



## Amor, muerte y locura en *La Chevelure*, un relato fantástico de Maupassant

Juan Herrero Cecilia

---

**1. Características de lo fantástico en los relatos de Maupassant : el miedo ante lo desconocido y el poder alienante de las obsesiones que se apoderan del alma humana.**

La misteriosa realidad de la locura aparece ante el lector desde las primeras frases del relato de Maupassant titulado *La Chevelure* (1884). El relato se abre, en efecto, con la descripción del personaje principal encerrado entre las cuatro paredes de una siniestra habitación, en un asilo psiquiátrico. Según el narrador testigo, que ha venido a visitarle invitado por el médico del asilo, su aspecto demacrado y su mirada fija y absorta son las de un “loco” muy especial que ha llegado a una situación de postración total tras haberse dejado dominar por una “Idea” fija, por una Pasión que se ha apoderado de su alma y que está destruyendo su salud y su vida :

“Y el loco, sentado sobre una silla de paja, nos miraba con una mirada fija, vaga y alucinada (...) Su Locura, su idea se encontraba allí, en esa cabeza, obstinada, amenazante, devoradora. Ella se estaba comiendo el cuerpo poco a poco”. [1]

El lector no conoce todavía la extraña historia vivida por este personaje, pero la “situación final” a la que ha llegado es observada, desde fuera, como un resultado inquietante de las fuerzas oscuras e irracionales que se agitan en el dinamismo interior del alma humana y que pueden transformarse en una Obsesión que arrastra al individuo hacia una destructora alienación de la que no es consciente. Más adelante, tras conocer el relato autobiográfico del personaje principal (relato enmarcado dentro del relato del narrador testigo o narrador editor), el lector podrá percibir que la Obsesión que ha llegado a dominar su mente está relacionada con una extraña aventura de búsqueda amorosa motivada por el encuentro de una rubia cabellera de mujer. Esto le ha llevado a vivir una historia de Amor que le ha enfrentado al poder de la Muerte. Para el personaje, esa aventura ha triunfado, y no es consciente de que se trate de un caso de “locura”, pero como el resultado de su búsqueda erótica ha producido una ruptura del orden racional y de las normas sociales, la sociedad ha reaccionado encerrándole en un asilo de “locos” y separándole de la fascinante cabellera por cuya mediación había conseguido hacer “volver” a la amada del más allá de la Muerte. De ahí su estado de postración y de desamparo.

Para el narrador testigo que ha venido a visitarle, se trata de un caso de “Locura” producida por el misterioso poder irracional de un “Sueño” que absorbe la energía del alma y del cuerpo. Para el médico del asilo, que adopta un criterio racionalista y cientificista, el personaje sufre una “locura erótica y macabra”, una especie de “necrofilia”. Una vez leído todo el texto, el lector tendrá que adoptar su propia interpretación de la misteriosa historia narrada y deducir también la interpretación que el autor le está sugiriendo a través y más allá de este relato *fantástico*.

Lo que es cierto es que Maupassant en *La Chevelure*, lo mismo que en otros de sus cuentos como, por ejemplo, *Sur l'eau*, *Magnétisme*, *Un fou?*, *La Nuit*, *Lui?*, *Le Horla*, *Qui sait?*, sitúa la dimensión de lo fantástico en el campo de la enigmática identidad del alma del ser humano que ansía desde dentro la plena felicidad pero este deseo se transforma en angustia al no poder romper el círculo doloroso de nuestros propios límites y de nuestra radical soledad frente al destino. Nuestros sentidos imperfectos nos pueden hacer sufrir alucinaciones, y nuestro deseo de felicidad puede convertirse en la obsesión alienante y destructora de escapar al vacío de la vida y al miedo a la Muerte dejándose arrastrar por alguna pasión o fuerza irracional que germina en el lado oscuro de nuestra misteriosa identidad. De ahí la atracción que ejerce sobre Maupassant el tema mítico del *doblo*. Desde su visión pesimista del hombre, que debe bastante a la filosofía de Schopenhauer sobre el dolor al que conduce el dinamismo del Deseo o de la “Voluntad”, Maupassant concibe lo fantástico como una sensación angustiosa de enfrentarse con lo desconocido dejándose llevar por el poder de lo irracional o por el riesgo de caer en la locura. Esta dimensión inquietante de duplicidad y de riesgo de ser dominado por alguna obsesión o psicosis desquiciante, ha sido puesta de relieve por diversos críticos. Así, por ejemplo, Marie-Claire

Bancquart, en su estudio titulado *Maupassant. Un homme énigmatique* (2002) [2], al tratar sobre los “relatos fantásticos” afirma lo siguiente :

Convencido de que nuestra identidad es confusa y de que los límites de nuestra personalidad son siempre difíciles de definir y están amenazados, Maupassant fundamenta sus relatos fantásticos sobre los constantes riesgos de alineación de nuestro ser. (...) Lo fantástico de Maupassant está relacionado con el *doble*, con ese otro que, solapadamente, se encuentra al acecho en todos nosotros, y que resurge gracias a los demás, para mostrarnos que no sabemos cómo situarnos ante nosotros mismos, en este mundo mal hecho. [3]

Sobre las características de la “desintegración del Yo y el *otro*” y sobre los “componentes míticos de la alineación” en los relatos fantásticos de Maupassant, ha insistido Juan Miguel Borda Lapébie en un estudio titulado “Maupassant y la representación del *otro* en sus cuentos”, publicado en el nº 24 de *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. [4]

Maupassant ha precisado en *La Peur* (1884) que su modelo en el campo de lo fantástico es Turgueniev (y no tanto Hoffmann o Poe) porque, en sus relatos, deja entrever un mundo de cosas inquietantes, ambiguas, amenazantes, que suscitan el miedo a lo Invisible y la angustia ante lo desconocido. Sobre los relatos fantásticos de Turgueniev, el narrador de *La Peur* (1884) afirma lo siguiente :

