomian asexuados). Nathalie Heinich explica que rechazando el estado de mujer casada, la muchacha rechaza simultáneamente su sexualidad, su femeneidad. Como prueba de ello, en los relatos de Maupassant pensamos en las dos inglesas, en Miss Harriet y en la solterona de *Rencontre* (aquella que es una viuda, pero se va a ver que es lo mismo). Regresando a la cuestión: ¿Catherine Leroux es una solterona o una anciana? Aportamos el indicio religioso: «Algo de una rigidez monacal se revelaba en la expresión de su figura»[14]. Felicité también tendrá algo de monacal. Hay que recordar que el estado religioso, para la muchacha soltera, es todavía una manera que tiene la sociedad de administrar el problema. Pero la prueba definitiva, aunque indirecta, del celibato de Catherine Leroux, es su identidad, puesto que se la llama al estrado *por su nombre completo*: «Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux»[15]. Basta compararlo con otro nombre inscrito esta vez en *Un coeur simple* (es el nombre de la hermana de Félicité): «Nastasie Barette, señora de Leroux»[16]. Los comentaristas utilizan generalmente este enunciado para inferir de él el patronímico disimulado de Félicité: Barette; accesoriamente, para observar en Flaubert una manía en retomar los mismos nombres. Lo que me choca es, en los dos enunciados, el carácter administrativo del nombre, como si el novelista se tomase por un funcionario del registro civil. Y de golpe, para Catherine Leroux, todo está dicho. Ella no es esposa. Prueba que los escritores realistas comprenden perfectamente que el problema de la identidad de las mujeres no es solamente de orden intimo, subjetivo. Como lo escribe Natalie Heinich: «La construcción de la identidad (…) es una interacción, que pone un sujeto en relación con

---

[14] *Madame Bovary*, edición citada., p.250.
[15] *Ibid*, p. 249.
[16] *Un coeur simple* en *Trois Contes*, P.M. Wetherill éd., Garnier, 1988, p. 167.

otros sujetos, con grupos, con instituciones, con cuerpos, con objetos, con palabras»[17]. Cuando la solterona de granja se mantiene humildemente (casi como una culpable) sobre el estrado ante los caballeros, la imagen nos habla. Pero el simple enunciado de su nombre basta ya para poner al personaje en un desfase institucional con los «burgueses realizados»[18] (y con las burguesas, significativamente ausentes de este estrado, pues ellas no tienen poder para distribuir precios, pero simbólicamente presentes, pues sin su esposa el burgués no estaría completo).

Flaubert es fiel al principio del narrador impersonal que cuenta el incidente de Catherine Leroux en un tono a la vez indiferente y afectado, con una ironía feroz para con los burgueses. El narrador en los relatos de Maupassant es intradiegético, es un hombre, más bien joven, que se encuentra personalmente con la solterona. El relato titulado *Rencontre*[19] es un breve y puro ejemplo, es decir sin florituras, constituido alrededor de un reencuentro único y estremecedor. La inglesa de *Rencontre* es una viuda, pero es la hermana, en la desesperación, de Miss Harrriet. Que haya tenido un marido y un hijo no cambia nada. La sociedad masculina la ha explotado, y a continuación ha renegado de ella, arrojada como un deshecho. Ella se encuentra como *deportada* en el estado y en la condición de la solterona[20]. El narrador es un viajero que va y viene por los lugares agrestes de la Costa Azul. La víspera él ya ha percibido a esa mujer en el barco y le resulta *extrañamente*

---

[17] *Etats de femme*, edición citada, p. 333.
[18] *Madame Bovary*, p. 251.
[19] Maupassant, *Contes et nouvelles*, Louis Forestier, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1974, p. 440-444.
[20] Tres estados de mujer son establecidos al mismo nivel por Natalie Heinich: la soltería, la viudez y el estado marital con renuncia a la sexualidad. *Etats de femme*, p. 278. – Significativamente otro relato de Maupassant presenta la situación inversa: una vieja damisela cuenta porque se considera viuda, una novia-viuda. Ver *Une veuve*, edición citada, I, p. 533-538.

familiar. La vuelve a encontrar por casualidad en la montaña, en las ruinas de un castillo, en los subsuelos. Es necesario citar la descripción: «Descendí y penetré de súbito en una especie de cisterna, en un lugar sombrío y abovedado, conteniendo un agua clara y fría, abajo, al fondo, en un hueco del suelo.» La mujer está allí, llorando y emite esta frase (que se repetirá al final, encuadrando su relato en una letanía): «soy como un perro perdido». Para Maupassant la solterona es una aparición, un enigma, una historia. La aparición plantea un enigma, y la historia debe explicar el enigma. Este esquema es constante en él, y se encuentra en sus relatos muchos de esos seres enigmáticos como la solterona. (Pienso en particular en la prostituta, que es otra figura dudosa, más subversiva que la solterona. Ella también se sitúa fuera del circuito de la transmisión de las filiaciones y los bienes. Y la sociedad no ha logrado jamás controlar la prostitución. La comparación entre la solterona y la prostituta sería interesante.[21]) El narrador-personaje en los relatos de Maupassant ha heredado del escritor una sensibilidad particularmente aguda por algunos seres, algunas cosas, por sus vibraciones. Frente a la solterona, se siente interpelado, implicado. En el plano narrativo, *Rencontre* tiene la brutalidad de ciertos sueños, el escritor renuncia a tratar de representar el fantasma bajo un embalaje auténtico. Enfrentado a la aparición, y sin plantearle pregunta alguna, el narrador recibe la historia de su vida, un largo monólogo del que no experimenta la necesidad de responder. Para luego irse (¿huyendo?). Ocurre también que la historia de esta mujer es banal, como la vida, como el abandono, como la muerte. Ella

---

[21] Una de las mayores semejanzas es que la prostituta es compadecida a su vez al contar su historia. Ver por ejemplo *L'Odysée d'une fille*, ed. citada, I, p.997, 1003. La piedad del narrador es la misma: «¡Pobre muchacha!» Que la solterona y la prostituta tengan en común el nombre de «fille» ("fille" en francés puede significar puta y solterona es "vieille fille") da también que pensar. Ver todavía el parentesco de su relación en la «casa».

nos concierne a todos. Es una parábola. «Y viajo todo el año. Voy a izquierda y derecha como usted ve, sin nadie conmigo. Soy como un perro perdido.» El nihilismo de Maupassant es radical.

El estilo impresionista de Maupassant, ese estilo fluido, con sus aproximaciones, sus repeticiones, con casi nada, nos emociona. Al igual que el narrador, el lector está sobrecogido. Es como si hubiese tenido él mismo el encuentro con esta «siniestra viajera». Con Maupassant, un texto corto basta, lo que cuenta es la sugestión. Flaubert con *Un coeur simple* dedica a la solterona un relato que tiene las dimensiones de una novela corta. A su manera, él escribe «una vida». Según Nathalie Heinich, la solterona entra en la categoría de las «muchachas sin historia»[22], es decir que no tendrá «historia» con el mundo sexuado. De algún modo, solo la muchacha que se convierte en mujer tiene una historia. ¿Si se está dispuesto, hay con respecto a la solterona una historia que contar? Para Maupassant, sí, en dos direcciones: el pasado (¿cómo se ha convertido en solterona?) y en el presente, que él dramatiza a menudo bajo forma de crisis. Flaubert en *Un coeur simple* lograba escribir esta *no-historia* que es la vida de la solterona. Él comparte la curiosidad de Maupassant por el origin, la cauda de ese estado, y elige alinear a su heroína en una categoría sociológicamente variada: la «muchacha abandonada»[23]. Pero es después de que Félicité haya sido abandonada por Théodore, cuando ella le interesa. Lo que le interesa es escribir lo que ha supuesto no ser interesante. Flaubert conserva su estilo impersonal y denso, emociona de un modo distinto que Maupassant. Parecida a la anciana errante de *Rencontre*, Félicité se encuentra quizás tal vez del lado del *embrutecimiento:* piénsese en su «idiotez», en su connivencia con los animales, en su desinte-

---

[22] *Etats de femme*, primera parte «Les états de fille», ch, 1 «Filles sans histoire», p. 23 y siguientes.

[23] Ver Nathalie Heinich, obra citada, p. 71 y siguientes.

rés de todo lo que no es lo elemental y lo esencial, en su soledad, en su mundo físico tan limitado como su mundo mental. Ella queda al margen de todo lo que constituye la experiencia ordinaria de sus contemporáneos. Pero ha recibido el don de amar. La humanidad le es concedida. Flaubert escribió *Un coeur simple* para George Sand. En *Rencontre* y en *Un coeur simple,* si el problema de identidad, el malestar de la mujer en la sociedad es particularmente *visible* gracias a la «historia» singular de cada heroína, se puede decir también que está anticuada. Es de la existencia y del sentido de la vida de lo que es cuestión.

Se sabe que los relatos de Maupassant se presentan como un conjunto de *variaciones*. Temas obsesivos, formulaciones, elecciones narrativas se constituyen en signos texto a texto. *Miss Harriet* vuelve a retomar[24] *Rencontre*. Esta vez el narrador es un joven pintor que viaja y que está en Normandía cuando encuentra a la solterona durante la comida en el hostal donde se alojan. Ella no le cuenta su historia sino que es él quién se plantea las preguntas cuando la vela, una vez ésta ha fallecido. Se puede oir el eco de lo ya escrito antes: « ¿Cómo había sido su infancia, su vida? ¿De dónde venía de ese guisa, completamente sola, errante, perdida como un perro arrojado de su casa?» Miss Harriet se suicida arrojándose a un pozo, que nos recuerda evidentemente la cisterna, todos esos lugares profundos «allá abajo, el fondo»[25] donde brotan las aguas de la vida, dónde se estancan las aguas de la muerte, donde la Madre y la Muerte se confunden y suscitan una indefinible angustia. En la superficie del relato, planea una historia de amor un tanto ridícula: la solterona está enamorada del joven pintor. Los lugares comunes psicológicos están allí para civi-

---

[24] Edición citada I, p. 876-895.

[25] Antonia Fonyi crea a partir del nombre de un personaje de otro relato la tía Lafon, una especie de entidad temática muy vívida: «La tía Le Fond»: Maupassant 1993, Ediciones Kimé, p. 89.

lizar lo monstruoso: «Le faltaba equilibrio como a todas las mujeres que se han quedado en la juventud hace 50 años». Cuando se mira más de cerca, Miss Harriet, con su rigidez, su silueta de pájaro bobo, su repugnante fealdad, «los dientes al aire» y los cabellos en tirabuzón (¡Maupassant es particularmente receptivo a los bucles llamados ingleses!) se parece a una Gorgona que debe afrontar a aquél que es el Perseo de ese cuento. Él sale victorioso. Cuando la besa no arriesga nada: ¡está muerta! También sus protestas piadosas son bastante hipócritas. La justificación del relato es interesante. Se trata de una clásica seducción narrativa. «Contad una historia de amor que os haya sucedido», reclaman unas traviesas damas al pintor ya anciano - «un viejo pintor que había sido muy guapo, muy fuerte, que había estado muy orgulloso de su físico, y muy amado». Como se ve, el reto en varios sentidos, y a ocultar también la angustia.

Un relato de Maupassant se lee siembre en varios niveles, tiene doble o triple fondo, y el interior burgués más tranquilizador se resquebraja con inquietantes fisuras. El narrador, metamorfoseado esta vez en joven visitante a la casa de una familia amiga, se queda parado ante Mademoiselle Perle[26]. Se vuelve a encontrar la relación de seducción, pero eufemizada, puesto que el joven invitado que ha dado con la haba se decide a elegir a la solterona como «Reina» (es cierto que lo hace para evitar ser arrastrado a la trampa de un matrimonio con una de las dos hijas de la casa). Ella se sonroja. «Entonces, por primera vez en mi vida, miraba a Mademoiselle Perle, y me preguntaba quién era.» La historia de la solterona le será contada por el padre de familia; es una historia de amor, pero que pone al narrador al abrigo puesto que se remonta a la generación de los padres. Es una cruel historia de frustración y

---

[26] *Mademoiselle Perle* en *Contes et nouvelles*, edición citada, II. p. 668-684.

de represión. La notable diferencia con la mayoría de las solteronas literarias, estriba en que Mademoiselle Perle es seductora. El narrador descubre que tiene la simpatía, la finura, la nobleza, que su rival inconsciente, la madre de familia, no tiene. «Mademoiselle Perle era mejor, cien veces mejor…» (Es por supuesto una nueva cuchillada solapada a la institución matrimonial burguesa). Pero lo más curioso en este cuento, es el relato que constituye el meollo central, la epifanía de Mademoiselle Perle. Este relato tiene su origen en el cuento maravilloso, la leyenda, el cuento fantástico y mítico. Ella era un bebé a la que encontraron una noche de Reyes, en el campo nevado, en un cochecito de bebé tirado por un perro con cabeza de lobo que aullaba mientras la campana del jardín sonaba, y traía con ella un tesoro, diez mil francos en oro en sus ropas. No, la solterona no es decididamente un ser normal.

Maupassant aventura varias veces la palabra *locura*. La locura es de este modo puesta a distancia como el estado psíquico extremo al que se ha sometido la condición marginal de la solterona, sus frustraciones, su alienación. Paradójicamente, la solterona no forma parte – en la sociedad de Flaubert y de Maupassant en cualquier caso –de la experiencia positiva de la libertad. ¿Acaso no es «un ser fallido»? En su vida privada, Flaubert encuentra mujeres independientes, relativamente libres: Louise Colet, George Sand, medio mundanas, gobernantas inglesas… A su corresponsal, Mademoiselle Leroyer de Chantepie le hace, «de hombre a hombre», el elogio de la libertad (con hipocresía, ignorando voluntariamente que esta solterona de provincias, rodeada de parásitos que la explotan y le desarrollan una neurosis obsesiva caracterizada, no tiene los medios para dar pábulo a esa libertad, ni en el plano personal, ni en el plano social). En la obra, pone en escena a una soltera parisina libre: la Vatnaz en *L'Éducation sentimentale*. Sin embargo con la Vatnaz se adelanta a Maupassant o a Anatole France, que no imaginan a la mujer libre como viuda o bur-

guesa casada emancipada (Michèle de Burne en *Notre coeur*[27]o Thérèse Martin en *Le Lys rouge*). En lo que respecta a Maupassant, y para regresar a la locura, allí todavía la solterona no es la única figura afectada. En primer lugar, como bien se sabe, tenemos la figura del hombre soltero, cuyo prototipo es el narrador de *Le Horla*. Pero soltero masculino, el solterón como se dice todavía a veces en esta época, perturba menos socialmente en una sociedad *masculina* en el seno de la cual pertenece cuando menos al sexo dominante. Éste es socialmente reconocido, y la libertad masculina está inscrita en los códigos sociales, mientras que la solterona está alienada a la imagen (ella misma portadora de alienación) del estado de esposa y de madre que la sociedad masculina impone a la mujer[28]. Esto no impide al solterón volverse loco de soledad, de sufrir de frustración como la solterona – vease a Monsieur Saval en *Regret*[29]. Pero Madame Sandres le hace sentir perfectamente la diferencia: él tiene la libertad, ella no. Es pues de algún modo tranquilizador para el escritor soltero «cargar» a la solterona con toda la miseria del mundo. *La Reine Hortense*[30] es uno de los relatos más negros de Maupassant. «Se la llamaba en Argenteuil, la reina Hortense. Nadie supo jamás la razón. ¿Tal vez porque hablaba secamente como un oficial que ordena? ¿Tal vez porque era grande, huesuda, imperiosa? ¿Tal vez porque gobernaba una multitud de animales domésticos, pollos, perros, gatos, canarios y cotorras, esos animales

---

[27] Ver Marie-Claire Bancquart, «Maupassant et la "femme moderne"» en *Maupassant et l'écriture. Actes du colloque de Fécamp de 1993*, Nathan, 1993.

[28] El miedo atroz de la solterona de ser rechazada al casarse, es objeto de otro relato de Maupassant: *Une lettre*, edición citada, II. p. 492-497.- También tenemos el castigo de la solterona que ha querido crearse una vida de familia adoptando un niño. El narrador supone que este niño es su asesino: *L'orphelin*, ed. citada, I. p. 848-854.

[29] Edición citada I, p. 1047-1052.