“Con él se percibe el miedo vago a lo Invisible, el miedo a lo desconocido que vibra por detrás de la pared, por detrás de la puerta, por detrás de la vida aparente. Con él nos sentimos bruscamente sacudidos por resplandores desconcertantes que sólo brillan lo justo para que nuestra angustia vaya en aumento”. [5]

Siguiendo, a su manera, la línea de Turgueniev, Maupassant, en sus relatos fantásticos, ha querido dejar entrever al lector los miedos y las obsesiones que, desde la subjetividad angustiada del personaje, deforman su percepción de la realidad y la transforman en una insoportable pesadilla (*La Nuit*) o en la búsqueda obsesiva y alucinada de una solución al miedo a lo desconocido (*Sur l'eau, Un fou?, L'Auberge*), al peso insoportable de la soledad (*Lui?*), a la psicosis de persecución por parte de un ser extraño y perverso (*Qui sait?*), o de un ser desconocido e inmaterial que está vampirizado la voluntad y la energía del alma (*Le Horla*), o al sugestivo e irresistible poder de ensoñación erótica que se desprende de la cabellera de una mujer “muerta” a la que el deseo enfebrecido y alucinado del personaje desea “recuperar” para vivir juntos una intensa pasión amorosa. A este último escenario responde la aventura erótica del protagonista de *La Chevelure* al que nos hemos referido más arriba y cuya búsqueda ha terminado con su encierro en un asilo psiquiátrico donde es tratado como un caso enigmático de “Locura” delirante y obsesiva.

Algunos críticos, defensores de un enfoque psicoanalítico de las obras literarias, hablan de un trasfondo existencial o “autobiográfico” en los relatos fantásticos de Maupassant relacionados con el tema de la “locura” (especialmente el relato en forma de diario titulado *Le Horla*). Estos relatos serían el producto de una mente enfermiza. Justifican esta tesis en el hecho de que Maupassant, en los últimos años de su vida, sufrió periodos de angustia y de crisis de la personalidad teniendo que ser internado, a primeros de 1892, en el sanatorio mental del doctor Blanche donde murió en 1893. Así, por ejemplo, H.P.Lovecraft, afirma lo siguiente sobre los “cuentos de horror” de Maupassant :

“Los cuentos de horror del poderoso y cínico Guy de Maupassant, escritos hacia la época en la que le empezaba a dominar su locura final, presentan características propias, y son efusiones morbosas de un cerebro realista en estado patológico, más que productos imaginativos sanos de una visión naturalmente inclinada hacia la fantasía y sensible a las ilusiones normales de lo invisible.” [6]

Tenemos que afirmar, sin embargo, que los relatos de angustia y de locura de Maupassant son obras de creación literaria escritas con plena lucidez mental. Esos temas responden a inquietudes personales que el autor quiso transponer en el mundo de la ficción dominando perfectamente las técnicas y procedimientos de la escritura literaria. Como afirma Marie-Claire Bancquart, “*quand il les a écrits, il n’était pas “fou”. Il maîtrisait parfaitement son sujet et son écriture; il prenait distance*”. [7]

Precisando un poco más, diremos con Fonyi (1984: 13-14) que, en los relatos de Maupassant, el fenómeno fantástico surge dentro de las situaciones donde se mueve habitualmente el personaje o se inicia motivado por el fascinante poder de evocación que ejercen ciertos objetos sobre la imaginación soñadora del que los contempla. Se produce así un trayecto que va de lo racional a lo irracional y que acaba encerrando al personaje dentro del universo delirante de sus confusas percepciones y de su imaginación enfebrecida. El misterio se sitúa en la angustiosa sensación de enclaustramiento y de psicosis de persecución que va a experimentar el personaje. En ese sentido Fonyi afirma que “*Lo fantástico de Maupassant no es una categoría bien precisa, sólo es un medio para mostrar la angustia en su paroxismo, en un grado de exacerbación en el que destruye al que la experimenta*” [8]. En otro estudio, Fonyi sostiene que el esquema de la historia fantástica de Maupassant, en la que el personaje participa activamente en su mórbido proceso de autodestrucción y termina encerrado dentro el círculo asfixiante de sus propias obsesiones o de sus propios miedos, puede sintetizarse en los siguientes elementos :

“Deseo de salir de la soledad ; tentativa de conseguirlo por medio de la creación de un “ser”, reflejo monstruoso del sujeto y de su deseo; catástrofe real o virtual: identificación-fusión con ese doble maléfico y con su maléfico deseo”. [9]

El “ser” imaginado o idealizado por el deseo ambivalente del sujeto para romper su aislamiento no puede ser luego aniquilado sino que adquiere una fuerza especial que acaba apoderándose del cuerpo y dominando al espíritu. El sujeto se va a encontrar así “enclaustrado” en su propia dinámica de deseo y de autodestrucción, como le ocurre al esteta soñador de *La Chevelure*, que quedará atrapado en el abismo de su insaciable locura erótica alimentada por el contacto con el inefable fluido que sus manos encuentran en la misteriosa cabellera de una mujer muerta. Este proceso le conducirá a ser encerrado en un asilo de locos donde su desesperación es ya un anuncio de la muerte.

Vamos a pasar a analizar ahora este relato fantástico de Maupassant para observar qué sentido puede adquirir aquí el Amor en su lucha contra el poder dominador de la Muerte, y cómo la búsqueda de la amada muerta se transforma en un proceso alienante de obsesión y de locura erótica. Pero antes de proceder a este tipo de análisis, sería conveniente observar la dimensión estética de la organización narrativa que presenta *La Chevelure* donde el relato de la historia principal queda enmarcado dentro de otro relato perteneciente a un narrador editor que lo transmite al lector como un “documento” recogido por él.