[30] *Ibid*, p. 802-809.

queridos por las solteronas?» Físicamente masculina una vez más, la solterona busca oscuramente conformarse, valga lo que valga, con la imagen de la familia y de la maternidad, y los animales son presentados como los pobres sustitutos de los hijos. El relato cuenta el último día de la «reina Hortense», su agonía, que es pública como es costumbre en la sociedad tradicional (Argenteuil todavía es un pueblo). Su criada, sus dos hermanas y sus dos cuñados, así como un sobrino, un niño de tres años, están allí. Y los animales. Maupassant organiza como una especie de cruel ritual, desarrollando en secuencias alternadas esta agonía fantástica. De un lado una parte del campo que degenera, con los animales que pululan, el perro y el niño que corretean por encima de la cama de la moribunda, los parientes que ya comienzan a repartir la herencia. Y de otro, el desgarrador delirio de la solterona que alucina con una familia que jamás ha tenido: «La moribunda continuaba llamando a sus hijos, conversando con cada uno, imaginándose que los vestía, que los acariciaba, que les enseñaba a leer: "¡Vamos" Simon, repite: A B C D. No lo dices bien, veamos, D D D ¿entiendes? Repite entonces…"» Uno de los cuñados toma la palabra al fin: «Esto ha sido menos largo de lo que habría creído». Por lo menos la «reina Hortense» todavía tenía una casa de su propiedad. El colmo de la miseria parece ser para Maupassant la criatura errante, sin hogar ni lugar, ese perro arrojado de su casa que le hace pensar en esas viejas viajeras inglesas. Ser arrojado de su casa es el destino que amenaza igualmente al solterón representado por el narrado en *Le Horla* o en *Qui sait?*[31] Y quizás precisamente cuando se

[31] Edición citada, II, p. 913-938 y p. 1225-1237.- Aquí se revela una diferencia entre Maupassant y Flaubert. Los hombres solteros en Flaubert son sin duda unos «frutos secos» (como Frédéric Moreau) pero no son psíquicamente tan inestables como en Maupassant. ¡Qué energía en Bouvard y Pécuchet! Los dos son como cangrejos que resurgen siempre. Flaubert machaca toda su vida la invención del «Garçon», pero no es seguro que a Maupassant le convenza la broma.

«muda» como se dice familiarmente, no vuelve a tener otro lugar para refugiarse más que el hospital psiquiátrico… También hay algo de tranquilizador en vincular a la solterona con una casa, una familia, en concederle una vida de interior. Aun cuando esta vida no sea una vida. Todo es mejor que ser arrojada en la «barbarie» del exterior. De igual modo que Félicité participa de la casa y se vuelca con la vida de familia de Madame Aubain, Mademoiselle Perle no tiene otra existencia que en la familia que la ha recogido, y la tía Lison – la tía Lison de *Une vie*, personaje que reaparece, como se sabe, en un relato titulado *Par un soir de printemps*[32] - se vincula a la familia de su hermana y de Jeanne, su sobrina. Destacar que tía Lison ha padecido una locura antaño: su enigmático «golpe en la cabeza» forma parte de la leyenda familiar, pero no es admitido para hacer una historia, es solo una expresión, un cliché[33]. Funcionando como una especie de mascota contra la angustia del vagabundeo, del «exterior», la solterona «amuebla» la casa. Ella añade un toque ligero a ese fantástico creado por Hoffman y Gautier, que Maupassant perpetúa en *Qui sait*? Pues si es cierto que los muebles pueden escaparse de una casa corriendo a cuatro patas, entonces es una alegría que haya tías Lison y Mademoiselles Perle. A propósito de Mademoiselle Perle, el narrador subraya: «Estaba acostumbrado a verla en esta casa, como se ven los viejos sillones de tapicería sobre los que uno se siente desde su infancia sin haberse nunca percatado de ello»[34] . Y de Lison (esta vez, excepcionalmente, es un narrador impersonal, como en Flaubert): «Era algo como una sombra o un objeto familiar, un mueble vivo que uno se ha acostumbrado a ver cada día, pero del que jamás se preocupa»[35]. Esto en la novela *Une vie*. Y en la varian-

---

[32] Edición citada, I, p. 309-313.
[33] *Une vie*, edición citada, p. 71-72.
[34] Edicitón citado, II, p. 672.
[35] *Une vie*, p. 71.

te del relato, siempre en relación con Lison: «La perra Loute poseía ciertamente una personalidad mucho más marcada; se la mimaba sin cesar, se la llamaba: "Querida Loute, mi Loute bonita, mi pequeña Loute." Se la lloraría infinitamente más»[36]. Lo tranquilizador y lo inquietante se frecuentan muy de cerca. ¿Mueble? ¿Animal? ¿Sombra venida de otro mundo? Situada por la benevolente dictadura familiar por debajo del animal y en igualdad con el mueble, percibida como poco menos que muda y convertida en *invisible*[37], tía Lison ha sido simplemente excluida de lo humano y borrada de la existencia. Este personaje aparentemente insulso tiene una dimensión fantástica y metafísica: pertenece al mundo de los locos, de los animales, de las cosas, de los muertos – de todos aquellos que están mudos[38]. El novelista la arranca de sus limbos; una crisis le restituye su relieve; ella habla, pronunciando la única frase consistente que la novela le atribuye. Es la emocionante escena en la que perturba el arrobo de los enamorados, una escena que es un gran momento de humanidad. Pero no hace falta quedarse en esta lectura psicológica, que hace inclinar demasiado la balanza hacia el conformismo social, hacia la normalidad. Desde luego, Liason se introduce en la intimidad de la pareja, identificándose, con un poderoso lamento, con la novia que ella nunca ha sido. Pero aun hay que ver que su reacción perturba el orden burgués (oculto detrás de la cortina de un lenguaje hecho de estereotipos almibarados). Tercera persona excluida en relación al orden burgués, la tía Lison introduce una *disonancia crítica*[39]. La historia de Jeanne dará razón a la disonancia.

---

[36] Edición citada I, p. 311.

[37] «Invisible, independiente, asexuada», escribe Nathalie Heinich respecto de la «tercera». Obra citada. P. 240

[38] Estos son los exiliados del lenguaje, si se cree a Pascal Quignard: *Le Nom sur le bout de la langue*. P.O.L. 1993, p. 65.

[39] Es a partir de esta ambivalencia fundamental del texto de Maupassant y de su capacidad de replantamiento *crítico, que yo añadiría a Uwe Dethloff*

El tratamiento literario que Maupassant hace de la solterona muestra que esta figura, que se la tome en su dimensión etno-sociológica o que se la perciba en el interior de la «sociedad de la novela», et todo salvo «un ser completamente insignificante»[40]. Esa era también la opinión de Flaubert.

Jeanne BEM
Universidad de la Sarre, Alemania.

---

cuando habla de la «dimensión emancipadora» de ese novelista. Ver «Patriarcalisme et féminisme dana l'oeuvre roamensque de Maupassant» en Maupassant et l'écriture, edición citada, p. 126.

[40] Une vie. P. 71.

EL CORTEJO NUPCIAL: MÍMESIS Y PARADOJA(S) EN *MADAME BOVARY* Y *BEL-AMI*

Madame Bovary y *Bel-Ami* son dos novelas clásicas que a priori no son idoneas para un estudio comparado: la obra de Flaubert presenta la decadencia de una protagonista, cuyas desilusiones se acrecientan a medida que ésta constata el abismo existente entre el ideal hacia el cual tiende y la realidad que le toca vivir. La de Maupassant, por el contrario, puede leerse como una novela de aprendizaje clásico, exponiendo el florecimiento de su protagonista que multiplica los éxitos, sean de orden profesional o personal. Su conclusión retumba como la apoteosis de un hombre divinizado y reconocido. Cada vez, es más frecuente considerar conjuntamente *Madame Bovary* y la obra de Maupassant, *Une vie*, presentando ambas novelas unos protagonistas de naturaleza similar.

Sin embargo Emma Bovary y Georges Duroy están ambos obsesionados por el deseo del amor, especie de necesidad natural. Los diálogos amorosos, las escenas de seducción, de ruptura que los ponen en escena son desde entonces susceptibles de una lecturaparticular que nos permite considerar ambos logros novelescos como obras que revelan una estética del cliché: analizaremos los discursos amorosos de nuestras dos novelas poniendo en evidencia la recurrencia de ideas convenidas – o ideas recibidas – y trataremos de considerar el papel de éstas en una estética de la mimesis. No obstante, en una voluntad de escritura paradójica, los dos novelistas multiplican las formas de distanciamiento respecto de las mismas, lo que nos incita a evocar una estética realista de crítica al cliché.

El cortejo nupcial: lugares comunes al servicio de la mimesis

Las novelas de Flaubert y de Maupassant reivindican una estética de la mimesis, en el sentido de una reproducción de la realidad. A la lectura de los discursos amorosos propuestos en nuestras dos novelas – esos enunciados del autor cuyo tema principal es el amor – el lector puede decirse «en verdad todo está hecho» y el contrato tácito firmado entre el autor y el lector queda preservado. En efecto se multiplican los rasgos característicos que metamorfosean los personajes novelescos en tipos y los hacen salir del libro en lo que ellos revisten en apariencia de seres auténticos. Si son creíbles, en las actitudes que adoptan en su cortejo nupcial, en su estrategia de seducción, su búsqueda de efecto sobre el otro, es que son como el lector, como nosotros, y que estamos en situación de reconocerlos como seres que se nos parecen, que actúan y que reaccionan como personas. El presupuesto de nuestro estudio es ese: una concepción de un «personaje-persona» y no simplemente la de un «personaje-pretexto»[1], figura emblemática de un mensaje del autor a demostrar, a ilustrar. Cada vez, considerar el personaje novelesco en su «humanidad» nos empuja a verlo igualmente en su complejidad psicológica: los amantes no son por fuerza sinceros o, cuando menos, el novelista puede desvelar, en su trascripción de una escena de amor, la hipocresía de éstos, obligando al lector a establecer un distanciamiento entre las palabras del locutor y sus pensamiento más íntimos, entre el locutor y el enunciador.

Los personajes novelescos puestos en escena en las dos novelas que nos ocupan pueden diferenciarse según las aptitudes adoptadas en su estrategia de seducción, en su modo de considerar la relación amorosa. De primera intención aparece una distinción de sexos en la medida en que los relatos son

---

[1] Nos remitimos al ensayo de V. Jouve, que presenta un análisis juicioso de los personajes novelescos. *L'Effet personaje dans le roman*, PUF Ecriture, Paris, 1992.

periodos de vida y reproducen lo más fielmente posible las relaciones que los hombres y las mujeres mantienen: si se plantea el amor bajo el signo de la trampa, o de la caza, por retomar unos tópicos vinculados a este tema, el hombre es a menudo el más predador, la mujer, la victima o la presa[2].

En nuestro análisis de casos, nos asemejamos bastante a esos naturalistas que etiquetan sus descubrimientos y observan las actuaciones de los animales fuera del periodo de los amores: el término de «cortejo nupcial» adoptado en nuestro título abarca pues las tentativas de seducción, las poses, los juegos que los protagonistas usan para obtener sus fines. Un primer tipo de hombres presente en nuestras dos novelas se caracterizan por la utilización de la comunicación no verbal[3], en particular la de los gestos, para paliar la vacuidad de los intercambios, y por una cierta brutalidad: Rodolphe, el amante de Emma, está dotado de un «temperamento brutal» y de una « inteligencia perspicaz »[4]. Bel Ami se le parece. Cuando Rodolphe ve por primera vez a la que iría a convertirse en su amante, el narrador reproduce sus pensamientos más íntimos: es comparable a un mercader yendo a la feria del ganado para encontrar un bello animal.

---

[2] M. Besnard-Coursodon. *Etude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant: le Piége*, Nizet, 1975. Sin embargo las dos novelas proponen igualmente figuras más decadentes, figuras queridas a la temática de fin de siglo por ejemplo, y nosotros asociamos voluntariamente esos dos epítetos. Vemos aparecer unos avatares de la androginia bajo los rasgos del hombre afeminado o al menos castrado y saturado de timidez – pensamos por ejemplo en Léon en la novela de Flaubert – y de la mujer moderna o macholo, esta nueva Eva que rechaza entregarse al rol tradicional que le toca, y la imagen de Madeleine Forestier, incluso la de Clotilde de Marelle surge ante nuestros ojos.

[3] A. Marmot-Raim, *La Communication non –verbale chez Maupassant*, Paris, Nizet, 1986.

[4] *Madame Bovary*, éd. Garnier, p. 134.

> - ¡Es muy gentil! se decía a sí mismo; es muy gentil, la esposa del médico! Hermosos dientes, ojos negros, pie coqueto y tipo como el de una parisina. ¿De dónde diablos sale? ¿Dónde la ha encontrado ese gordinflón?

En cuanto a Bel Ami, éste observa a la señora Forestier «con una curiosidad nueva, una curiosidad de aficionado que evalúa»[5]. De algún modo, ese tipo de hombre es empujado por el instinto de posesión y de colección y no considera la relación amorosa más que como un delicioso pasatiempo, «una especie de apetito»[6], rechazando «los encumbramientos del placer». Una vez encontrada la presa, el cazador «examina la parte política de la empresa» y aprovecha las ocasiones que se le ofrecen para llevarla a buen termino. Según él, finalmente, el cortejo nupcial debe ser llevado adecuadamente para no debilitar el deseo del otro: el atrevimiento en una prueba de éxito, produciéndose toda una historia de estrategias, de cálculos. Bel-Ami, de ese modo, permance mudo cuando se trata de seducir a las mueres, pero sabe sacar partido de las circunstancias: queda solo con la señora de Marelle, tras una cena durante la cual el tema de conversación había sido la galantería, el «no encontraba nada que decirle, absolutamente nada, teniendo el espíritu paralizado por el deseo imperioso de tomarla en sus brazos»[7]. Él siente perfectamente que en esa ocasión particular «no hace falta hablar en absoluto, puesto que una palabra, una sola palabra que rompa el silencio, se llevaría sus oportunidades: pero le faltaba la audacia, la osadía de la acción brusca y brutal»[8]. La oportunidad le sonríe puesto que la señora de Marelle esboza un gesto de llamada: él se arroja entonces sobre ella.

---

[5] *Bel-Ami*, Romans, éd. La Pléiade, p. 283.
[6] *Ibid*, p. 283.
[7] *Ibid*, p. 260.
[8] Ibid, p. 260.

En suma, este individuo tiene deseos, incluso necesidades, que busca en satisfacer sin realmente hacer caso de la mujer que posee: su cortejo nupcial puede resumirse – hilando la metáfora de la guerra de los sexos – en ataque y en batalla campal.

El enamorado sigue un plan, una estrategia, que ha de considerara la psicología del receptor del enunciado, de la presa: crea de este modo alrededor de él lugares estancos que favorecen los intercambios, lo que explica por ejemplo la recurrencia de los medios cerrados e íntimos en los dos novelas. Recordemos que Rodolphe arrastra a Emma «alrededor de un pequeño estanque», en un marco natural saturado de silencio; Georges Duroy, tiene un gusto pronunciado por los simones, reminiscencia flaubertiana, o por los vagones de ferrocarril. Además, los discursos amorosos novelescos están repletos de lugares comunes de la poesía romántica, esos clichés que gustan tanto a las mujeres que se vuelven ingenuas y exaltadas por la educación y las lecturas. Estos se presentan por otra parte como verdaderos soliloquios en los cuales el locutor habla de sí mismo, se autovanagloria, busca en mostrar sus cualidades, sencillamente en venderse en su totalidad. Pero son unos soliloquios de una parte argumentativos, puesto que tratan de emocionar al receptor del mensaje, a convencerle que está en presencia del ser ideal soñado, y por otra parte performativos, puesto que toman parte en una política de seducción cuya finalidad es el acto carnal. Cuando el primer intercambio de carantoñas entre Rodolphe y Emma, el día de la obertura de los Comicios, día esperado por el joven para comenzar el asedio a la mujer, se advierte la recurrencia de motivos propios de la escenografía amorosa: se constata de entrada esa soledad que les es común, un sentimiento de exclusión voluntaria frente a «la mediocridad provinciana» en el origen «de las existencias que a ella ahogaba, de las ilusiones

que allí se perdían»[9]. Los futuros amantes se dedican pues a la búsqueda de una alma gemela con la que compartirán esa conciencia elitista, esa existencia de permanecer fuera de la norma, de ser superior a la muchedumbre… Además, hemos puesto de relieve los motivos románticos que muestran una puesta en escena de la pasión, de los lugares-comunes de la temática del amor ideal, muy alejados de la realidad trivial, que permanece sin embargo como tela de fondo. Los amantes añaden tradicionalmente la religión, el arte y la naturaleza a su cortejo nupcial. Es de ese modo como «del magnetismo, poco a poco, Rodolphe se aviene a las afinidades […]; el joven explicaba a la muchacha que esas atracciones irresistibles tendrían su causa en alguna existencia anterior»[10]. Por fin, él le confiesa su amor, uniendo gesto y palabra para conmover a la víctima y hacerla sucumbir más rápidamente:

> Y se oculta el rostro entre sus manos.
>
> - Sí, pienso en usted continuamente… Su recuerdo me desespera… ¡Ah! ¡Perdón"… la dejo… ¡Adiós! Me iré lejos…, tan lejos que usted no oirá hablar más de mí!... y sin embargo… hoy…, ignoro que fuerza todavía me empuja hacia usted!... Pues no se puede luchar contra el cielo, no se puede resistir a la sonrisa de los ángeles! Uno se deja arrastrar por lo que es bello, encantador, adorable![11]

Algunas páginas más adelante, él le afirma que ella está «en su alma como una Virgen sobre un pedestal, en un lugar elevado, sólido e inmaculado». Le ruega que sea su «amiga, [su] hermana, [su] angel»[12].

La palabra amorosa es una trampa si lleva consigo la religión y sus figuras. La reacción de Emma es al respecto reveladora: es sensible a ese «falso rechazo» de hacerle cometer

---

[9] *Madame Bovary*, p. 142.
[10] *Ibid*. p. 153.
[11] *Ibid*. p. 160.
[12] *Ibid*, p. 165.

adulterio, a esa «fuerza» de un impulso que la empuja irresistiblemente hacia ella, esa potencia de la vieja fatalidad romántica.

> Era la primera vez que Emma oía decir esas cosas; y su orgullo, como alguien que se relaja en una sauna, es entregaba indolentemente y completamente al calor de ese lenguaje[13].

La joven es sensible a las imágenes del lenguaje amoroso que la halagan: y sin embargo esos no son más que lugares-comunes propios a la retórica del amante cuyo efecto calculado es irresistible. Recordemos lo que decía de ello Flaubert en su *Dictionnaire des idées reçues*, especie de recopilatorio de las expresiones absurdas de moda, de los clichés de la conversación burguesa tomadas por supuesto como una mimesis pero igualmente como una norma de las que es necesario desprenderse:

> Ángel.- Bienhechor en amor y en literatura
> Magnetismo .- Bonito tema de conversación y que sirve para «ligar mujeres»
> Lago (y no estanque) – Tener una mujer cerca de sí cuando uno pasea por encima[14].

El cortejo nupcial tal como lo ejecuta Rodolphe, pone de relieve la tontería, incluso la maldad, puesto que él juega con Emma que toma en sentido estricto sus declaraciones repletas de clichés.

En una estrategia de la seducción, tras el soliloquio y la declaración inflamada, no queda al hombre cazador de presas más que hablar de su amor, insaciablemente, a fin de alcanzar su límite:

---

[13] *Ibid*. p. 160.
[14] *Dictionnaire des idées reçues*, éd. Mille et une nuits, 1994.

> Llegaron a un sitio más ancho, donde se habían cortado todos los árboles. Se sentaron sobre un tronco tumbado, y Rodolphe se puso a hablarle de su amor.
>
> No la asustó al principio con cumplidos exagerados. Hablaba con calma, serio, melancólico[15].

El novelista tiene cuidado por otra parte de multiplicar las indicaciones gestuales de sus personajes hasta el punto de transformar este cortejo amorosa en verdadero dúo de amor, en una escena cuya teatralidad lo es sin equívocos: el lector ve literalmente actuar a los amantes ante sus ojos, visualizando el juego de cada uno de los protagonistas:

> Emma escuchaba cabizbaja, moviendo las virutas del suelo con la punta del pie […] Se levantó para irse. El la tomó por la muñeca, ella se detuvo y, luego de haberla mirado unos minutos con ojos cariñosos y humedecidos, le dijo con viveza[16]

La relación toma un giro nuevo desde el paso al acto, puesto que la pasión despierta con lo cotidiano. Sin embargo el carácter platónico de un amor no es viable según Flaubert que lo ilustra en la primera parte de su novela. Recordemos en efecto que el problema de Léon reside en su incapacidad en pasar al acto:

> Se torturaba intentando descubrir como declarársele; y, siempre dudando entre el temor de disgustarle y la vergüenza de ser tan pusilánime, lloraba de desaliento y de deseos[17].

Incapaz de actuar, repelido por las poses de mujer virtuosa que adopta Emma «abandona toda esperanza, incluso la

---

[15] *Madame Bovary*, p. 164.
[16] *Ibid*. p. 164.
[17] *Ibid*, p. 103.

más vaga» aún si ese rechazo de declararse en el presente caso se duplica con una idealización de la mujer amada.

Pero si el discurso amoroso está repleto de recurrencias a la retórica de la poesía romántica, presenta igualmente una jerga que los amantes se inventan, lenguaje ridículo desde el momento en que los que lo ejecutan lo juzgan fuera de contexto, o cuando el lector establece una diferencia entre el receptor y el emisor: ese lenguaje dialectal propios de los amantes multiplica las «carantoñas del lenguaje»[18], las marcas de posesión y los términos de referencia animal. Según Rodolphe, Emma la exaspera por una excesiva sentimentalidad; en cuanto a Bel-Ami, advierte que la Sra. Walter lo acosa con

> unas cartas ingenuamente excéntricas, de un estilo bizarro, poético y cómico, adornado como el de los indios, lleno de nombres de animales y pájaros […]; estaba sobre todo hastiado de oírle decir «Mi ratón», «Perrito mío», «Joya mía», «Mi pajarillo azul», «Tesoro mío», [y de verla representar] una pequeña comedia de pudor infantil[19].

El cortejo nupcial que representan los personajes novelescos en *Madame Bovary* y *Bel-Ami* reproduce de hecho lo que los novelistas ven en la realidad; hacen actuar y reaccionar a sus criaturas como personas. Siguen una estrategia de ataque, que va del soliloquio a la declaración, antes del asalto final en el caso de los hombres audaces. Todo eso bajo unas apariencias románticas, que parecen respetar los clichés de la poesía y de la cortesía elemental.

---

[18] *Ibid*. p. 174.
[19] *Bel-Ami*, R. p. 409.

Clichés y paradojas[20]

La estética de la novela realista de Flaubert y de Maupassant descansa sobre la impersonalidad del autor, sobre una presentación de los personajes sin el recurso de la exposición psicológica. Nuestras dos novelas, por diferentes elecciones estilísticas, nos introducen en la conciencia de algunos enamorados o supuestos como tales. La primera constatación que podemos establecer es que el personal de las novelas es capaz de ser hipócrita y que existen notorias diferencias entre sus declaraciones y sus pensamientos. En primer lugar, el personaje es sensible a la precisión de tono del discurso amoroso: Duroy está hastiado de la «pequeña comedia de pudor infantil, de los pequeños movimientos de temor [que la Sra. Walter] consideraba amables, y de sus pequeños juegos de colegiala depravada»[21]. La escenografía amorosa, la teatralidad del discurso amoroso aquí evocado, es pervertido por la exageración: se vuelve completamente ridículo. De igual modo, la puesta en escena romántica queda mal vista por la trivialidad de algunas expresiones, de algunos pensamientos que surgen conjuntamente con las palabras de amor, incluso en alusiones a hechos cotidianos. En *Madame Bovary*, cuando Rodolphe decide romper con su amante, se comprueba así un desdoblamiento del protagonista – de un lado, él redacta el enunciado y, por otro, lo juzga. Es a la vez emisor y enunciador y provoca un desajuste entre el enunciado y la situación de comunicación, que pone en evidencia un juego irónico entre lirismo – los tópicos de la literatura romántica en la carta – y el cinismo, puesto que de hecho todo es intencionado. Esta carta está entrecortada de observaciones, de comentarios de Rodolphe que

---

[20] Nos remitimos entre otros al libro de A.-M- Paillet Guth, *Ironie et Paradoxe. Le discours amoureux romanesque*, Honoré Champion, Paris, 1998.
[21] *Ibid*. p. 410.

aniquilan el impacto de los estereotipos sentimentales tales como la imagen del ángel y los términos hiperbólicos:

Él escribe:

> «¡Valor, Emma! ¡Valor! No quiero ser la desgracia de tu existencia…»
>
> — Después de todo, es cierto, pensó Rodolphe: actúo en su beneficio; soy honesto.
>
> «¿Has madurado tu determinación? ¿Sabías a que abismo te arrastrabas, pobre ángel? No, ¿verdad?. Ibas confiada y loca, creyendo en la felicidad, en el futuro… ¡Ah! ¡qué desgraciados somos! ¡insensatos!»
>
> Rodolphe se detiene para encontrar una buena excusa[22].

Este desajuste es tanto o más perceptible ya que se ve aumentado por una diferencia entre el estilo sostenido de la carta de ruptura y el lenguaje más familiar del discurso interior del amante, estilo que Flaubert acentúa más aún por la utilización de la itálica: «me parece que eso es todo. ¡Ah! Aun temo que ella venga a *acosarme*». Pero la situación de comunicación induce esta separación puesto que el joven quiere desembarazarse de su bella amante. Es más complicado encontrar esta distorsión en las escenas de reencuentro: Bel-Ami emprende la seducción de la señora de Marelle (hemos recordado ese pasaje al principio para insistir en el valor necesario en el hombre para obtener sus fines). Lo que revela el cinismo del protagonista es la superposición contradictoria de los gestos y de lo que se puede denominar la comunicación no verbal, palabras y pensamientos:

> Él se adelantó, balbuciendo: «¡Cómo os amo! ¡cómo os amo!» […]
>
> Pensaba: «Es más fácil de lo que había creído. Esto va muy bien.»
>
> Y habiendo separado sus labios, sonreía sin decir una palabra, tratando de poner en su mirada una infinidad de amor[23].

---

[22] Madame Bovary, p. 207.
[23] Bel Ami, p. 262.

Del mismo modo, declarando su pasión a la señora Walter, «busca una respuesta, palabras decisivas, apasionadas pero sin unir el gesto a la palabra, su capacidad de acción se encontraba paralizada». La pobre mujer le ruega que no abuse de ella: ante lo patético de la solicitud, él «tuvo ganas de sonreír. ¿Cómo habría abusado de ella en ese lugar? Apoyó sobre su corazón la mano que le tenía cogida preguntando: « ¿Lo siente usted latir?» pues estaba al límite de frases apasionadas»[24].

Flaubert explota la oposición del discurso y del gesto: en el discurso amoroso precediendo al acto carnal, escena recordada anteriormente, Rodolphe corrige la audacia de sus gestos utilizando lo tópicos de la poesía romántica. Solo la conjunción de coordinación «y» insiste en el papel del gesto como prolongación inesperada de la palabra:

> «¿Usted me desprecia sin duda? Usted está en mi alma como una Virgen en su pedestal […] ¡Sea mi amiga, mi hermana, mi ángel!»
>
> Y extendido su brazo le rodeaba la cintura.[25]

Igualmente el discurso amoroso es pervertido desde entonces del mismo modo que los clichés de la poesía romántica son banalizados por la intrusión de términos revelando trivialidad, mediante una ruptura de isotopía por ejemplo. Así somos sensibles al empleo paradójico del campo léxico de la conquista amorosa en la siguiente cita. En ella se muestra la parte de estrategia en la conquista de la presa pero igualmente la importancia de la parodia de la hazaña cortes:

---

[24] Ibid, p. 396. Recordemos que la cita tiene lugar en la iglesia de la Trinidad, lo que hace inverosímil el temor de la Sra. Walter.

[25] *Madame Bovary*, p. 165.

> ¡ [Bel-Ami] por fin *tenía* una, una mujer casada! ¡Una mujer de mundo! ¡Del verdadero mundo, del mundo parisiense! ¡Qué fácil e inesperado había sido!
>
> Hasta entonces se había imaginado que para abordar y conquistar a una de aquellas criaturas tan deseadas eran precisos infinitos cuidados, esperas interminables, un asedio hábil compuesto de galanterías, de palabras de amor, de suspiros y regalos. Y he aquí que, de repente, al menor *ataque*, la primera que encontraba se le rendía, tan rápido que estaba estupefacto[26].

Del mismo modo, en los discursos de Emma sobre el amor, se mezclan la evocación del confort material y los estereotipos de la vena lírica y de la exaltación sentimental:

> Entonces, lo apetitos de la carne, la codicia por el dinero y las melancolías de la pasión, todo se confundió en un mismo sufrimiento; - y, en lugar de desviar su pensamiento, se aferraba más a él, excitándose con el dolor y buscando por todas partes las ocasiones. Se irritaba por un plato mal servido o por una puerta entreabierta, se lamentaba de los terciopelos que no tenía, de la felicidad que le faltaba, de sus sueños demasiado elevados, de su casa demasiada estrecha[27]

Resulta innegable que el cliché tiene su lugar en el discurso amorosa novelesco en lo que éste contribuye a la reproducción de lo real. Pero está mal puesto por las formas de distanciamiento irónico que los autores realistas ponen en situación en sus novelas: desajuste entre el enunciado y la situación de enunciación, perversión de lo sublime por lo grotesco, profanación de lo sagrado. En efecto, los sentimientos nobles de Léon, cuando vuelve a ver a Emma, son alterados por una asociación con lo trivial:

---

[26] *Ibid*. p. 261. Nosotros subrayamos
[27] *Ibid*. p. 111.

Nunca había encontrado esta gracia del lenguaje, esta reserva en el vestir, esas poses de paloma adormecida. Él admiraba la exaltación de su alma y los encajes de su falda[28]

Y que decir de la última escena de *Bel-Ami* que pervierte la descripción de la única mujer que el protagonista ama mediante una alusión a deseos completamente *carnales*:

Su pensamiento retrocedía ahora, y ante sus ojos deslumbrados por el brillante sol flotaba la imagen de la señora de Marelle atusándose frente al espejo los pelillos rizados de sus sienes, siempre revueltos al salir de la cama.[29].

La estética del cliché y de la crítica del cliché

Los dos novelistas, en un esfuerzo por reproducir la realidad, utilizan un lenguaje codificado: el discurso amoroso está saturado de tópicos heredados de la poesía romántica. El cliché encuentra entonces su validez como moneda de intercambio entre individuos poseedores de una misma herencia cultural. Sin embargo, denunciando el fra caso del lugar común, convertido en caduco en situaciones particulares puestas de manifiesto anteriormente, nuestros dos escritores han querido seguramente prolongar el problema, y servirse de esto último para apuntalar su estética.

En primer lugar, el discurso amoroso es vehículo de tópicos que los amantes reconocen, utilizan y repiten. El cliché tiene pues su lugar en la dialéctica de la identidad y de la alteridad, pilares fundamentales de la obra de nuestros dos escritores. Además, toma parte en la canalización del adulterio que, según Sylvie Thorel-Cailleteau, es uno de los nudos de las

---

[28] *Ibid*. p. 271.
[29] *Bel-Ami*, p. 480

novelas realistas: la pasión extramatrimonial no es una excepción sino una norma en la sociedad burguesa y se encuentra en el corazón de la « novela sobre nada» reivindicada entre otros por Flaubert[30]. En efecto, es evidente que el estereotipo, «valor» ineludible al discurso amoroso, volviéndose norma, es la marca de la mediocridad burguesa, lo que rechaza totalmente Flaubert en nombre de la originalidad y de un cierto elitismo. Queriendo «ser como», los personajes obedecen a la ley del tópico, de la repetición, perdiendo su autenticidad y por tanto su identidad.

Emma Bovary, en varias ocasiones, fuerza sus sentimientos, moldea sus actitudes sobre aquellas que ella cree que son normales en tal o cual situación: perdiendo toda sinceridad en la expresión de sentimientos, es desgraciada pues vive trágicamente el abismo entre su ideal y la banalidad de su existencia. Así, tras su matrimonio con Charles Bovary, se despierta repentinamente de su sopor y toma conciencia de que no vive lo que ella supone ser una luna de miel: entonces resuelve imitar lo que puede saber debido a sus conocimientos tomados en los libros, «poniéndose en condiciones» de conocer esos momentos de éxtasis que, según ella, son el atributo del amor. La decepción de la heroína nos parece que reside entonces en ese desajuste entre lo que quiere ser y lo que es, entre el personaje y la persona, aparte de que el narrador-autor vuelve sensible por el empleo de modalizadores:

> Sin embargo, según unas teorías que ella creía acertadas, quiso entregarse al amor. Al claro de luna, en el jardín, recitaba todo lo que sabía de rimas apasionadas y cantaba suspirando adagios melancólicos; pero se encontraba a continuación tan tranquila como antes, y

---

[30] S. Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur Rien. Naturalismo et Décadence*. Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994. La crítica habla del adulterio como el «arquetipo de la novela moderna», p. 102 y siguientes.

> Charles no parecía ni más enamorado ni más conmovido[31].