## 2. La organización narrativa en *La Chevelure* y la estrategia del relato insertado dentro de otro relato

La estrategia narrativa del relato enmarcado o insertado “dentro de otro relato” ha sido empleada por Maupassant en muchos de sus cuentos. Recordaremos, por ejemplo, *Le Loup*, *Sur l'eau*, *Le Tic*, *L'Enfant*, *Apparition*, *Magnétisme*, *Lui?*, etc. Esta técnica pone en relación dos niveles narrativos : un relato *primero* o relato marco enunciado por un narrador *editor* que cuenta una historia dentro de la cual viene a insertarse un relato *segundo* (en forma de “documento” escrito o de testimonio oral) producido por un narrador *interno* que cuenta su propia historia. La historia insertada o enmarcada dentro el relato primero constituye la historia principal del cuento. El lector puede percibirla entonces con cierto distanciamiento y adoptar una actitud crítica frente a lo narrado. Pero al mismo tiempo, al ser ofrecida como un testimonio o documento escrito por el que ha conocido o vivido los hechos, la “ficción” queda *autenticada* generando en el lector una impresión de *realidad*. La técnica del relato en el relato permite jugar también con una cierta *polifonía* interpretativa, porque el narrador interno puede comentar el sentido de su extraña historia con un destinatario interno (que luego hará de narrador editor) como ocurre en *Sur l'eau* y en *Le Tic*, o con el auditorio que ha escuchado esa historia (*Magnétisme*, *Apparition*, ). O bien, es el narrador editor el que comenta o evalúa (a veces en diálogo con otros interlocutores) el sentido de la historia del personaje principal, aunque el significado atribuido a esa historia pueda ser muy diferente del sentido que el personaje principal atribuye a su propia experiencia. Esto es lo que ocurre en *La Chevelure*. Aquí, como ya hemos señalado, el narrador editor ha venido al asilo, invitado por el médico alienista, para conocer al personaje de la historia principal. El relato se inicia con la descripción/ impresión que le ha causado este personaje encerrado en una celda y catalogado de “loco” desde el primer momento. La situación de postración de este hombre devorado por una Idea fija que se ha adueñado por completo de su alma y que le está absorbiendo hasta la sangre, constituye un fenómeno extraño y misterioso tal como lo percibe el narrador editor:

“¡Qué misterio el de este hombre matado por un Sueño. Daba pena, miedo y compasión, ese **Poseso!** ¿Qué extraño sueño, horroroso y mortal yacía bajo esa frente, a la que marcaba con arrugas profundas, en continuo movimiento?” [10]

Estamos entonces ante el “estado final” de una historia enigmática que el lector todavía no conoce, pero cuyo misterioso sentido está siendo comentado con estas y otras palabras del narrador editor. Así, la técnica narrativa del relato dentro del relato permite introducir aquí, antes de que conozcamos la historia narrada por el personaje, una “evaluación global” del sentido de esa historia desde dos perspectivas ideológicas diferentes : la perspectiva del narrador editor (su actitud simboliza la de todo espíritu sensible que se siente desconcertado ante el misterio inquietante de un ser humano cuya alma ha quedado “poseída” por un “Sueño” devorador) y la del médico alienista. La actitud racionalista y científicista de éste no deja ningún resquicio a la misteriosa realidad de las dimensiones inexplicables y ocultas de la vida. Para él, la “locura erótica y macabra” que sufre el personaje es algo que queda bien patente en el diario que éste ha escrito: “*Su locura queda aquí bien palpable, por decirlo así*” [11].

A estas dos perspectivas ideológicas vendrá luego a añadirse la que se deriva de la visión misma del personaje narrador. *La Chevelure* es, en efecto, un relato *polifónico* entendiendo este concepto en la línea de Bajtún [12]. El lector percibe desde dentro del discurso del texto varios enfoques ideológicos contrapuestos del sentido de la historia narrada y, adoptando frente a ellos el debido distanciamiento crítico, tendrá que asumir su propia perspectiva interpretativa [13]. Pero ahora tenemos que volver al momento en el que el narrador editor introduce dentro de su relato la historia narrada por el personaje principal, historia que todo lector sensible desea ya conocer

ante el efecto de inquietante extrañeza que le ha podido causar el aspecto demacrado y absorto del “loco” tal como lo ha descrito el narrador editor. De esta manera, la técnica del relato dentro del relato sirve también no sólo para motivar en el lector el deseo de conocer la historia del personaje calificado de “loco” sino también para ofrecérsela como un “documento” auténtico escrito por el mismo personaje que ha vivido los hechos. En efecto, poco después el narrador editor cuenta que el médico del asilo ha recogido una especie de “diario” en el que el “loco” muestra “la enfermedad de su espíritu” (“*la maladie de son esprit*”). Ese diario va a ser “leído” por el narrador editor que lo transmite al mismo tiempo a lector : “*Seguí al doctor a su despacho, y allí me entregó el diario de ese pobre hombre. “Léalo , dijo, y me dirá usted lo que piensa. He aquí lo que contenía el cuaderno”* [14]. Viene luego el relato en primera persona narrado por el protagonista mismo de los hechos (relato principal insertado dentro del relato del narrador editor) que nos ofrece, desde su perspectiva subjetiva la extraña aventura de búsqueda amorosa que ha terminado conduciéndole a la celda del asilo psiquiátrico donde ha venido a visitarle el narrador editor. Así, desde dentro del recorrido del texto, la lectura que el lector realiza del “cuaderno” del “loco” coincide con la *lectura* realizada por el narrador editor cuando insertó el cuaderno dentro del relato de su visita al asilo. Y esta lectura permite remontar “hacia atrás” y conocer, desde la “situación inicial” hasta la fase de la “resolución” [15], la extraña historia del personaje que había sido descrito en la fase de la situación o “estado final”, ofreciendo así una respuesta al enigma que planteaba su aspecto inquietante. Pero, como veremos más adelante, el conocimiento del relato escrito por el mismo personaje plantea nuevos enigmas y nuevos interrogantes ante los que el lector tendrá que adoptar un tipo de interpretación para situarse ante la indeterminación propia de la estética del género fantástico.