El narrador continúa tomando a contracorriente un tópico del amor. La pasión amorosa está simbólicamente asociada a la llama, al fuego, pero la ironía de Flaubert aflora en la siguiente frase: el novelista insiste sobre la dificultad de Emma en desprenderse de la norma establecida por la poesía romántica; su falta de lucidez, su ceguera, serían el resultado de creencias.

> Cuando hubo aplicado un poco el encendedor sobre su corazón sin conseguir ni una chispa, incapaz de comprender lo que no experimentaba, como al creer en todo lo que no se manifestaba según las formas convenidas, se persuadió sin pena que la pasión de Charles no tenía nada de exorbitante.[32]

Al igual con motivo de su relación platónica con Léon,

> Ella no se preguntaba de entrada si lo amaba. El amor, creía, debía llegar de pronto, con grandes estallidos y fulguraciones, - tormenta de los cielos que cae sobre la vida, la voltea, arranca las voluntades como hojas y arrastra al abismo al corazón por completo. Ella no sabía que, sobre la terraza de las casas, la lluvia forma lagos cuando las goteras se atascan, y fue así alterada en su seguridad, cuando descubrió súbitamente una grieta en la pared.[33]

Todo en ella es convencional, hasta su propensión a escribir «cartas enamoradas», «en virtud de esa idea, de que una mujer debe siempre escribir a su amante»[34]. Ahí reside el problema ontológico de Emma, la imposibilidad de adaptarse a

---

[31] *Madame Bovary*, p. 45.
[32] Ibid. p. 45.
[33] Ibid. p. 103.
[34] Ibid. 296.

las circunstancias, y una voluntad de reproducir convenciones, de intentar «copiar», en su propia vida, la vida descrita en los libros. Charles Bovary por el contrario no es un personaje que busca «ser como»; su conversación «era plana como una acera de la calle y las ideas de todo el mundo desfilaban allí en su traje común, sin excitar emoción, risa o ensueño»[35]. Y ahí está precisamente su originalidad y su aspecto sublime bajo apariencias grotescas, en una alianza de contrarios muy querida a Flaubert. Sin embargo, el protagonista no utiliza clichés en sus discursos amorosos, pero sus sentimientos son nobles y sinceros. Su amor por Emma no desfallece a pesar de las traiciones de ésta última. El personaje se asocia con lo ridículo en la media en que, por la utilización de la focalización interna – nosotros tenemos conocimiento de Charles por mediación de Emma -, el novelista nos revela rasgos característicos de Charles: son además esencialmente rasgos asociados a lo trivial tales como sus hábitos durante la cena, sus ronquidos…

Del mismo modo nos parece que en *Bel-Ami*, algunas mujeres son la ilustración de esta voluntad de sinceridad, ese rechazo de la pose y de la convención: la señora Walter no habla, según el narrador, «más que para decir cosas conocidas, convenidas y moderadas, siendo sus ideas correctas, metódicas, bien ordenadas, al abrigo de todos los excesos.»[36]. Pero eso era antes de conocer el amor por Georges Duroy; a partir de ese momento ella hace prueba de una excentricidad que éste último juzga inoportuna, considerándola como excesiva e indecente en relación a su edad, su estatus social… Esta vezel personaje masculino es garante del valor de la norma, siendo la mujer adultera quién ilustra la exaltación amorosa en su estricto sentido.

Otro personaje femenino es, nos parece, la ilustración de lo que no es la norma, la señora de Marelle: Maupassant crea

---

[35] Ibid. p. 42.
[36] Bel-Ami, p. 380.

con ella una mundana atípica. Esta mujer vive en la transgresión, a nivel de su estatus social, de sus placeres y de su sexualidad. Con ocasión de la primera cena de Bel-Ami en casa de los Forestier, la señora de Marelle porta un vestido ceñido, gris y sencillo y «sólo una rosa roja, pinchada en sus cabellos negros, atraía la mirada violentamente, pareciendo marcar su fisonomía, acentuar su carácter especial, darle la nota viva y brusca que faltaba»[37]. Su descripción moral, esbozada por la señora Forestier, nos adelanta su propensión a ser considerada como «anormal» en su medio. Ella es «divertida, original, inteligente. Es una bohemia, por ejemplo, una auténtica bohemia. Es por eso que su marido no la ama demasiado. Él no le ve más que sus defectos y no aprecia sus cualidades»[38]. El interior de su domicilio es una imagen de la joven:

> La habitación era bastante grande, poco amueblada y de aspecto negligente. Los sillones, desgastados y viejos, se alineaban a lo largo de las paredes, según el orden establecido por el criado, pues no se advertía en absoluto el cuidado elegante de una mujer que ama su hogar.[39]

A la señora de Marelle no le gusta invitar a cenar a su casa.

> No me gusta tener gente en mi casa, no soy organizada para eso, y, además, no entiendo nada de las cosas de la casa, ni de cocina, nada de nada. Me gusta vivir endiabladamente

Su gusto por la trasgresión se revela al protagonista enseguida, puesto que ella desea cenar en «algún sitio divertido, ordinario, como un restaurante donde van los empleados y los

---

[37] Ibid. p. 230.
[38] *Ibid*. p. 232.
[39] *Ibid*. p. 251.

obreros». Explica sus deseos por el hecho de que «adora acudir a los bailes al aire libre»[40]. Con motivo de esas cenas fuera de su mundo, desea travestirse, buscar a cualquier precio convertirse en otra, una obrera o una colegiala, escaparse de un universo que no le conviene. Tiene en efecto «gustos canallescos» y se divierte más en las tabernas populares que en el Café Inglés. Además esta propensión a la trasgresión sorprende al protagonista tanto o más habida cuenta que no parece nuevo. El protagonista deduce entonces que él no sabe todo «del pasado de esta mujer».

La señora de Marelle es un personaje fuera de la norma. Tiene aventuras extramatrimoniales y se niega a cumplir con sus obligaciones sociales vinculadas a su estatus de mujer mundana y de mujer casada. Pero, sobre todo, le gustan «esas escapadas de soltero en todos esos lugares a los que las mujeres no van». Por ella misma busca el placer fuera de su clase de origen, frecuenta el desenfreno con delicia y se sume en los encantos del disfraz, incluso de la inversión sexual.

Nuestros novelistas proponen pues una inversión de los valores: los que posan, que reivindican una sumisión a la norma y por tanto a las ideas convenidas son de hecho seres sin identidad puesto que son como los demás; por el contrario, los personajes novelescos que están fuera de la norma, mediante pura trasgresión o por sinceridad de sentimientos, son seres que ganan su estatus de individuo.

Al mismo tiempo, se trata de levantar el velo del sentido de las palabras empleadas en el discurso amoroso en la media en que los términos usados, esos clichés de la poesía romántica, están degradados, gastados: en efecto los dos novelistas traducen otro problema de la norma, el del valor de la palabra. ¿Cómo expresar unos sentimientos únicos con palabras que se repiten a porfía? ¿Cómo decir las cosas de otro modo? Ellos son conscientes de la recurrencia de «esas frases ambiguas,

---

[40] *Ibid*. p. 268.

[…] que tienen sentidos ocultos bajo las palabras»[41] y de la necesidad de ver más allá de la palabra para comprender el sentido, lo que explica la metáfora de la prenda que se plantea. Indudablemente es necesario un trabajo de análisis para extraer la sinceridad de un fárrago de ideas convenidas y de poses: Rodolphe es sensible a la canalización del cortejo amoroso y afirma que «Emma se parecía a todas las amantes», Y sin embargo, el narrador nos invita a relativizar esta percepción: el personaje masculino no sabría distinguir «la disparidad de los sentimientos bajo la semejanza de las expresiones»[42].

En conclusión nos importa establecer un balance matizado de los puntos comunes y de las divergencias de nuestras dos novelas.

Los seductores puestos en escena en su cortejo amoroso son tipos que actúan según una estrategia donjuanesca: atacan, siguiendo ritos convenidos, a fin de hacer caer las defensas de la presas que se han fijado. El regalo ofrecido a la victima, como prenda de amor, es además utilizado por Rodolphe y Georges Duroy: el primero acompaña su carta de ruptura con una cesta de albaricoques, el segundo presenta sus homenajes a la señora Walter, a la que quiere seducir, enviándole una cesta de peras. La fruta participa por si misma en la escenografía amorosa pero igualmente en la simbólica del lugar común: es «el fruto defendido» pero igualmente «el fruto de la discordia». ¿Sin embargo, los novelistas no han querido parodiar los «mitos» sustituyendo la manzana, la del Jardín del Edén, y la manzana dada por Paris a Venus, por una pera y un albaricoque?

Los dos novelistas comparten por otra parte una concepción bastante cínica del amor: según ellos, es imposible aliar el amor cerebral y el amor físico y no hay que mezclar lo ideal

---

[41] *Bel-Ami* p. 337.
[42] *Madame Bovary*. P. 196

y la realidad. Sin embargo, la relación que mantiene Bel-Ami con la señora de Marelle es un ejemplo de ello: es una mujer de la misma «raza» que él – entendemos el término raza en el sentido de carácter -. Se entienden tan bien intelectualmente como físicamente.

Además, parece que en Maupassant, a diferencia de Flaubert, hay, en lo concerniente al discurso amoroso, una «teórica del mínimo»: el personaje novelesco en *Bel-Ami* limita el intercambio verbal. Esto se debe quizás a la personalidad del escritor pero igualmente a su estilo cuya transparencia reivindica.

Finalmente los novelistas proponen, en los enunciados que ponen en escena el cortejo amoroso, unos cimientos a una crítica del cliché y de las ideas convenidas: no sirve de nada tomar esto como dinero contante, pues son desvalorizados por la repetición. Proponen pues una trasgresión de la norma como valor de cambio, a contracorriente de los preceptos reivindicados por los burgueses, sus enemigos declarados. El cliché tiene su lugar en la representación de la realidad mientras que, paradójicamente, el relato realista parece excluirlo bajo pretexto de que es la marca de la mayoría, de la burguesía: el cliché participa en la elaboración de una relación compleja en el discurso social y la *doxa*.

Catherine BOTTEREL

LA INFLUENCIA DE FLAUBERT SOBRE MAUPASSANT

¿Qué pensar de todas esas conmemoraciones que, en estos últimos tiempos, se han sucedido a un ritmo frenético y que nos llevan, cada año a celebrar, a veces a incensar, a tal escritor un poco olvidado, a tal otro desconocido, a un tercero abandonado a unos pocos especialistas?

¿Qué pensar pues de esas conmemoraciones, sobre todo cuando el azar de una vida viene a provocar el festejo del ciento cincuenta aniversario de un nacimiento siete años después de haber celebrado con pompa el centenario de la desaparición del mismo hombre, como en el caso de Maupassant?

Algunos critican esta moda demasiado reciente, a partir de ahora muy instalada, una moda que juzgan artificial, que introduciría, a la literatura en particular y las artes en general, en una espiral inquietante: el engranaje del dinero, del comercio del arte ante la consideración de la creación artística por sí misma. Tal vez no estén completamente equivocados.

Otros, sin embargo, como los que aquí estamos, apreciamos la ocasión brindada por un aniversario para reactivar la llama del interés en los lectores, para volver a encontrarse también entre especialistas, como hoy, o simplemente para establecer el estado en el que se encuentran los conocimientos que al cabo de tantos años de estudios han acabado por constituir un denso conjunto.

Es esta última perspectiva lo que me ha motivado a la hora de escribir la obra *L'Héritage Flaubert Maupassant*[509], que he publicado en primavera y de la que no haré aquí más que una rápida presentación, obra en nombre de la cual tengo que agradecer a los organizadores de este coloquio el honrarme con su invitación.

---

[509] Therry Poyet, *L'Héritage Flaubert Maupassant*, Kimé, París, 2000.

¿Por qué ese libro de título un tanto general sobre un tema con acentos tan particulares?, me preguntaron algunos de ustedes. La oportunidad editorial habría estado desprovista del menor interés si no hubiese constatado, con cierta sorpresa, que esta cuestión de las relaciones entre Flaubert y Maupassant, después de tanto tiempo abordada y estudiada, nunca había sido objeto de una obra de síntesis, elaborada para recapitular lo que se había sido indicado y propuesto en otros sitios, también para ofrecer una relectura de este encuentro que siempre permanecerá excepcional. Y luego quería en esta obra, en forma tal vez hibrida, un poco ensayo, un poco biografía, un poco relato de anécdotas, reflexionar sobre la naturaleza de la relación que puede existir entre dos escritores. ¿Qué es lo que la literatura permite y favorece, aparte de las obligadas relaciones, de los celos tan frecuentes en el mundo de las letras, sobre todo cuando son dos grandes escritores los que se encuentran? No hace falta explicarlo, y aquí menos que en otro lugar, talmente su vínculo ha sido poderoso, porque Flaubert y Maupassant han podido hacer suyo las palabras de Montainge respecto a La Boétie: «Si se me presiona para decir por qué lo amaba, siento que eso no puede expresarse más que respondiendo: Porque era él, porque era mío.»[510]?

La herencia

He deseado situar enseguida este estudio bajo el sello distintivo de la herencia. A la vez, y paradójicamente, para descartar los rumores infundados y tan bien desmontados por Yvan Leclerc de una pretendida paternidad de Flaubert y para volver sobre esta reciente noción de derecho de inventario, con el que nuestros políticos han engordado desde hace algún tiempo.

Maupassant recibió de Flaubert la literatura en herencia. Y sin embargo no fue ninguna ventaja para él. Regresemos un

---

[510] Montagne, *Essais*, I, 28.

instante al personaje que se oculta en Flaubert. Este último apenas considera la idea de un heredero: desde luego tiene a Caroline y luego a Guy, a pesar de todo, pero no aprecia la idea de dejar algo tras él de lo que no sea el maestro. ¿Y luego qué? Le falta hacer la parte entre lo material y lo intelectual por supuesto pero no disfruta mucho con esta idea de transmitir sea lo que sea.

Eso es porque Flaubert ha preferido ofrecer en vida a su joven amigo todo lo que podía resultarle gratificante: su influencia y su entrega, aunque Maupassant las juzge insuficientes a veces, sus lecciones sobre todo de trabajo y obstinación al servicio de la literatura, sus satisfacciones llenas de aplausos sin medida, de alegría sin límite, de palabras de aliento sin segunda intención al éxito de *Bola de sebo* por ejemplo. Flaubert prefirió ver en Maupassant a un discípulo más que a un heredero.

La realidad de la herencia literaria para Maupssant es en consecuencia difícil de definir con precisión. No puede haber ahí una auténtica lección puesto que en Flaubert falta una arte poético verdadero, definido y redactado de una vez por todas. La herencia dejada por Flaubert se asimila más bien a una especie de patrón dado, como se dice en costura, un modelo que habría que seguir y respetar por encima del tiempo y de la muerte. Su herencia es una misión. Una empresa. Un movimiento de creación. Proyectos a concretar, concepciones a retomar, una obra tal vez a fortalecer.

Y Maupassant acepta de buen grado la flaubertización de su obra. Se ha hablado al respecto de «texto acosado»[511], empleando además en ocasiones los términos de «imitación», y de «plagio»[512] y con motivo del coloquio precedente de Fecamp

---

[511] Yvan Leclerc, «Maupassant, le texte hanté», en Actas del coloquio, *Maupassant et l'écriture*. Fécamp, 21-22-23 de mayo de 1993, Nathan.

[512] Yvan Leclerc, «Maupassant, l'imitation, le plagiat», en la revista *Europe*, nº *Guy de Maupassant, agosto-septiembre* 1993.

en mayo de 1993, *Maupassant et l'écriture*, varios ponentes han destacado «la aplastante impronta de Flaubert» para retomar las palabras de Alain Buisine[513]. Provocaría vuestra sonrisa aquí con todas las ocurrencias en las que la crítica descubre a Flaubert en Maupassant, pero es bueno acordarse de toda la influencia del viejo que ha marcado al segundo con un sello indeleble y bien visible.

La gran cualidad de Maupassant en este asunto es haber sabido heredar. Se ha mostrado digno de la suerte que le reservaba ese Maestro que no fue el primero si se recuerda la importancia inicial de Bouilhet. Bouilhet, cuya memoria protegerá Flaubert, del mismo modo que Maupassant protegerá la de Flaubert. Más aún, es en vida de este último como el joven comienza sus elogiosas crónicas, una de las cuales, la publicada el 22 de octubre de 1876 en *la République des Lettres*, hace decir a Flaubert: «Usted me ha tratado con una ternura filial. Mi sobrina está entusiasmada con su obra. Ella considera que es lo mejor que se ha escrito sobre su tío. En cuanto a mí, así lo pienso, pero no me atrevo a decirlo»[514]. Hasta su muerte, Maupassant será pródigo en manifestar su admiración y fidelidad. Aun a riesgo de multiplicar los textos y las confidencias, de atreverse al desvelamiento de la personalidad de un Flaubert que siempre quiso preservarse de las indiscreciones. Y para Maupassant, el deber de heredero es una carga pesada ciertos días: entre los molestos relatos de Maxime du Camp sobre la enfermedad nerviosa y la preocupación demasiado pronunciada de los asuntos que anima a la sobrina Caroline, deseosa por ejemplo de nuevas ediciones o de una publicación de parte de la correspondencia de su tío, Maupassant no lo tiene fácil. Solo él asume una tarea no exenta de riegos.

---

[513] Alain Busine, «Le mot de passé, en Actas del coloquio, *Maupassant et l'écriture*, Fécamp 21-22-23 de mayo de 1993, Nathan.

[514] Gustave Flaubert, carta a Guy de Maupassant, el 25 de octubre de 1876.

Se le ha podido reprochar usar y abusar de la situación para valorarse, haciéndole notar que no es aún más que el autor de *Bola de sebo* para atreverse a darse tanta importancia en el mundo de la literatura en nombre de Flaubert, puede a su vez temer no estar a la altura. ¿Pero a la altura de qué?

Maupassant actúa como si debiese contribuir a resucitar a su Maestro, como si debiese asegurarse de hacerle existir más allá de su muerte. Y se ha indicado que Maupassant corría tras las semejanzas con Flaubert desde la muerte de éste. Así, desde el relato abandonado al provecho de la novela[515] , desde una onomástica cada vez más semejante, desde una temática que se aproxima, desde un arte de escribir hasta los principios siempre más parecidos….

Y luego corre el riesgo de perderse y se conoce la interpretación psicoanalítica del *Horla*, que pretende que en ese relato fantástico y misterioso de la pérdida de sí mismo, se oculta tal vez la figura de Flaubert en persona, ese doble inconsciente que Maupassant se habría fabricado – si no se ha convertido más bien, en el doble de Flaubert – ese otro yo sin que él no hubiese sido posible ser, con quién no lo es más, de todas formas. O la esquizofrenia como agradecimientos póstumo dirigido a Flaubert.

Entonces la herencia de Flaubert se convierte para Maupassant en el asunto de su vida. Si creemos las cartas de su madre, Laure de Maupassant, a Flaubert, él se despertó a la literatura leyendo *Salammbô*[516] y va a morir en el recuerdo de este

---

[515] Guy de Maupassant, carta de 1891 a un director de revista: «Desde que he visto al Sr. Fleury, he reflexionado y me he decidido por completo a no hacer más cuentos ni relatos. Eso está pasado, acabado, ridículo. Ya he escrito demasiados. No quiero trabajar más que en mis novelas, y no distraer mi cerebro con historietas de la única tarea que me apasiona (…) Todo trabajo fútil me aburre.»

[516] Laure de Maupassant, carta a Gustave Flaubert de 6 de diciembre de 1862.

hombre cuya perdida lo marca profundamente, confiesa él[517], y cuya imagen parece permanecer grabada en él. Resulta fuerte y de un alcance simbólico bastante eficaz y pertinente, la imagen de Flaubert en la película *Guy de Maupassant*, realizada por Michel Drach en 1982, con Claude Brasseur en el papel de protagonista: la última escena muestra a un Flaubert esperado por Maupassant, su madre e incluso su padre, así como por Bouilhet, un Flaubert esperado como un Mesías cuya tardía llegada autoriza finalmente el principio del banquete festivo que los reúne a todos. Y una vez comenzado el festín, la cámara entra en un torbellino, bajo una música llena de júbilo: la vida vuelve a surgir, la vida se produce desde el momento en el que Flaubert está presente. Instante de delirio en la película para un Maupassant enfermo, cuyo fin está narrado mediante esta escena capital que resume perfectamente lo que esa palabra de herencia no logra, a decir de la relación entre Flaubert y Maupassant.

Tras la herencia, la complicidad

Tras esta noción de herencia que no debe enviar más que a una sola relación de respeto y de admiración, se deja ver toda una complicidad que unió a ambos hombres en una especie de semejanza cultivada, un gusto permanente por una gran cantidad de ideas, de sentimientos, incluso de actitudes y de actos parecidos. Tal vez ese término de complicidad traduce mejor la realidad que el de influencia…

---

[517] A Carolina Commanville le escribe el 24 de mayo de 1880: «Su carta me ha hecho mucho bien pues estoy en un estado de ánimo verdaderamente triste. Cuanto más tiempo pasa tras la muerte del pobre Flaubert, más siento el corazón dolorido y el espíritu aislado.» Y a Zola: «No sabría decirle cuanto pienso en Flaubert, me acosa y me persigue. Su pensamiento me viene a todas horas, oigo su voz, vuelvo a ver sus gestos, lo veo en todo momento de pie ante mi (…)»

En *L'Héritage Flaubert Maupassant*, he querido confrontar los escritos de uno y otro para mostrar la realidad de una aproximación apenas imaginable en su intensidad, para recordar al lector que la influencia de Flaubert no es una palabra vana, bien lejos de limitarse a un modo de ver de la crítica universitaria. He multiplicado las aproximaciones de ambas obras pero también las citas de las correspondencias o de las crónicas al igual que las opiniones de los contemporáneos.

Los aspectos sobre los que Flaubert y Maupassant se encuentran particularmente próximos son muy numerosos. Así, se les sorprende evocando, al uno y al otro, recuerdos de África como una *terra incognita* transformada de súbito en paraiso y se encuentra en ellos un mismo gusto, sino una idéntica necesidad, por el viaje y la evasión. Hay que decir que de manera parecida, vilipendian la estupidez de sus contemporáneos y vecinos teniendo comportamientos a veces violentos en relación a su época, cuando no a sus próximos inmediatos como testimonia un semejante rechazo hacia los ciudadanos de Rouen, por ejemplo. En el ámbito del dinero aparecen compartiendo el deseo de ser ricos para asegurarse una completa libertad y el deseo concomitante de no oir hablar de dinero para alejarse lo más posible del estatus burgués y de las preocupaciones que ello conlleva. Uno y otro condenan los comportamientos de la alta sociedad bajo todas sus formas y preconizan en sus opiniones políticas el mismo gusto por la libertad e igual desconfianza por la igualdad, condenándola también con un vigor idéntico. Ambos se aferran a la pretendida elite de su tiempo cuando manifiestan en común un miedo y un rechazo casi visceral por el pueblo.

Así, el hombre Maupassant parece descansar sobre los mismos fundamentos que el hombre Flaubert. Sus preocupaciones son idénticas, sus cóleras o sus alegrías muy a menudo también parecidas. Y se podrían multiplicar los ángulos de aproximación relativos a la vida cotidiana que nada cambiaría.

Con toda evidencia, Flaubert y Maupassant no se distinguen en términos de pesimismo, juntos arrojan sobre la vida una mirada completamente desilusionada que los empuja a condenar la sociedad y a lamentar también su propia existencia. En sus relaciones con el prójimo, se encuentras todavía consideraciones similares: la mujer puede desempeñar todos los roles en su imaginaria y en su vida cotidiana, desde la función maternal hasta la de cortesana. Sin embargo, jamás viene a colmar sus esperanzas. Tal vez hay que buscar alguna explicación en la relación con la madre, y el observador repara entonces en una misma asombrosa proximidad con aquella que está en el origen de sus días. Todavía un punto en común… Y hay otros: la cuestión de la locura o la de la droga les interesa tanto a uno como al otro, el mayor jugando a llamarse loco o a aproximarse a los locos, fantaseando sobre un uso de drogas sin embargo siempre rechazándolas cuando el menor es el que pasa a la acción sin medida, zozobrando enseguida en la locura entrevista por su predecesor. Y además en sus desórdenes, puede revelarse aún su similar fotofobia[518], su delicada relación con la religión, entre una concepción y una pintura más bien polémicas del clero y una especie de agnosticismo no desprovisto de interés para las cuestiones metafísicas, o bien su similar obsesión por una sexualidad liberada que les hace chocantes para la mayoría de los miembros de su entorno cuando manifiestan un similar exhibicionismo, epistolar o de otra naturaleza… Los puntos en común son numerosos. Y en las diferencias aparentes, en el tema de la paternidad o del periodismo por ejemplo, no es nunca imposible encontrar un punto de acuerdo: Flaubert dirá a George Sand que echa de menos una familia que no ha sabido construir, cuando Maupassant tiene unos hijos sin vivir en familia; ese mismo Flaubert tan hosco con los periodistas ayuda a su joven amigo con su carrera en la prensa; y

---

[518] Yvan Lecler. «Portraits de Flaubert et de Maupassant en photophobes», *Romantisme* nº 105 (1999-3), Sedes.

además trabajarán juntos en 1876, durante algunos meses, por cuenta de un mismo periódico. Finalmente, por su lado, como para agradar a Flaubert, Maupassant usa el periodismo para transmitir las concreciones literarias exigentes y no vacila en criticar a ese medio, y no solamente en *Bel-Ami*.

El interés de estas diferentes aproximaciones procede de que para establecerlo es necesario leer la integridad de los escritos de los dos hombres. Pues se censan todas esas semejanzas tan bien en sus confidencias epistolares como en sus obras literarias o en los artículos de Maupassant por ejemplo. En la correspondencia que los dos escritores intercambian, se constatan también esos parecidos que los unen… Así, se puede leer *Une Vie* teniendo en mente *Madame Bovary* de manera permanente, se puede leer tal crónica de Maupassant recordando espontáneamente tal carta de Flaubert. Las aproximaciones se producen sin forzar nada, de forma natural.

La proximidad de los dos hombres corresponde a una complicidad perdurable y profunda, y es otra cosa ás que una relación de naturaleza paternal o incluso amistosa. En Flaubert, los amigos anteriores, desde Le Piottevin hata Bouilhiet, pasando por Du Camp, han jugado otro papel en su existencia. A cada uno su función, desde la complicidad de la juventud con el primero hasta el talento de «parturiento» del último. Con Maupassant, Flaubert ha encontrado un doble. Y si ambos escritores temen mucho la falta de originalidad, buscando en su obra toda semejanza con otro texto – es una de los pavores de Flaubert – o bien, lo que es más el caso de Maupassant, viéndose repetidamente acusado de plagio y de reiterar sus propios textos, sin embargo ambos aprecian, por primera vez, parecerse a alguien. Y de reconocerse en el Otro. Recordando a su amigo Le Poittevin en ese sobrino que lo frecuenta, Flaubert piensa encontrarse también a si mismo, y mediante *Bola de sebo*, su admiración lo incita incluso a deplorar no ser el autor de esa obra, de tanto que parece corresponderle. Se establece un pro-

ceso de identificación en doble sentido. ¿Por qué no creer en la sinceridad del Maestro? En cuanto a Maupassant, será la crítica de Jean Lorrain, su paisano, quién le habrá importunado, incluso si quiso provocarlo en duelo, esa crítica que lo presentaba detrás de un personaje novelesco fantoche perteneciente al «gran harén de Flaubert»[519]. Por una vez, cada uno acepta al prójimo en su vida, deseando incluso su presencia.

Entonces la literatura, evidentemente objeto sagrado para esos dos monstruos que no lo son menos, no escapa a esa aproximación. Flaubert ha tomado a cargo al joven, en base a la petición de su vieja amiga, Laure de Maupassant. Lo forma y lo influencia, trata de orientarle los gustos en su trabajo literario. A través de él, se asegura una cierta perennidad, al menos piensa encontrar en éste a un continuador. Algunos ejemplos son interesantes, mostrando a un Maupassant aferrado a los mismos valores literarios y a las mismas concepciones del arte. De entrada, en la relación con todos aquellos que componen el mundo de las letras: ni uno ni el otro admiten la influencia de los críticos aun cuando éstos se erijan en jueces de las obras de las que no son autores. Uno y otro, en nombre de un mismo compromiso con una libertad total del artista, padecen el problema de la censura (Maupassant se felicita de caminar tras las huellas de su mayor y es Flaubert quien lo defenderá, viéndose en él)[520] y no vacilan jamás en sorprender al público, del modo que sea. Uno y otro rechazan pertenecer a una escuela literaria: Flaubert lamenta sin matices la etiqueta de realista y Maupassant hace otro tanto, regocijándose, un poco fanfarrón tal vez,

---

[519] Jean Lorraine, *Très Russe*, 1886.

[520] Maupassant tiene problemas con la censura por su poema «Une fille» aparecido en diciembre de 1879 en la *Revue moderne et naturaliste*, cuando incluso ha sido publicado casi idénticamente, algunos años antes, el 20 de marzo de 1876, en *La République des Lettres*, sin encontrar reservas.

de su descarte de la escuela naturalista de los amigos de Zola.[521].

Pero hay algo más importante aún. Y eso toca a su relación con los colegas. Así, la compleja relación de Flaubert con Hugo, que a veces dice encontrarlo «tonto», parece influenciar a Maupassant que a su vez reconoce no admirar de otro modo al gigantesco autor de los *Miserables*. Y los dos compadres se divierten juntos, de Zola y de su naturalismo, criticándolos, burlándose a cada cual mejor de las teorías oídas a derecha o a izquierda pero conservando siempre relaciones amistosas con el Maestro de Médan. En su relación con los grandes escritores de su época y del siglo, Flaubert y Maupassant manifiestan de hecho una misma admiración impregnada de celos, una misma relación amistosa rodeada de recelo y desconfianza.

La influencia de Flaubert en materia literaria concierne todavía al modo de expresión elegida. Gran prosista ante lo eterno, Flaubert siempre ha soñado con la dramaturgia, y sus fracasos han sido muy dolorosos, pero ha soñado también con la versificación. Se dice lírico y hecho para la poesía sin ser capaz de escribir un verso. Sorprendentemente, se encuentran en Maupassant los mismos impulsos que lo llevan lejos del relato y de la novela. Va a tocar al teatro y gozar con placer de las alegrías del triunfo en las tablas: la necesidad de dinero, desde luego, lo motiva pero también la búsqueda de un éxito más brillante con una obra teatral que con un libro. Los aplausos lo son todo. Y al igual que Flaubert, manifiesta el mismo entusiasmo, las mismas esperanzas locas y los éxitos formidables, a veces la misma decepción. A su vez, va a querer ser poeta, convencido como su Maestro que esa expresión es la más exigente, sino la mejor. Ser poeta, es ser un gran escritor y es hacia Flaubert a quién enseña sus primeras piezas como por

---

[521] Guy de Maupassant, carta a Gustave Flaubert, 1879: «Su banda me deja, no me considera lo bastante naturalista.»

sus primeros versos, después de Bouilhet[522], para conocer una opinión autorizada. El mismo gusto los reunió, en todo caso la misma atracción hacia un arte que no era el suyo.

Todavía hay un arte poético que Flaubert transmite a Maupassant y que éste toma de buen grado para sí. Maupassant, diga lo que se diga, ha permanecido fiel a las enseñanzas fundamentales de Flaubert, llamándose éstas el deber de impersonalidad o la necesidad de originalidad[523]. Es especialmente sobre esta cuestión de la impersonalidad donde los dos hombres tomarán su distanciamiento con Zola, reprochando a éste último el llevar demasiado lejos tal dogma hasta el punto de convertirse, con arrogancia pero sin razón, en el representante y el defensor de un escritor reducido a no ser más que un sabio. Y además Maupassant, salvaguardando la imagen póstuma del Maestro, no vacila en regresar por ejemplo sobre ese «odio a la figurita» propio de Flaubert, a la vez para manifestar su diferencia y para contraatacar todos aquellos que «confunden hoy la rareza y la belleza» según su fórmula.

Finalmente hay que evocar todo el dominio donde la influencia de Flaubert se manifiesta tal como es, sin límites, sin

---

[522] Se puede matizar esas palabras sobre la influencia flaubertiana en la medida en la que Paul Morand escribe: «Tomado entre esos dos hombres como entre la prosa y la poesía, Maupassant los mira alternativamente: es por lo que pensará en prosa y escribirá en verso.» Y Laure de Maupassant dirá que Bouilhet había hecho de entrada de su hijo un poeta antes que la influencia de Flaubert decidiese otra cosa: «Si Bouilhet hubiese vivido, hubiese hecho de Guy un poeta: fue Flaubert quien quiso hacer de él un novelista.» Pero Flaubert permanece también dividido, por su propio trabajo, sobre lo que él debe preferir de la prosa o de la poesía.