El **relato insertado** es la autoconfesión, en tono íntimo y confidencial, de un esteta, un soñador que se siente fascinado por el encanto evocador y erótico de los muebles y objetos antiguos, y que afirma que hasta los 32 años vivió “sin amor”, sin sentir especial atracción por ninguna mujer, pero a esa edad, “*el amor vino a buscarme de una manera increíble*” [16]. Como el relato está escrito después de haber emprendido de una manera obsesiva la búsqueda amorosa de una bella “muerta”, sabe que esa extraña experiencia ha resultado “terrible” : “*Es mejor amar, pero es terrible*” [17]. La escritura del relato íntimo responde, por lo tanto, a un imperioso deseo de intentar justificar ante sí mismo una aventura que, para él, ha sido todo un éxito erótico-existencial y que, por otro lado, ha desembocado en una trágica situación que se le hace desgarradora e inexplicable : le han arrebatado el objeto sublime de su ardorosa pasión y ha sido encerrado en un asilo de “locos” donde sufre atrozmente la separación de su amada. Con el relato manifiesta, en efecto, que el extraño poder de ensoñación de una fascinante *cabellera* de mujer, encontrada en un mueble antiguo, le llevó a emprender la búsqueda obsesiva de la “bella muerta” a la que perteneció la *cabellera*. Esa búsqueda se ha desarrollado dentro de una atmósfera de intensa fantasmagoría erótica que ha logrado hacer “regresar” a la muerta del Más Allá para vivir con él una ardiente relación de Amor: “*¡Si, ha sido mía, todos los días, todas las noches. La Muerta ha vuelto, la bella Muerta, la Adorable, la Misteriosa, la Desconocida, todas las noches!*” [18]. Pero lo que parecía una “resolución” feliz de la historia, acaba convirtiéndose en una situación harto dolorosa, porque el esteta soñador, creyendo que se trata de su adorada amante, pasea la *cabellera* por toda la ciudad. Esto no ha podido ser admitido por la sociedad que ha reaccionado de manera adversa separándole de su amada y arrojándole a la “cárcel” como un “malhechor” [19]: “*Pero la han visto ... lo han adivinado ... Me la han robado .. Y me han arrojado en una cárcel, como un malhechor*”. De ahí su profundo dolor y su angustia atroz. Por eso, para él, el amor ha resultado una cosa “terrible”.

En esa “cárcel”, es decir, en el asilo psiquiátrico, le va a encontrar el narrador editor que conocerá primero su “estado final” de postración y de desmoronamiento, y después, al leer el “cuaderno” que le ha entregado el médico, tendrá ocasión de

conocer la fantasmagórica historia de amor y muerte en la que el personaje se ha visto envuelto tras haberse dejado seducir por el hechizo de la enigmática *cabellera*. Una vez “leído” el cuaderno que contiene la extraña historia narrada por el mismo personaje, el narrador editor añadirá una especie de *epílogo* al relato de su visita al asilo psiquiátrico. En efecto, ante los alaridos de furor y de deseo que el “loco” hace resonar en el asilo, el visitante quiere saber si la misteriosa *cabellera* existe de verdad. El médico la busca y se la arroja volando por el aire como una especie de “pájaro de oro”. Al recibirla entre sus manos y palpar su sugestiva suavidad, siente una fuerte impresión de “asco y de deseo”: “*Y me quedé con el corazón latiendo de asco y de deseo, de asco como al tocar los objetos que intervienen en los crímenes, de deseo como ante la tentación de algo infame y misterioso*”. [20]

El lector puede comprobar entonces que el sugestivo hechizo de la enigmática « *cabellera* » traspasa el universo del relato del esteta (relato interno) y contagia el universo donde se mueven el médico y el narrador editor. Su misterioso poder de ensoñación y de morbosa fantasmagoría erótica produce un efecto de ambigua e inquietante extrañeza que envuelve la atmósfera de los dos niveles que operan en el texto. Ese efecto sorprendente constituye, para el lector, el placer estético de la **indeterminación**, placer que, según Rachel Bouvet (1998: 73) es característico del “efecto fantástico”. Aunque, como precisa mejor, Mellier (2000: 9-34) la estética de lo fantástico obedece a dos modelos de escritura diferentes: el modelo de la indeterminación, centrado en lo fantástico interior, que busca sugerir lo indeterminado y lo incierto desde la percepción ambigua o deformante del personaje (siguiendo la línea de la estética de Hoffmann, H. James, Cortázar, etc.); y el modelo de la presencia, centrado en lo fantástico exterior, que va a acentuar la escritura de lo terrorífico y de lo monstruoso buscando el efecto emocional por medio del suspense y de la descripción hiperbólica del horror (siguiendo la línea de M. Shelley, B. Stoker, Lovecraft, S. King, Ann Rice, etc.).

La indeterminación surge aquí porque no podemos saber hasta qué punto ha llegado el mágico poder de sugestión que se desprende del contacto maléfico (o benéfico) de la fascinante *cabellera*. El lector tiene que cooperar en la interpretación de la extraña historia y preguntarse si el *regreso* de la bella “Muerta” (escena no descrita en el relato del esteta narrador) ha sido una realidad supranatural y suprarracional percibida solamente por la mente visionaria del personaje, o si se trata de una pura alucinación de la que no es en absoluto consciente. Para el médico, la alucinación no ofrece la más mínima duda, pues, según él, estamos ante un caso claro de “locura erótica y macabra”. El narrador editor, sin embargo, se siente confuso y admirado ante el poder de las Obsesiones que se apoderan del alma del ser humano, y ha podido comprobar la fuerza de atracción y de sugestión que se desprende de la misteriosa *cabellera*.

En otros relatos fantásticos, Maupassant, para hacer sentir al lector con más fuerza e inquietud la misteriosa realidad de la alineación y de la angustia interior del personaje, va a prescindir de lo fantástico “mediatizado” a través de la técnica narrativa del relato insertado dentro de otro relato, y nos va a ofrecer el extraño universo narrado desde la voz misma del personaje que proyecta en el enunciado la visión incierta, delirante o ambigua de sus propios miedos, pesadillas y obsesiones. Esta técnica narrativa aparece en *La Nuit*, *Le Horla* (versión de 1887) [21] y en *Qui sait?*. Bozzetto (2001) afirma que *Le Horla* (1887) de Maupassant es “*un relato de miedo que se apoya sobre la alienación, y que nos es presentado desde la perspectiva de una conciencia que sufre los efectos de una obsesión y nos los cuenta*.” [22]

### 3. Sobre el sentido del Amor, la Muerte y la Locura en *La Chevelure*: estudio de literatura comparada.

Para empezar a abordar este punto, tenemos que preguntarnos si *La Chevelure* es un relato fantástico de Amor y Muerte como lo son algunos relatos considerados paradigmáticos de esta temática y que suelen presentar un título relacionado con un nombre de mujer como, por ejemplo, *Ligeia* de Poe, *La Morte amoureuse*, *Arria Marcella* y *Spirite* de Gautier o *Vera* de Villiers del'Isle-Adam. En estos relatos, una mujer vuelve del más allá de la muerte, atraída por la fuerza del amor que vibra en el alma del amante (*Véra*), o es el amante el que se siente atraído por la amada que le llama desde el Más Allá (*Spirite*), o la amada es una muerta-viva que ejerce una especial seducción sobre el amante como ocurre en *La Morte amoureuse*. La misteriosa identidad de la amada es percibida por el amante como un ser idealizado cuyos rasgos corresponden a los de una mujer supranatural. Esa mujer va a constituir el *fenómeno fantástico* que atrae, fascina y transforma al personaje. La fuerza especial del Amor (*Eros*) que une a los amantes llegará a vencer, al menos por un tiempo, el poder destructor de la Muerte (*Thanatos*). A esa fuerza victoriosa se refiere Villiers de l'Isle-Adam en la primera frase que abre el relato de *Véra*: “*El Amor es más fuerte que la Muerte, ha dicho Salomón : ciertamente, su misterioso poder es ilimitado*”. [23]

Ahora bien, *La Chevelure* no lleva por título el nombre de una mujer, sino el nombre de un elemento corporal asociado a una mujer, pero separado de ella : la “cabellera”. El poder de evocación y de sugestión que ejerce la cabellera sobre la sensibilidad y la mente del personaje será el verdadero *fenómeno fantástico* de este relato de Maupassant, y no la identidad de la mujer amada, que resulta difuminada e imprecisa. En un estudio titulado *Le fantastique*, Malrieu (1992) afirma que lo fundamental de lo fantástico consiste en “*la relación entre el personaje y el fenómeno*” (1992:59). *La Chevelure* presenta esencialmente una extraña relación entre el personaje (el esteta soñador) y una rubia cabellera que ha pertenecido, en el pasado, a una desconocida “mujer muerta”. El personaje, seducido por su poder de ensoñación, convierte a la cabellera en un fetiche idealizado, en la figura que representa (por relación metonímica) a la mujer deseada. Desde el primer momento la cabellera queda erotizada por el personaje y éste se deja cautivar por el hechizo de su vaporosa sensualidad y por la fascinante fantasmagoría que le va envolviendo y haciéndole desear, cada vez con más intensidad, que la cabellera acabe transformándose en la bella Muerta. Este tipo de relación amorosa, dirigido por las oscuras fuerzas de lo irracional, alcanza aquí una significación diferente de lo que puede significar el Amor que une a los amantes en otros relatos fantásticos de Amor y Muerte.

Si comparamos *La Chevelure* con *Véra* [24] de Villiers de Isle-Adam, podemos observar que entre ambos relatos existe un cierto paralelismo, pero se trata de un paralelismo antitético. *La Chevelure* es, de alguna manera, una reescritura de *Véra* desde una concepción muy diferente de la fuerza del amor; Maupassant manifiesta, en efecto, una concepción opuesta al idealismo supranatural que adquiere el Amor en el cuento de Villiers [25]. En ambos relatos, la amada vuelve del Más Allá, atraída por el intenso deseo que vibra en el alma del amante por “recuperar” el objeto de su apasionado Amor. Pero en *Vera* la relación de amor es interpersonal; esa relación existía entre los amantes, y la muerte de la amada ha introducido una trágica y fatal separación, de tal manera que el conde d'Athol (el marido de Vera), no se resigna a que su amada esposa haya muerto, y se encierra en su mansión convencido de que sigue viviendo allí con ella. Mientras que, en *La Chevelure*, el esteta soñador no ha conocido a la bella muerta a la que desea hacer “ volver” del Más Allá; ese deseo surge en su mente motivado por un objeto fascinante y sugestivo, es decir, de una manera fortuita, pasiva, involuntaria. En el relato de Villiers, los objetos que han acompañado a Vera en vida (su collar de perlas, el piano, la vieja lamparilla, el



péndulo parado por el conde en la hora misma de la muerte de su esposa, etc.) adquieren un poder especial de evocación ante la mirada contemplativa del conde d’Athol, pero se animan en correspondencia con la voluntad visionaria de éste por recuperar a su amada, y se desvanecen cuando duda de que ella ha vuelto junto a él. En *La Chevelure*, el objeto evocador no acompaña el estado de ánimo del personaje sino que lo provoca y lo mantiene fatalmente cautivado, como si hubiera bebido una especie de filtro amoroso, dentro de su poderoso embrujo erótico. Ese embrujo acaba produciendo en la mente del esteta soñador alucinación y enajenación. Su mente enfebrecida ha generado el *retorno* de la bella “Muerta”, pero no ha sido un acto espiritual surgido de la fuerza del idealismo trascendente, de la fe absoluta que guía al marido de Véra en el relato de Villiers (donde el narrador en el momento clave exclama: “!Ah! las ideas son seres vivos” [26]) sino un resultado del dinamismo apasionado e irracional que opera dentro del alma humana pudiéndola arrastrar, sin que sea consciente de ello, hacia la total alienación mental. Aquí surge el misterioso fenómeno de la “Locura” sobre el que nos ocuparemos más adelante.