[523] Pierre-Marc de Biasi, en su *Flaubert, les secrets de l'homme-plume*, señala al respecto: «Más allá de este aspecto técnico del estilo, Flaubert proporciona a Maupassant una formación completa: rigor estricto de composición y de concepción de la obra, impersonalidad, relatividad de los puntos de vista narrativos, rechazo a pronunciarse, obsesión por la palabra exacta, crítica de los sistemas de pensamiento homogénicos, una cierta tendencia al pesimismo filosófico…» (p. 88)

máscaras, al contrario orgullosa de manifestarse. Flaubert toma en sus manos a su joven amigo y lo forma, hemos dicho. Se lee todo eso en la correspondencia que han intercambiado y uno se sorprende siempre viendo esta proximidad entre ambos: los consejos del día a día en relación a la vida cotidiana o a la literatura, los servicios que aumentan el acercamiento, que nos dejan ver al escritor en su trabajo y permiten captar, en la instantánea de una relación privilegiada, la imagen del modelo… Flaubert jamás se ha mostrado así en el trabajo (a Bouilhet, por ejemplo, no se daba a ver, trabajaba con él) y si Maupassant puede ofrecerle sus servicios, ayudarle, es también un modo de ayudar al joven hombre como hacerle penetrar en la creación, en el mismo seno del antro impenetrable, el de Croisset, el de la obra en trance de hacerse. ¿Cuantas veces Flaubert habrá de pedir a Maupassant que le haga un encargo cualquiera o mejor exigir de él una información que falta para su libro? Maupassant, que escribe desde hace varios años, puede ver lo que es la verdadera exigencia de la creación: Flaubert que se niega a salir, Flaubert que le falta tiempo, esa fue toda una lección inesperada, improvisada que se da casi espontáneamente. Uno no se sorprende más constatando en Maupassant una propensión al trabajo, una capacidad de resistencia que algunos biógrafos posteriores han minimizado: si las jornadas de remo y los encuentros frívolos han ocupado un tiempo importante de su vida, sin embargo Maupassant ha trabajado mucho porque había sido formado de ese modo. Maupassant cuenta: «He trabajado durante siete años con Flaubert sin escribir (entiéndase sin escribir para el publico, sin pensar en publicar) una línea. Durante esos siete años él me ha dado nociones literarias que no habría adquirido tras cuarenta años de experiencia.» Y en el prólogo de *Pierre et Jean*, él se inscribe en el grupo de los «trabajadores concienzudos y tenaces» frente al de los «hombres de genio», justificando su «fuerza de voluntad» mediante la influen-

cia de Bouilhet y Flaubert. Fue en efecto la más grande de las influencias de Flaubert, y la que tal vez fue la menos valorada.

La escritura y la vida

Lo que quizás haya unido Maupassant a Flaubert, fue en definitiva una relación sensiblemente idéntica establecida por los dos hombres entre la vida y la escritura. Para el uno y el otro, el momento de la creación suprime de la existencia lo cotidiano y permite evadirse de lo que Flaubert llama la idiotez. Hay allí una voluntad de no participar del mundo que nos rodea, siendo tal vez la consecuencia de un rechazo visceral de ese mundo en el caso de Flaubert o, en el de Maupassant, porque éste ha abusado demasiado. Al mismo tiempo, y muy paradójicamente, los dos escritores aprovechan su empresa literaria para obtener de la sociedad un reconocimiento, el cual persiguen desde hace tiempo. Ahí, donde ellos habían querido hacer de la literatura un fin, la transforman en algunos momentos en un medio: forma de degradación insoportable, y de la que son responsables, sino culpables, pudiendo desviarse incluso de esta santa literatura.

Porque nuestros dos escritores también son hombres y Flaubert aconseja a Maupassant que trabaje siempre más, pero no sin acordarse de sus propias escapadas. La vida continúa seduciéndoles y llamándoles. Uno y otro conocen los peligros y sin embargo Flaubert apenas se detiene a tiempo cuando Maupassant sucumbe. Fue asi como la literatura permanece siendo el objeto de una obra inacabada por ambos.

El dilema de Maupassant consiste en no saber según que jerarquía situar la vida y la escritura, lo que Flaubert había sabido establecer de inmediato. Y en sus dudas constantes, Maupassant tiene tendencia a perder su tiempo, sino a perderse sencillamente. Esta diferencia se repercute en su escritura: allí donde Flaubert busca naturalidad y sencillez del escrito que no

son otra cosa que el fruto de un largo trabajo, Maupassant tiene la reputación de dejar venir la palabra, sea cual sea, y el artesano se transforma en fecundo productor. Entre los dos hay una literatura a dos velocidades: una gran literatura y otra un poco más modesta. De un lado, algunas largas novelas, más bien raras, fruto de un intenso trabajo y del otro, algunos relatos, a riesgo de repetirse, a riesgo de una calidad a veces desigual. Porque hay que trabajar para vivir, y no vivir para trabajar como en el caso de Maupassant que no será nunca Flaubert a pesar de todos sus esfuerzos. Sin embargo, para Maupassant, siempre existe esa voluntad de seguir la senda de su Maestro con una duda terrible en el fono: el miedo a no ser capaz. Y el tiempo que le va a faltar lo hace finalmente incapaz. En el momento en el que él abandona la vida por la escritura, Maupassant descubre que sus días están contados: ha decidido demasiado tarde seguir integralmente el modelo flaubertiano. De ahí esta confidencia a Gisèle d'Estoc:

> No pienso como nadie, no siento como nadie, no razono como nadie, y estoy persuadido de la eterna verdad de esta frase de mi maestro, el único ser al que haya amado con un afecto absoluto y sin fin, aunque haya muerto; hablo de Gustave Flaubert: «Sucia invención la vida, verdaderamente. Estamos en un desierto. Nadie se entiende con nadie. Hablo por supuesto para las naturalezas de elite.»

En conclusión, ese lazo entre Flaubert y Maupassant aparece hermoso y fuerte como un asunto de familia literaria. Si la sangre que circula en sus venas no es la misma, entonces sí, por el contrario, la literatura que alimentó sus vidas es sin duda la misma. Y sus dos existencias se asemejan porque están ocupadas y preocupadas por las mismas pasiones y los mismos pensamientos, también las mismas dificultades. Si unos treinta años separan a los dos hombres, si esa no es una vieja amistad más que de algunos años la que los aproxima, Flaubert y Mau-

passant muestran bien que la calidad del lazo de la amistad no depende de su dureza sino más bien de su intensidad. Flaubert que se jactaba de no parecerse con su familia más que un bote de espárragos[524] , había encontrado en Maupassant un heredero, un amigo, un doble. ¡No está mal para un ermitaño!. Y por otro lado, el ejemplo de esta relación entre los dos hombres, eso que se dice de manera más fundamental aún, fue el problema de la influencia en literatura. ¿Es necesario aceptar maestros? ¿Y cómo conservar entonces, sino desarrollar, una originalidad sin la que no hay obra posible?

El caso Maupassant nos muestra que una iniciación es necesaria para toda empresa artística: los arcanos de la creación deben ser explicados para ser mejor comprendidos, y la experiencia de un mentor parece poder hacer ganar numerosos años al discípulo. Sin embargo permanece latente el riesgo de una influencia paralizante, una influencia susceptible de transformar la obra nueva en paráfrasis, o a lo mejor en palimpsesto. De la intertextualidad a la identidad de los textos puede no haber más que un paso demasiado rápidamente franqueado. Y es esa dificultad de la relación literaria lo que la amistad entre Flaubert y Maupassant nos revela: como si el artista-escritor estuviese consagrado de algún modo, y para siempre, a una soledad necesaria para expresarse. Eso que Flaubert había debido comprender, él que no quería dejarse influenciar, que rechazaba con intensidad tener en cuenta las opiniones de los críticos, él que procuraba distinguirse de la producción contemporánea. Eso que Flaubert, por el contrario, no supo enseñar a Maupassant en la medida en que esta lección bien comprendida habría mantenido a su joven amigo alejado de él.

La relación literaria aparece pues en su carácter profundamente contradictorio: en relación al otro, ella no satisface las

---

[524] Gustave GFlaubert a Vasse de Saint-Ouen, el 17 de mayo de 1850: «No hay semejanza entre yo, mi familia y un bote de espárragos: no estamos muy unidos.»

exigencias de un Flaubert, exigencias bien comprendidas por Maupassant, porque el otro, el lector, es demasiado inculto para comprender lo que la obra significa. Y cuando el otro manifiesta por fin capacidades en emprender la intención artística, porque no es un burgués sino otro artista, un *alter ego*, un doble pues, entonces se vuelve peligroso por sí mimo de ser demasiado bien comprendido, arriesgándose a ser copiado, peligroso para el amigo también que puede perderse en ese rencuentro. De inútil ella es convertida en castrada y la obertura se transforma en aprisionamiento, única protección que queda, único punto común en compartir todo cuanto hace. El aislamiento, la separación, la traición tal vez… Tantos expedientes a los que Flaubert y Maupassant no habrían recurrido en la medida en que su suerte mutua reside en la muerte del mayor, posibilidad ofrecida al menor de inspirarse en sus enseñanzas sin temer copiar una obra que, por estar acabada, no podía proporcionar semejanzas nuevas involuntarias; en la medida aún en la que su suerte reside a continuación en la muerte anticipada de Maupassant así protegido de si mismo que habría acabado, probablemente, por ir demasiado lejos en la fidelidad.

L'Heritage Flaubert Maupassant podría pues aparecer como el punto de partida de una reflexión a perseguir sobre la naturaleza posible de las relación entre hombres de pluma, reflexión a extender a otros escritores, sabiendo que la complejidad del lazo que uno a nuestros dos amigos plantea, y de manera bastante notable, toda la problemática de la influencia en literatura. El gusto actual por las correspondencias de escritores y la sed de descubrimientos de la crítica genética nos invitan al contrario a ahuecar ese sillón, portador ciertamente de nuevas enseñanzas.

Thierry POYET

MAUPASSANT Y LA ESTATUA DE FLAUBERT

En noviembre de 1890, quedaba inaugurado el monumento a Flaubert en Rouen, obra del escultor Chapu. Maupassant había desempeñado un papel importante en la organización de un evento que fue precedido de largos años de preparativos y del que algunas de sus etapas están reflejadas en su correspondencia. A finales de 1883, como secretario de la comisión, reclama a Pauline Viardot el montante de las suscripciones que Tourgueneff había recaudado para la estatua[525]. Algunos años más tarde, en enero de 1887, un intercambio de cartas con Edmond de Goncourt y Charles Lapierre revela una complicada historia en el transcurso de la cual Goncourt dimite y luego vuelve a tomar la presidencia del Comité, a instancias de Maupassant que debe halagarle. En esta ocasión, Goncourt recuerda que esta presidencia lo sitúa en contradicción con su «profesión de fe sobre la *estatuamanía*», en relación con la estatua de Balzac[526].

A finales del mismo mes, Maupassant hace balance de las sumas recaudadas, 12081,40 francos[527], y parece considerar el asunto como abocado a tener que esperar más de tres años. Maupassant deseaba una ceremonia sencilla, entre auténticos amigos, como lo indica en una carta a Hippolyte Taine[528]. Deseo paradójico, puesto que erigir un monumento es precisamente exponer a la persona a la mirada de todos, a la multitud de la que al mismo tiempo se pretende huir. Por otro lado, evo-

---

[525] *Correspondance* establecida por Jacques Fuffel, Edito-Service SA, Ginebra, 1973. Tomo II (1881-1887), p. 90.

[526] *Correspondance* II, p. 237. Ver la carta de Goncourt a Maupassant en su *Journal. Mémoires de la vie littérarire*, 3 de enero de 1887, colección «Bouquins», texto establecido por Robert Ricatte, Robert Laffont, 1989, tomo III, p.2.

[527] *Correspondance* II, p. 245.

[528] *Correspondance* III (1888-1893), p.157.

cando otra estatua, la de Bouilhet, que Flaubert había promovido, había reprochado a la ciudad de Rouen no haber hecho bien las cosas: «La ceremonia, mal preparada, mal organizada, fue pobre. Gentes de letras parisinas, invitadas la víspera, o no advertidas, no pudieron asistir. Solamente figuraba el comercio local en esta solemnidad». Por el contrario, la ciudad natal de Bouilhet, Cany, que también tuvo su monumento, parece haber hecho mejor el evento[529].

Pero la inauguración conlleva una nueva preocupación. En noviembre, Maupassant pide a Zola que diga algunas palabras para la ocasión: «En cuanto a mí, me sentiré completamente feliz consiguiendo con esta gestión oír la voz del más grande de los novelistas vivos hablando de aquél que fue uno de los reveladores de la Novela moderna, como usted y a su lado»[530]. Pero en otra carta, evoca una especie de embrollo, ya que por su parte Lapierre habría pedido a Goncourt, aún presidente del Comité, una intervención, aunque éste hubiese declarado su intención de no expresarse jamás en público. Pero aún si hubiese aceptado, ¿por qué Zola no podría decir también «algunas o muchas palabras»?. Podría parecer sorprendente que Maupassant no hubiese pensado pedírselo a Goncourt, encontrándose en el meollo de un «asunto de familia» muy decimonónico, de una familia muy particular, la de esos hombres de letras casi todos solteros, y al mismo tiempo padres putativos de la «novela moderna». Se sabe que Goncourt pretendía algo, con alguna anterioridad a este asunto, llegando incluso a comentarlo a Sainte-Beuve que le había escrito con motivo de la aparición de Germinie Lacerteux: «para juzgar bien esta obra y hablar de ella, sería necesaria una poética distinta de la antigua», apropiada a las producciones «de una búsqueda nue-

---

[529] «L'Amour des poètes» *Gil Blas*, 22 de mayo de 1883.
[530] *Correspondence* III, p. 182.

va»[531]. Fue Zola quién iba a llevar el gato al agua, contra todos los demás, y Edouard Maynial observa que la empresa de las *Soirées de Médan* «se había instigado a espaldas de Flaubert, que sin embargo estaba en aquella época muy ligado a él»[532].

Se advertirá que Maupassant trata con consideración la posible susceptibilidad de Zola, tomando precauciones al situarlo exactamente «al lado» de Flaubert, utilizando una palabra ambigua, «revelador», y no «creador o fundador» y todo ello mencionando al más grande de los novelistas «vivos», evidente restricción en relación a Flaubert. En su carta a Charles Lapierre del 15 de enero de 1887, era a Goncourt a quien presentaba como «el más grande nombre de los novelistas vivos ante el que todos los artistas se inclinan».

Sigue un cruce de misivas a Edmond de Gonocurt y a Zola, repitiendo Maupassant a este último la respuesta del primero que se dice «incapaz de decir dos palabras ante tres imbéciles» pero que se ha decidido a leer algo «sobre lo letrado que fue nuestro amigo». Así pues Zola no hablará, pero lo hará el alcalde de Rouen, e incluso un miembro de la Academia de Rouen, cuya alocución estaría repleta de todas las «*Homaiserias* imaginables», según el *Journal* de Goncourt. Éste nos ha dejado una relación bastante detallada de la jornada, que fue gris, y en la que presintió que Maupassant no estaba destinado a llegar a viejo. Igualmente reproduce su propio discurso, a la vez académico y familiar, y más bien respetuoso cuando en privado escribe: «Ahora, para ser franco, el monumento de Chapu es un bonito bajo relieve almibarado, donde la Verdad parece estar haciendo sus necesidades en un pozo»[533]

---

[531] Jules de Goncourt, «A Emile Zola», 27 de febrero 63, *Lettres*, edición definitiva con una introducción de Henry Céard, Flammarion-Fasquelle, 1930.

[532] Edouard Maynial. *La Vie et l'Oeuvre de Guy de Maupassant*, Societé du Mercure de France, 1906, p. 104.

[533] Domingo 23 de noviembre de 1890, *Journal*, tomo III, p. 495.

He aquí el mal trago llevado por el alumno a Flaubert muerto, exponerlo a las garras de Homais en una ceremonia colmada de ironía, que deja completamente indiferente a una población «tomando todos los caminos que no llevan allí». Quedan «una veintena de parisinos notables, en las letras y el periodismo, y una fiesta con un aperitivo para las autoridades y música de feria, como si se tratase de los Comicios agrícolas de *Madame Bovary*[534]. Así Flaubert se ha librado a aquellos que han logrado «aburguesar» la idea de estatua, cuando originalmente debería escapar al espíritu positivo satisfecho de si mismo. En efecto, como la medalla y como el premio de la virtud, la estatua participa de esta instrucción generalizada que han querido los Revolucionarios, con unos cuadros que representan las bellas acciones y, en los caminos y los jardines, bustos de varios grandes hombres cuya historia estaría escrita sobre el pedestal: ese era el programa de la estatuaria republicana, desde el Panteón cívico de la Revolución hasta el de la III República[535]. Todo ello rápidamente academizado en unas poses de las que el artista se burla.