Mayor similitud existe, sin embargo, entre *La Chevelure* y el cuento fantástico de Gautier titulado *Arria Marcella* (1852). En ambos relatos, el personaje es un esteta que sueña con acercarse a la eterna Belleza recuperando el amor de las bellas mujeres que han vivido en el pasado, y lo que desencadena el proceso de ensoñación y de fantasmagoría erótica es el magnetismo que ejerce sobre la sensibilidad y la imaginación la forma sugestiva de un elemento material relacionado con la belleza del cuerpo de una mujer muerta. En *Arria Marcella* ese elemento es un trozo de lava petrificado en el que ha quedado moldeado un pecho y un costado de una hermosa mujer que murió cuando el Vesubio arrasó la ciudad de Pompeya en el siglo I de nuestra era.. Ese objeto despierta enseguida la ensoñación y la mutua atracción amorosa entre el joven soñador Octavien y la bella Arria Marcella que vuelve a la vida, despertada por la fuerza del Amor, arrastrando a Octavien hacia la lujosa casa donde ella vivía en Pompeya, antes de la erupción del Vesubio. El dinamismo de Eros ha vencido a Thanatos, y Arria Marcella puede decir a Octavien lo siguiente:

“La fe hace al dios, y el amor hace a la mujer. Sólo se está muerta de verdad cuando ya una no es amada ; tu deseo me ha devuelto a la vida, la poderosa evocación de tu corazón ha suprimido las distancias que nos separaban”. [27]

Pero en este relato, el personaje es consciente de la atmósfera de inquietante extrañeza y de indeterminación en la que se produce el fantástico encuentro amoroso, y por eso no sabe si todo ha sido un sueño, una alucinación o una fantasmagoría. Le queda, sin embargo, la misteriosa sensación de haber vivido una experiencia superracional o supranatural. La lucidez mental del personaje, que es consciente del extraño desdoblamiento por el que ha pasado su identidad, no le hace caer en la alienación de la locura, y esto constituye una diferencia importante con el protagonista de *La Chevelure*. Podríamos añadir, además, que en un párrafo de *Arria Marcella* se encuentra en germen la historia de *La Chevelure*. Ese párrafo puede haber inspirado a Maupassant. Pero Gautier trata con cierta ironía el tema de la fascinación que ejerció sobre Octavien la cabellera de una mujer, encontrada en un antiguo sepulcro de Roma:

“ En Roma, el descubrimiento de una espesa cabellera con trenzas exhumada de una tumba antigua, le hizo caer en un extraño delirio. Por medio de dos o tres cabellos obtenidos de un guarda seducido a precio de oro y entregados a un vidente de mucho poder, intentó evocar la sombra y la forma de esa muerta ; pero el fluido conductor se había evaporado después de tantos años, y la aparición no pudo salir de la noche eterna”. [28]

Si observamos ahora con cierto detenimiento el significado que adquiere el dinamismo del Amor en *La Chevelure*, tenemos que señalar que la relación entre el personaje y el fenómeno fantástico pasa por un proceso de metamorfosis y de mutua transformación. El protagonista y la cabellera se relacionan por medio del **tacto**. Al palpar la suave sensualidad de los cabellos de la misteriosa mujer muerta, le parece sentir un magnetismo vital perturbador y seductor. Él cree percibir en el contacto con la cabellera el estremecimiento de un ser vivo, escurridizo y dinámico, que se mueve porque está impulsado por el alma de la persona a la que perteneció en vida. La identidad de la cabellera es ambigua, extraña, fascinante. Se trata de algo inerte y vivo al mismo tiempo, una fuerza femenina que puede sentir la presencia del que la acaricia, y acariciar también ella misma con una caricia muy especial, la caricia de una muerta:

“Se me escurría entre los dedos; me cosquilleaba la piel con una caricia muy especial, una caricia de muerta. Me sentía enternecido como si fuera a llorar.

La guardé mucho tiempo, mucho tiempo, entre mis manos. Luego me pareció que se agitaba como si algo del alma hubiese quedado oculto en ella”. [29]

El contacto escurridizo y sensual de la cabellera se va convirtiendo en una necesidad vital para el personaje. Éste se convence cada vez más de que se trata de un ser vivo con el que desea fundirse en una especie de corriente *líquida* o de manantial placentero. La metáfora de la pasión fluvial, acuática, generada por la cada vez más obsesiva fantasmagoría erótica es una manera de desear sentirse unido al dinamismo vaporoso y primordial del cosmos, de imaginar volver al seno de la madre naturaleza, guiado por las extrañas sensaciones que emanan de ese “arroyo encantador de cabellos muertos”:

“Giraba la llave del armario con ese estremecimiento que se siente al abrir la puerta de la amada, pues en mis manos y en mi corazón surgía la necesidad confusa, especial, continua, sensual de mojar mis dedos en ese arroyo encantador de cabellos muertos.

(...) La sentía allí siempre, como si se tratara de un ser vivo, oculto, preso. Cuanto más la sentía, más la deseaba. Necesitaba de nuevo imperiosamente tocarla, palparla, ...”[30]

J.M. Borda Lapébie, en el artículo al que nos hemos referido más arriba, sitúa, entre los componentes míticos de la alienación, «el elemento acuático como metáfora de la mujer» y señala que «En *La cabellera*, el estado de arrobamiento al que se ve reducido el protagonista ante la figura de la mujer se plasma en una semántica de la pasión claramente líquida» [31]. Pensamos, por nuestra parte, que el deseo acuciante de “beber” la cabellera ahogando los ojos en “sus olas doradas”, es una metáfora de la *vampirización* que el sujeto ejerce sobre el “fenómeno” fantástico, y a la inversa: el sujeto, arrastrado por la obsesión irracional de su fantasmagoría erótica, se ha dejado vampirizar por la fuerza torrencial del “fenómeno”, y ha bebido el filtro amoroso que le va a atar para siempre al deseo de poseer a la “bella Muerta”:

“Me encerraba solo con ella para sentirla sobre mi piel, para clavar en ella mis labios, para morderla. La enrollaba alrededor de mi cara ; la bebía ; ahogaba mis ojos en sus olas doradas con el fin de ver el día rubio a través de ellas”. [32]

Convertido en un erotómano obsesionado por la idea fija del *retorno* de la “bella Muerta”, ese retorno acaba produciéndose en su mente: “la bella Muerta, la Adorable, la Misteriosa” *ha vuelto* al mundo de los vivos como resultado natural de la atracción apasionada que ejerce el Amor para que el personaje la pueda poseer “todos los días” y “todas las noches”:

“¡Los muertos vuelven ! Ella ha vuelto. La he visto. Si, la he visto, la he tenido entre mis manos, la he poseído (...) Si, la he poseído todos los días, todas las noches. La Muerta ha vuelto, la bella Muerta, la Adorable, la Misteriosa, la Desconocida, todas las noches”. [33]

Así el fenómeno ha transformado al personaje, y la mente visionaria del personaje ha transformado al fenómeno. La “cabellera” se ha convertido al final en la “Adorable, la Misteriosa, la Desconocida”. Como afirma Malrieu, el fenómeno fantástico “solamente es inquietante para el personaje porque es ante todo percepción de una conciencia” (1992: 81). Aquí es la conciencia del personaje narrador la que cree haber *percibido* la vuelta al mundo de los vivos de la bella “Muerta”. Pero, apoyándose en el discurso mismo del narrador, el lector puede percibir fácilmente el juego inconsciente del desdoblamiento irracional de su identidad. El yo se ha convertido en *otro*, y ha generado una psicosis en su mente enfebrecida por la fantasmagoría erótica. Ha surgido entonces una alucinación que ha tomado por realidad el Sueño de poseer a la bella “Muerta” que le fascinaba a través del contacto sensual con la cabellera. Ese Sueño, fruto del dinamismo del deseo, puede ser considerado como una búsqueda mística del Eros primordial, como una especie de fuerza cósmica supratemporal en la que el alma angustiada del personaje desea encontrar la clave profunda de la armonía del universo, el refugio ideal frente a la sensación de vacío y de trágica fugacidad de la vida que le arrastra inexorablemente hacia la muerte y hacia la nada. Por eso, al principio de su relato sentía nostalgia y pesadumbre ante las bellas mujeres del pasado que han amado y que han muerto. Para él, la belleza y el beso son eternos, pero los seres que aman mueren y desaparecen:

“El beso es inmortal. Va de labio en labio, de siglo en siglo, d’*époque* en *époque*. - Los hombres lo recogen, lo dan y mueren (...) Yo lloro por todos los que han vivido. Quisiera detener el tiempo. Pero él avanza, avanza, pasa y se lleva algo de mí segundo tras segundo para la nada de mañana. Y no volveré jamás a vivir”. [34]

El retorno de la bella Muerta responde entonces a un trasfondo de angustia metafísica, a la necesidad de romper el círculo amenazante de la nada que envuelve al espíritu del ser humano para acceder a una sensación de plenitud vital. Al sentirse unido a la bella Muerta, que con su “vuelta” a este mundo ha roto los esquemas ordinarios del tiempo y del espacio, el esteta narrador cree haber accedido a una dimensión supranatural de misticismo erótico. Pero este retorno es al mismo tiempo la proyección de los fantasmas y de las pulsiones del inconsciente del personaje hacia el modelo de mujer que ha surgido de la ensoñación de su *anima* [35]. Este modelo es puramente sensual y, a diferencia de las enamoradas “muertas” de Gautier y de Villiers, la amada del esteta de *La Chevelure* no tiene voz ni rostro personal. El narrador sólo la percibe y la describe como un cuerpo divino y hermoso destinado a complacer eróticamente al amante:

“Sí, la he visto, la he tenido en mis manos, la he tenido tal como era cuando vivía en el pasado, grande, rubia, gorda, con los pechos fríos, la cadera en forma de lira; y he recorrido con mis caricias esta línea ondulante y divina que va de la garganta hasta los pies siguiendo todas las curvas de la carne”. [36]

El amante siente el gozo “sobrehumano“ de haber llegado a “poseer“ a una mujer “Invisible” y “Muerta”. Esta sensación de misticismo erótico traduce al mismo tiempo una pulsión inconsciente e irracional de total dominación de la amada convertida en un objeto soñado de placer:

“¡Sentía junto a ella un arrobamiento sobrehumano, el placer inmenso, inexplicable de poseer a la Inalcanzable, la Invisible, la Muerta! Ningún amante disfrutó jamás goces tan ardientes, tan terribles!”. [37]

De todas formas, la sensación de suma felicidad erótica va a durar poco, porque el comportamiento del personaje no puede ser admitido por la sociedad por haber roto todos los esquemas de la racionalidad y de las normas sociales :

“No he sabido ocultar mi felicidad (...) La he llevado conmigo siempre, por todas partes. La he paseado por la ciudad como mi mujer, y la he llevado al teatro en palcos discretos, como mi amante ... Pero la han visto ... me la han quitado ... Y me han encerrado en una cárcel como un malhechor. Me la han quitado ... ¡Oh ! miseria!”. [38]

Estas palabras finales del cuaderno del personaje narrador enlazan con la situación descrita al principio del texto por el narrador testigo que ha venido a visitar al “loco” encerrado en la celda de un asilo. En ellas, el lector puede percibir ya el tipo de “locura” que sufre el personaje, aunque para éste la locura no ha existido nunca porque ha asumido el fenómeno fantástico como una experiencia real. Se deduce, en efecto, que la mujer que él “ha paseado por la ciudad”, ha sido, en realidad, la fascinante *cabellera* transformada en el *doble* imaginario de la muerta desconocida. Como la sociedad no puede percibir al *doble* de la muerta, sólo ve a un hombre que delira paseando una *cabellera* de mujer. Esta ruptura del orden social y racional se paga con el castigo del perturbador. Por eso, el esteta soñador será privado de la adorable *cabellera* y encerrado en un asilo para “locos”.