Al leer los intercambios epistolares entre Flaubert y su discípulo, la idea de erigir una estatua del maestro no podía más que sacar a la luz eso que llamaban tontería universal, su principal tema de conversación, e incluso aún cuando Flaubert se había movilizado a favor de la de Bouilhet. En el partido de los ultramontanos, Louis Veuillot, que campa a sus anchas por posiciones artísticas, y olvidando que la estatuaria nos viene de la Antigüedad grecolatina, se rinde al culto de los grandes hombres que toman prestados a la Iglesia sus signos exteriores de devoción. «Los sectarios, los indiferentes, los librepensadores tienen pues sus santos, a los que llaman los grandes hom-

---

[534] Siempre según Goncourt, en la misma página.

[535] Ver Segolene Le Men, «L'Age de nature et ses livres», a propósito del plan de Educación de Mme de Genlis, en *Le Magazín des Enfants. La Littérature pour la jeunesse (1750-1830)*, ville de Monteuil, 1988

bres, y que se exponen a la veneración pública en las calles y en las glorietas». Así, «no hay burgo que no tenga su gran hombre, al menos en busto». Todo ello pura pérdida, puesto que «el paisano se burla de quien ha inventado un artefacto, escribe un libro o gana una batalla, mientras que sabe muy bien quienes fueron san Pedro, san Pablo, san Agustin…»[536]

En 1897, en la «Causerie de Quinzaine» del muy académico *Journal des Demoiselles*, La Sra. C. de Lamiraudie llegará a hacer de la estatua un asunto de moda, oportuno, un servicio público «Reconociéndolo, la Patria le levanta una estatua», esta frase tenía en su origen un singular prestigio: «Levantar una estatua, erigir un altar, era todo uno, me parecía, y experimentaba una especie de veneración íntima por el semidios objeto de ese culto público». Pero basta ahora tener en su persona física o moral algo que atrae la mirada, o en su distrito un parque a embellecer, para que usted tenga su estatua, su inauguración, su diputado, un ministro y dos discursos…

He aquí ahora el propósito sobre la tontería mantenida por aquellos que debían correr con los gastos.

De un modo general, la estatuaria del siglo XIX que provoca sarcasmo es la religiosa. En *La Cathédrale* de Huysmans, para ilustrar «este horroroso apetito de fealdad que deshonra ahora a la Iglesa», Durtal describe tres estatuas de bronce erigidas en la Salette[537]. Y para «compensar el horror del paisaje y de las estatuas», se interesan por las «almas extraordinarias» que allí se exponen.

Todo esto nos remite al estatus del gran hombre, y más precisamente a aquel que el escritor pretende asumir, él que participa de una aristocracia del espíritu en un tiempo donde la aristocracia no sirve más que para mantenerle por encima de

---

[536] Louis Veuillot, De quelques erreurs sur la papauté, Gaume fréres et J. Duproy, 1859 «Introduction». P. I a XI.
[537] La Cathédrale, Librarire Plon, 1908, p. 9.

los demás burgueses, como lo ha formulado Jean Paul Sartre en su *Baudelaire*[538]. Romper, siempre romper, rebajarse simbólicamente, tal es según él la actitud de ese artista, que «arriesgaría conducir a la libertad y a la locura» si éste no se integrase en una sociedad que fuese como un recuerdo de la aristocracia desaparecida, el «colegio» restringe a los creadores. Se ve desde entonces la trampa a la que él mismo se somete, puesto que su carácter excepcional lo expone a la «publicidad» y a la admiración de una sociedad de la que quisiera abstraerse. El artista tiene necesidad como Prudhomme y Homais le reconocen.

Pero tambien sus semejanzas. En su *Meditation au tombeau de Balzac*, el poeta de Lyon, Maurice Simonnet, se expresa como si se dirigiese hacia la tumba de un santo o de un ancestro:

> El maestro estaba allí, acostado bajo el césped
> Y su busto de bronce contemplaba el horizonte[539].

El propio Baudelaire, más reservado respecto del «gremio de los artistas», escribe un poema, *Les Phares*, «balance de su sociedad espiritual»[540]. El faro es la analogía de la estatua. Otro poeta, Hipolyte Buffenoir, vio a Balzac «como un faro, iluminado en el mar infinito»[541]. Es de significar que Maupassant nos propone en *Pierre et Jean* una imagen inquietante de los faros que parecen como dos cíclopes monstruosos y gemelos. Como se inquieta de todo lo que podría pretender guiarnos pese a que le gusta evocar a sus maestros.

---

[538] Ver p. 126 a 133 de la reedición en colección «Folio», Gallimard, 1988.
[539] Ver en Honoré de Balzac: Mémoire de la crituique, prólogo y noticias de Stéphane Vachon. Presses de l'Université de Paris-Sorbone, junio de 1999, p. 171.
[540] Sastre. Baudelaire, p. 133.
[541] La Vie ardente. Lamerre, 1883. Ver en Honoré de Balzac. Mémoire de la critique, p. 313.

Pero ante todo, Maupassant rechaza dejar *hacerse ver*. En el momento en el que se involucra en este proyecto de una estatua de Flaubert, su correspondencia no está llena de otro tema que no sea el de su propia cabeza que no quiere ver reproducida, expuesta, presentada en una vitrina. Sería muy extenso exponer las cartas en las que su espíritu de picapleitos le sugiere procesos contra cualquiera que cometa la menor infracción a esta prohibición. El 17 de marzo de 1890 (a Henri Toussaint), estima «que la vida privada de un hombre y su aspecto no pertenecen al público». El 30 de mayo de 1890 (al notario Jacob), se trata de su retrato publicado en *Les Soirées de Médan*, que quiere ver absolutamente retirado, con una energía tenaz. Retoma el mismo tema en junio, en unas palabras dirigidas a Paul Masan, Félix Nadar, etc., etc. Es a última hora únicamente cuando renuncia a un proceso ridículo.

También Laure de Maupassant continuará con este mismo celo de prohibición de exposición pública. Como lo recuerda Edouard Maynial, «un comité se había formado a instancias de su amigo Paul Ollendorff; la ciudad de París debía conceder un terreno cerca de la tumba de Alfred de Musset. Pero la señora de Maupassant se opuso a ese proyecto, por respeto a la memoria de su hijo, de quién conocía su desprecio por todas las manifestaciones fúnebres de la vanidad»[542]. Sin embargo no pudo impedir la piadosa iniciativa de dos amigos de erigir dos monumentos, uno en París en el parque Monceau, el otro en la misma Rouen, cuya inauguración en 1900 «fue una verdadera fiesta normanda»: y «un delicado pensamiento relacionaba en una misma apoteosis a los dos grandes Normandos, el discípulo y el maestro, Flaubert y Maupassant»[543]. Se sueña con esta fiesta normanda que no habría dejado de inspirar a Flaubert.

---

[542] Edouard Maynial. *La Vie et l'Oeuvre de Guy de Maupassant*, p. 187.
[543] Id. P. 209.

Con una hermosa incongruencia, se ve a Maupassant interceder en su correspondencia para que algunos de sus amigos obtengan la cruz. La pide para Lecomte de Noüy[544], explica a Henry Cazalis como ha rechazado la suya[545] y llega hasta entremeterse en 1888 en la concesión a Zola quién no le ha pedido nada: «Si se os condecorase sin consultaros, rechazaría la cruz»[546]. En lo que a él respecta, no está clara la cuestión, y él rechaza, por una repugnancia que califica de estúpida e invencible, ser condecorado, al igual que se niega a ser fotografiado[547].

Los honores son buenos para los demás, para sus mayores sobre todo, pero no para él que no admite una jerarquía oficial en las letras. Un correo de julio de 1888 a un destinatario no identificado le permite desarrollar categóricamente su pensamiento sobre este tema. Es en nombre de una actitud aristocrática que no quiere incluso tener que rechazar la Legión de honor[548].

Este hombre es particularmente discreto. Ni diario personal, una correspondencia muy escasa en relación con la de Flaubert que esparce su impudor en cartas privadas que esperaban a un público más amplio. Maupassant hace una excepción, mostrándonos en *Le Horla* a un hombre que no se ve en un espejo. Incertitud de su propia estructura, siempre se ha imaginado vacío, en los demás. Así, la estatua de Flaubert, la ha erigido al principio, y muy explicitamente, en sus crónicas, donde honra a su maestro, lo ensancha, lo coloca del lado del cuerpo, de la materia. Por un efecto comparable al de una obra en otra obra, lo evoca como une escultor, merced a las significaciones que la palabra «estilo» induce. Muy curiosamente, es la misma

---

[544] *Correspondance* III, p. 35.
[545] *Correspondance* III, p. 166.
[546] *Correspondance* III, p. 46.
[547] *Correspondance* III, p. 160.
[548] *Correspondance* III, p. 50.

operación a la que procede Théodore de Banville con su poema «Balzac», aparecido en el *Gil Blas* del 7 de diciembre de 1883.

Sí, levantaremos tu estatua,
Rey de los espíritus
[…]
Entonces, oh, escultor de colosos
[…]
En la inmortalidad del mármol
Volverás a vivir.[549]

Balzac, Flaubert, o los escultores esculpidos. Maupassant representa a Flaubert de un modo esteriotipado, fijo. De la misma manera, Edmond de Goncourt decía que su hermano Jules había muerto al trabajo, muerto de trabajo, «de la elaboración de la forma, del cincelado de la frase, del trabajo del estilo»[550]. Maupassant afirma su filiación en una serie de crónicas y representa a Flaubert adoptando a su vez la pose de censor puntilloso como lo hace en crónicas como «Styliana» o «Victor Cherbulliez».

Sin embargo, los «flaubertianos probados» que salpican la obra, coexisten desde el principio con infracciones graves a la poética flaubertiana, y especialmente con la regla de objetividad que es fundamental. Maupassant acabará por pisotear los principios de la novela realista, encaminándose hacia Paul Bourget. Al menos, según el rumor, como si no hubiese podido encontrar solo un camino que fuese coherente y repleto de las mismas obsesiones, sea cual sea la manera elegida. Pero esos «flaubertianos» evocando un molde para hacer frases de la misma manera que se funde el plomo, ayudan a erigir la estatua. Los pequeños naturalistas hacen lo mismo, cargando las tintas en la nada pretendidamente empleada con *Madame Bovary*.

---

[549] Honoré de Balzac. Mémorie de la critique, p. 317.
[550] Henry Cerrad, introducción a las Lettres de Jules de Goncourt, p,. 25.

Todo pasa como si, esforzándose en cazar un fantasma por naturaleza indefinible, por todas partes presente porque, privado de lugar, la estatua permite oponer una imagen visible y asentada, en duro, localizable y bien exteriorizada. Ese fantasma es complejo, y cada uno se extiende sobre la presencia obsesiva de Flaubert. «el hombre de Rouen», que quiere vengarse en *Qui sait?* Pero si el narrador de *El Horla* está condenado a abandonar la casa blanca de Croisset, esta casa que él ocupa indebidamente[551], habitándola, es también Flaubert enfrentado con otro fantasma. Para Nicolas Abraham y María Torock, en unas líneas que parecen hechas para *Le Horla*, dicen que los síntomas de un paciente pueden tener algo que otro ha reprimido y le ha transmitido, de manera encriptada. La alucinación, es la acogida de ese fantasma y el paciente se convierte en una marioneta que habla el secreto de otro en su casa acosada[552]. Así, como la ha propuesto Jacques Bienvenu, ese fantasma sería Alfred Le Poittevin, el hermano de su madre, escritor desaparecido demasiado pronto y gran amigo de Flaubert[553].

Padres

En literatura la designación es indemostrable. La referencia es indemostrable, la paternidad es indemostrable. El privilegio del escritor, es poder elegir su ascendencia literaria. Tuvo un padre biológico, rindámosle homenaje algunos instantes, un padre que fue «lo suficientemente bueno», para retomar una expresión inventada por el psicoanalista Winnicott[554]. Su-

---

[551] Alain Buisine, «Le Mot de passe», *Maupassant et l'écriture, Actes du colloque de Fécamp*, Nathan, 1993.
[552] *L'Ecorce et le noyau*, Flammarion, 1987, nueva edición.
[553] *Maupassant, Flaubert et Le Horla*, Muntaner, 1991.
[554] Ver *L'Enfant et sa familla. Les premières relations*, Petite Bibliotheque Payot, 1973 (*The Child and the Family*, Tavistock Publications, 1957)

ficientemente bueno en el sentido en el que, sin imponer su presencia, fue atento, involucrándose por ejemplo para alejar a su hijo de un servicio militar demasiado duro y viviendo en el mismo inmueble de la calle Moncey a partir de 1869. Los biógrafos olvidan esto y prefieren evocar una riña entre el padre y el hijo con motivo de unas rentas que Gustave entregaba a Guy y éste consideraba insuficiente. Prueba de que el padre, sin embargo poco afortunado, satisfacía las necesidades de un hijo exigente.

Según la célebre fórmula de Armand Lanoux, Maupassant tuvo un vacío en lugar de un padre. Falso, o cierto, si se piensa que Gustave supo eclipsarse (al contrario que Laure), lo que es en el fondo el destino de todo padre, liberar a su hijo, no cargarlo con su fantasma. Igual que el destino de todo hijo es ceder a la ingratitud.

El relato *Garçon, un bock*!, en el que un jovencito sorprende a su padre maltratando a su madre, es visto como una escena primitiva, reproduciendo casi idénticamente un episodio realmente vivido del que no tenemos prueba alguna. Esta escena, habría que considerarla más bien como lo hacía Bachelard respecto de la imagen de la madre moribunda en Poe. Relacionada a una fantasía principal que es la de la muerte, esta imagen determina el paisaje y más generalmente lo que Bachelard llama «complejo de Ofelia». Sin embargo, no tiene nada que ver con la realidad puesto que la madre de Poe murió en su cama, «de una muerte urbana»[555].

Tal es sin duda la fantasía de Maupassant. Fantasía que es necesario distinguir de un sueño, fantasía en la que es rechazada la filiación natural, y por añadidura toda la paternidad y el parecido que va asociada con ella. En *Pierre et Jean*, es el hijo legítimo quién se siente obligado a partir, es el bastardo el que goza plenamente de todos sus derechos, e incluso sin luchar.

---

[555] *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, 1942.

Según algunos psiquiatras trabajando en la línea de Winnicott, no son los padres quienes «hacen» a los hijos, sino que son los hijos quiénes conceden el estatus de padre. Se puede considerar así la cuestión de la filiación literaria, advirtiendo que la esfera de influencia realista/naturalista no ha cesado de plantearse la cuestión de la ascendencia. Los padres se precipitan, Goncourt, Zola que emprenden incluso estructurar su obra en torno a la cuestión de la herencia. Eso llega al desdoblamiento, habiendo mantenido Flaubert una relación con otro yo, otra excepción, otro rey: «Seríamos ingratos para con los nuestros si no hubiese una moral aparte para parejas naturales, como para los reyes», le escribía Alfred Le Poittevin[556]. Si esta amistad parece de una fuerza sin igual y decisiva sobre el destino de un Maupassant llamado a sustituir imaginariamente a Alfred, la comoplicidad de Flaubert con Louis Bouilhet no es menos importante. Fue Bouilhet quien le presenta al joven Guy y quién los reunió en torno a otro culto, el de la poesía: «Si Bouilhet hubiese vivido, decía la señora de Maupassant, hubiese hecho de mi hijo un poeta. Fue Flaubert quién quiso hacerlo un novelista»[557]. Curiosamente, Bouilhet es citado en el estudio sobre *la Novela*.

Maupassant siempre tuvo a bien referirse a las personas de las que se sentía próximo, pero rechazando la noción de escuela. Es el caso de Tourgueneff[558]. En un artículo, «El inventor de la palabra nihilismo» (*Le Gaulois* del 21 de noviembre de 1880), el escritor ruso era presentado como el que vive ahora en Francia donde posee numerosos amigos: la familia Viardot, la señora de Edmond Adam, el señor Hébrard director del *Temps*, los novelistas Edmond de Goncourt, Zola, Daudet, Edmond About y muchos otros. Tras la muerte de Tourgueneff,

---

[556] Citado por René Descharmes en la introducción a *Une promenade de Bélial et Oeuvres inédites*, Les Presses Françaises, 1924, p. XLIII.
[557] Frase referida por Albalat, Maynial, p. 94.
[558] Respetamos la ortografía que él emplea.

Maupassant vuelve a tomar el material de ese texto en tres nuevas crónicas, «Ivan Tourgueneff» (*Le Gaulois*, 5 de septiembre de 1883), «Ivan Tourgueneff» (*Gil Blas*, 6 de septiembre de 1883) y «Lo fantástico» (*Le Gaulois*, 7 de octubre de 1883). En el primero de ellos, ofrece de nuevo una lista de amigos, Flaubert, Goncourt, Hugo, Zola, Daudet: aparte de Hugo, no es citada más que la gran familia realista/naturalista.

Procedente del extranjero, Tougueneff ocupa un importante lugar en esta familia. Maupassant lo vincula constantemente a Flaubert quién «lo quería y admiraba». Fue en casa de este último cuando él ve por primera vez a ese gigante ruso, ese atleta que se parecía entonces como un doble al maestro, llamado incluso a reemplazarle[559]. Más aún, puesto que le presenta como «aquel que debía descubrir y bautizar a los nihilistas» y que supo observar los fermentos de lo que es aquí analizado en términos de enfermedad, lo instituye como otro padre de la «nada».

Pero fue también el autor de «relatos cortos» en los que Maupassant observa la mayor originalidad. De ahí la importancia de las *Mémoires d'un seigneur russe*. En «Lo fantástico», lo sobrenatural de Tourgueneff, caracterizado como «vago», «tan oculto que apenas se atreve a decir que él haya querido ponerlo allí», «algo ignoto, inexplicado pero posible», define lo sobrenatural tal como, cada vez mas, va a ser puesto en la obra del propio Maupassant[560]. Finalmente es Tourgueneff quién cuenta, en casa de Flaubert, una historia de las más emblemáticas para nuestro tema, la de un muchacho «que no conocía a su padre y que lo encontró, lo volvió a perder encontrándole más tarde, sin estar seguro de que fuese él, en las circunstancias

---

[559] Ver Jacques Bienvenu, «Maupassant-Tourgueniev. Le maitre salutaire». Cahiers Ivan Oourgueniev, Pauline Viardot, Maria Calibran nº 17-18, 1993-1994.

[560] Sobre este punto, no se puede más que añadir a J. Bienvenu quien habla de «un auténtico descripción de Maupassant por él mismo.»

posibles más sorprendentes, inquietantes, alucinantes, descubriéndole finalmente, ahogado sobre un arenal desierto y sin límites. Descrito todo con tal poder de terror inexplicable, que cada uno de nosotros soñó con este extraño relato.»[561].

«Fuentes»

En la época de Maupassant, la crítica se define como la búsqueda de «fuentes». Pero la historia literaria según Lanson, tan mal comprendida por la posteridad, va a distinguirse de la Historia en la medida en que esas fuentes están todavía vivas y se continúa hablando de ellas en los tiempos presentes. De ahí la ambición – siempre insatisfecha – de descubrir para cada frase «el hecho, el texto o el propósito» que pone en marcha la inteligencia o la imaginación del autor[562]. Ambición a la que se añade esta perseverancia en buscar el rasgo flaubertiano en todo texto de Maupassant. Pero si los discípulos de Lanosn fueron denominados los «fuentistas», es como para nosotros sugerir una aproximación con el fantasma que acosa y que regresa. Quién está muerto continúa viviendo, mientras la estatua permanece siendo un bloque de mineral, inmóvil y frío.

La modernidad crítica, rechazando esta noción un poco demasiado mecánica de «fuente», prefiere hablar de intertextualidad y de reescritura. Roland Barthes precisa incluso que la intertextualidad hay que tomarla en los dos sentidos, y procede de entrada del lector: «un rasgo de enunciado remite a otro texto, en el sentido casi infinito de la palabra […] En lo que se llama lo inter-textual, es necesario incluir los textos que vienen después». De hecho, *Une vie* de Maupassant, *Une belle journee* de Céard tienen, entre otras funciones, la de plantear a *Madame Bovary* como modelo y matriz del libro sobre nada, de consti-

---

[561] Croniques II, p. 259.

[562] Ver *L'Analyse estructurale du récit*, donde reenvía a *Séméiotike, recherches pour une semanalyse* de Julia Kristeva, Oeuvres complètes 2. p.848.

tuirla en fuente, del mismo modo que el niño concede el estatus de padre. Sin embargo, si Maupassant adelanta el nombre de Flaubert y reescribe *Madame Bovary*, no reescribe a Flaubert al completo. No reescribe *Salambö* ni incluso *Bouvard et Pécuchet* del cual él fue el primer admirador, y del que no retiene más que el motivo de la estupidez, pero un motivo convertido de un modo completamente abstracto. Pues si *Madame Bovary* se consideraba «un libro sobre nada», *Bouvard et Pécuchet* se presenta como «un libro sobre todo», una enciclopedia de las enciclopedias, la verdadera tumba – en el sentido poético del término – de otra «literatura», la de los tratados de jardinería, de cocina, de educación, de medicina, que fascina literalmente mientras que se pretende tratarla como estupida. Nada de eso queda en Maupassant, en absoluto tentación enciclopédica en el que, en el fondo, construía antes de darse cuenta un Flaubert maupassantizado, ese Flaubert que la modernidad de la segunda mitad del siglo XX ha reverenciado tanto rechazando a Maupassant[563].

Hay pues de Maupassant en nuestro Flaubert, y Maupassant aparece también como el padre de un Flaubert que nosotros no leeremos sin duda como lo leemos si unos «discípulos» no hubiesen decidido atraerle hacia ellos, edificarle una estatua de otro modo edificante como el monumento público, en definitiva muy anodino.

Lo que queda, es pues la formidable personalidad de un Maupassant que nuestra historia literaria no ha conseguido todavía honrar. Frente a esas otras temibles personalidades que fueron Flaubert, Goncourt, Zola, él supo construir su propio territorio, sin que se le pueda inscribir definitivamente en una filiación única. De ahí tal vez esa fuerza, esa libertad en el co-

---

[563] Ver nuestro artículo. «Le contre Maupassant de Roland Barthes», en Memoires de critiquer, estudios reunidos por F. Marcoin y F. Thumerel. Actos Preces Université Arras, 2001.

razón de la enfermedad, hasta tal punto que hoy no esta lejos de ocupar la plaza principal de la escena.

Y si *Garçon un bock* ofrece una «escena primitiva», más se revela Maupassant en *Pierre et Jean*, novela a la cual se aferra el motivo de este relato, el Maupassant que va a conocer una posteridad más o menos clandestina, con Simenon, Sastre, Cayrol y más recientemente y de manera explícita en *Extensión du domaine de la lutte* de Michel Houellebecq, cuya otra novela, *Les Particules élémentaires*, ofrece un título maupassantiano a todos los efectos, expresando el asilamiento de cada uno, la vanidad y el eclipsamiento de los linajes. Regresa sin duda a nuestra época de comprender a Maupassant, sin honrarlo, porque en ella ha decidido reinterrogar el lazo de la literatura y de la existencia y que puede entonces hacerlo suyo.

Francis MARCOIN
Universidad de Artois.

CONCLUSIÓN

Los asuntos familiares, como se dice comúnmente, son cuestiones delicadas, generalmente engorrosas y lo más frecuentemente dolorosas. El congreso que hoy se acaba ha logrado mostrar que las relaciones entre Le Poittevin, Flaubert y Maupassant no escapan demasiado a la opinión común. Apasionadas, conflictivas cuando se trata de los dos primeros, se convierten literalmente envolventes cuando se trata del último. Amistades, divergencias, influencias literarias y filiación intelectual, resultan aquí palpables y capitales. Además, lo más interesante es que son conscientes y cultivadas en los tres escritores. Sin duda hay que tener en cuenta en esta masa sucesoria (pues la muerte desempeña ahí un gran rol) unas diferencias: si

Le Poittevin y Flaubert no tienen más que cinco años de diferencia, Maupassant es menor que ellos en una generación. No ha conocido al primero, demasiado poco al segundo como quisiera, y no se dedicará al géner,o que será definitivamente el suyo, más que cuando sobrevenga «la muerte del Padre». Una primera constatación se impone entonces: habida cuenta de las prudencias necesarias, el tema que abordaba el congreso es real. Nuestros tres escritores se sienten con toda seguridad miembros de un propio grupo, de una familia, anclada en la realidad en lo que concierne a Alfred y Gustave, mientras que, para Maupassant, lo hace en un ámbito más imaginario. Basta abrir la correspondencia que intercambian le Poittevin y Flaubert para captar esta comunión de espíritus:

> Pero, yo no tengo a nadie conmigo! Qué desgracia – En el momento en que nos separamos, nos introducimos en una tierra extranjera donde no se habla nuestra lengua y donde no hablamos la de nadie[564]

La certeza que tienen los tres escritores de pertenecer, a través del tiempo, a una misma familia literaria, suscita un cierto número de importantes cuestiones. Éstas han sido perfectamente planteadas por Yvan Leclerc en su conferencia de introducción. Aquí llega el momento de preguntarse, como se debe, si los trabajos del coloquio han respondido y hecho balance.

Una primera constatación es que el asunto familiar, que aquí se ha debatido, es complejo. Se manifiesta ante todo en amistades, pero en amistades exclusivas, celosas, rivales. Así, el matrimonio de Alfred Le Poittevin afecta a Flaubert no so-

---

[564] Carta de Flaubert a Le Poittevin del 2 de abril de 1845, en : Gustave Flaubert-Alfred Le Poittevin, Gustave Flaubert-Maxime Du Camp, *Correspondances*, texto establecido, prologado y anotado por Ivan Leclerc, Flammarion, 2000, p. 93.

lamente porque le priva a éste del que llamaba el *solus mihi*, sino porque lo ve como una especie de traición, como el abandono de una obediencia tácita a una regla común artística y moral. «Contaba contigo en todas mis esperanzas artísticas. Esa es la parte que más me hace sufrir.»[565] Este asunto familiar está estrechamente relacionado con un asunto artístico. Está igualmente vinculado a una cuestión de actitud respecto del mundo y de la sociedad. En efecto, en un pasaje de la misma carta, que precede inmediatamente a la que acabamos de citar, Flaubert interroga a su amigo: «¿Estás seguro, oh, gran hombre, de no acabar por convertirte en un burgués?» Está claro que esa amistad tan fuerte se expresa, en primer lugar, por una forma de antiburguesía, por una voluntad insistente de «inconformismo». A pesar de las apariencias, Maupassant – a quién una tradición tenaz proporciona una simpatía demasiada intensa por las ideas y usos mundanos – no es el último en cuestionar las opiniones recibidas. Sus crónicas lo demuestran perfectamente. Él entra a su manera en lo que se ha podido llamar una «novela genealógica»: las simpatías y oposiciones entre Alfred y Gustave se reproducen, atenuadas desde luego, en las relaciones entre Guy y su primo Louis Le Poittevin, el hijo de Alfred. Con toda evidencia, hay entre todos estos escritores y artistas unas filiaciones que Flaubert evoca explicitamente agradeciendo a Maupassant la dedicatoria[566] que había escrito al principio de su volumen *Unos versos*:

> Tu dedicatoria ha agitado en mí todo un mundo de recuerdos: tu tío Alfred, tu abuela, tu madre, y el buen

---

[565] Carta de Flaubert a Le Poittevin del 31 de mayo de 1846. op. cit. p. 125.

[566] Tendría tendencia a penar que Flaubert hace alusión, en su carta, al envío manuscrito del volumen («Al/Maestro/Su jovencito») que en la dedicatoria impresa («AL ILUSTRE Y PATERNAL AMIGO/ al que quiero con toda mi ternura./AL IRREPROCHABLE MAESTRO/ que admiro ante todos»).

> hombre, durante algún tiempo, ha tenido el corazón henchido y una lágrima en las pupilas[567]

Lo esencial de estos asuntos familiares no se ciñen únicamente a los avatares de la vida. Lo que choca, es una evidente circulación de obras y de ideas entre los tres hombres. Las dedicatorias dan una buena idea de ello. Acabo de citar la de Maupassant a Flaubert; se puede recordar la de Flaubert en la cabecera de *La Tentation de Saint Antoine* a la memoria de su amigo Alfred. Esta complicidad se ve reforzada por la carta que Gustave escribe a Alfred poco antes del matrimonio de este último y a la cual ya he hecho alusión. Allí se advierte la comunión espiritual que los unió: « ¿Y habrá todavía entre nosostros esos *arcana* de ideas y de sentimientos inaccesibles al resto del mundo?[568]» Incuestionable complicidad de pensamiento, al mismo tiempo que una certeza de vivir en un universo aparte, como lo dice Alfred a Flaubert: «si somos de este mundo, no somos de este siglo[569]». Maupassant advierte esas connivencias en su maestro:

> El ha dicho y escrito que su amor inmoderado por las letras le ha sido en parte inducido, al comienzo de su vida, por su más íntimo y querido amigo, muerto muy joven, mi tío, Alfred Le Poittevin.[570]

De las obras de unos a las de los otros se desprenden fácilmente unas influencias: las tendencias filosóficas de Le Poittevin fascinan a Flaubert, el culto del arte y de la palabra exacta cultivados por éste último forman parte de la primera educa-

---

[567] Gustave Flaubert-Guy de Maupassant. *Correspondance*, texto establecido, prologado y anotado por Yvan Leclerc, Flammarion, 1993, p. 243.
[568] Carta de Flaubert a Le Poittevin, *loc. Cit.*
[569] *Op. cit*. p.83.
[570] Maupassatn, «Gustave Flaubert», *L'Echo de Paris*, 24 de noviembre de 1890.

ción literaria que recibe el joven Maupassant, del que se sabe, por lo demás, cuanto su obra es tributaria de la del maestro en algunos detalles. Se establece entre el hombre de Croisset y el autor de *Une promenade de Bélial*, de una parte, o con Guy, de otra parte, lo que se ha podido llamar con una hermosa frase «una obra a cuatro manos». Se encuentran sobre ciertas cuestiones o temas. Se ha observado en las páginas precedentes respecto al niño, a la alimentación o a la solterona, cada uno aportando a un tema común puntos de vista diversos y respuestas a veces diferentes.

Finalmente, lo que se opera, es una localización de los unos en relación con los otros de un modo que no había sido nunca tan explícitamente realizado. Este es uno de los logros de este coloquio. Se percibe mejor lo que diversos trabajos ya habían sugerido: como la manera en que Maupassant se opone a Flaubert o a Bouilhet es más instructiva que el catálogo de sus deudas. De igual modo, resulta interesante descubrir las influencias ejercidas por Flaubert sobre Alfred Le Poittevin.

Me parece que, precisamente, la figura de este último toma un relieve dotado de infinitud y precisión y, tal vez, de brillo que no hemos estimado hasta ahora. No es únicamente ese vividor que se aburguesa, ese escritor perezoso que se extravía, como se dice a menudo. Él es también un prodigioso creador de imágenes, un apeador de la filosofía, un evocador de lo extraño que ni Flaubert, ni Maupassant han podido considerar sin una fascinación admirativa y a veces inquietante en lo que concierne al segundo.

Entre estos hombres circulan proyectos, suscitados y abortados por sus mutuas personalidades. Es evidentemente en Maupassant como este aspecto es el más claro y como se discierne mejor una voluntad de reconocerse y forjarse, como escritor, al contacto de sus mayores. A través de ellos, se mantiene a la búsqueda de su identidad. En cierto asunto de familia

literaria, es Maupassant a quién se ve con más claridad buscar su lugar y encontrarlo, no sin dramas, pero con éxito.

Puesto que las investigaciones no se detienen con la última frase de despedida de un congreso, no se puede más que desear - más allá de los logros obtenidos – la persecución y la profundización en algunos de los temas aquí abordados. Nos gustaría, en particular, saber aún más sobre Alfred Le Poittevin y Louis Bouilhet. Uno aspira a conocer mejor los caminos difíciles por los que Maupassant ha logrado distinguirse de Flaubert o, para emplear una palabra desprovista de belleza, pero explícita, como se «desflaubertizó». Nos gustaría saber mejor como van los «asuntos» poéticos y teatrales a través de las obras de Le Poittevin, Flaubert y Maupassant. Esto es lo que lega al futuro un congreso que ya ha despejado el presente.

También es para mi la ocasión de cumplir un deber de gratitud y de renovar algunos agradecimientos: a la ciudad y a la municipalidad de Fécamp sin los que el presente congreso, como el de 1993, no hubiese sido lo que fue: un éxito; a los organizadores, Señora Marie-Hélene Desjardins-Ménegalli y el profesor Yvan Leclerc, que han sabido reunir un notable equipo de ponentes en torno a un verdadero tema; al Señor Philippe Manneville, presidente de la comisión departamental de las Antigüedades, que ha conducido los debates con autoridad y cortesía; y por supuesto no podría olvidarme del numeroso publico cuya atención y participación han contribuido a dar a estas jornadas un carácter distendido felizmente sentido por todos.

Louis FORESTIER

En la edición original sigue un anexo conteniendo reproducciones de poemas de Alfred Le Poittevin que han sido omitidas en la presente traducción, que fue finalizada en Pontevedra, el 14 de agosto de 2007