Al ser privado de lo que, para él, era el grado sumo de la felicidad, su alma se va sentir desgarrada y su salud corporal gravemente amenazada. En ese *estado final* le va a encontrar el narrador editor, que se quedará impresionado por el aspecto de este hombre que se está dejando devorar y destruir por un Sueño.

Intentaremos ahora poner de relieve el sentido especial de la **Locura** en este cuento de Maupassant en el que el personaje ha acabado inmerso en una trágica situación de alienación perdiendo por completo el dominio de su propia identidad. En esa situación, el fenómeno fantástico, percibido como un refugio supranatural contra el Tiempo que devora la vida y la lleva hacia la nada (“*Segundo tras segundo se lleva algo de mí para la nada de mañana*” [39]), se ha convertido en una fuerza absorbente a la que el personaje se ha entregado en cuerpo y alma perdiendo la noción de su propia identidad y cayendo en la psicosis angustiosa de la persecución y del delirio. Por este camino, el amor se reduce a la fuerza irracional de una Obsesión que hace más trágico el poder de la Muerte. Para Maupassant, el amor no tiene un poder de liberación definitiva de la soledad del alma, sino que se percibe como una fuerte ilusión de no estar solo, como un intento de fusión con el otro, pero esa ilusión acaba rompiéndose y generando una mayor sensación de soledad, pues, como afirma el narrador de *Solitude* : “*Cuando queremos juntarnos, nuestros impulsos del uno hacia el otro no hacen más que hacernos chocar uno contra otro (...) pues nunca se mezclan dos seres*” [40]. Por eso, el esteta de *La Chevelure* sólo puede “amar” a una mujer inventada por su imaginación soñadora, y esa mujer fantasmagórica, que no tiene identidad personal, le ha conducido al enclaustramiento total dentro de sus propias ilusiones y obsesiones; lo cual hace más angustiosa la alienación del personaje.

Malrieu afirma lo siguiente sobre el sentido alienante de la locura como última etapa del recorrido del personaje en algunos relatos fantásticos :

“Si la locura es a menudo la última etapa del recorrido del personaje, eso sucede porque ella es una de las formas más extremas de la pérdida de identidad. En su experiencia con el fenómeno, el personaje deja definitivamente de ser él mismo.” [41]

La locura será también el resultado final del recorrido de Hugues Viane, el protagonista de una novela lírico-fantástica de Georges Rodenbach titulada *Bruges-la-Morte* (1892) donde la cabellera de una mujer muerta desempeña también un papel fundamental. Viane se ha retirado a la ciudad “muerta” de Brujas para vivir en el recuerdo idealizado de su esposa, muerta a la edad de treinta años. De ella ha conservado su larga y ondulada cabellera que guarda dentro de una vitrina y a la cual profesa un culto especial. Pero un día encontrará en la ciudad a una mujer joven de un extraordinario parecido con la esposa muerta y poco a poco se va a sentir seducido por la fascinante semejanza entre la muerta y la viva. Durante cierto tiempo va a sucumbir al encanto del *doble* y a la tentadora y confusa sensación de recuperar a la muerta estableciendo una relación amorosa con la viva. Luego se dará cuenta de que la diferencia espiritual entre ambas es enorme y tendrá la sensación de haber traicionado la memoria de la esposa muerta, pero ya será tarde. La viva va imponiendo su presencia y un día descubre los retratos y la cabellera de la esposa muerta. La deshace, juega con ella y se la enrolla al cuello. Viane, en un arrebato de vértigo y de locura, siente profanada la memoria de su esposa y ahoga con la cabellera a la joven Jane. Cuando ésta muere, él queda alucinado y ya no puede distinguir a la una de la otra:

“Las dos mujeres se habían identificado en una sola. Tan semejantes en la vida, y más aún en la muerte que las había otorgado la misma palidez, él ya no pudo distinguir a la una de la otra”. [42]

En este relato de Rodenbach, el doble de la esposa muerta, que acabará imponiéndose al personaje y arrastrándolo al crimen y a la locura, es un ser exterior, mientras que en *La Chevelure* el doble de la “bella muerta”, que el personaje acoge como reencarnación sobrenatural de la mujer a la que perteneció la cabellera, es un producto de la mente alucinada del esteta soñador, y la confusión de la “aparecida” con la “muerta” es un signo de la psicosis paranoica dentro de la cual el personaje va a quedar encerrado sin ser consciente de ello. En ambos relatos, el magnetismo de la cabellera desempeña un papel muy diferente. En el texto de Rodenbach, la cabellera es un objeto sagrado con el que Viane profesa el culto del dolor por la muerte de su amada esposa. La profanación de ese objeto por la “otra”, se castiga con la muerte; pero la muerte y la locura han sido el resultado de la extraña fascinación que el doble exterior de la amada ha ejercido sobre la mente del personaje. En el cuento de Maupassant, la cabellera tiene un extraño poder por sí misma y se convierte en un objeto de un culto fetichista porque su morbosa sensualidad fascina al personaje y exalta su imaginación enfebrecida hasta producir el desdoblamiento y la autodestrucción de la identidad.

Señalaremos también que G.Ponnau, (1990), en un amplio y bien documentado estudio, ha puesto de relieve la relación entre el misterio de la locura y la estética de la literatura fantástica. Para él, este tipo de literatura explora la relación entre lo supranatural y la misteriosa realidad de los aspectos más desconcertantes del espíritu humano profundizando en el misterio mismo de la locura. [43]

Nodier, en la introducción a *La Fée aux miettes* (1832), señalaba que sólo el espíritu de un “loco” puede abrirse a las dimensiones poéticas de lo fantástico : “Llegué a la conclusión que la buena y verdadera historia fantástica de una época

*sin creencias sólo podía ser contada adecuadamente si era puesta en boca de un loco*". [44]

Podemos observar un cierto paralelismo entre Michel, el "loco" de *La Fée aux miettes*, y el esteta narrador de *La Chevelure*. Ambos están encerrados en un asilo psiquiátrico y ambos narran su extraña experiencia (Michel lo hace en un relato "oral" dirigido al narrador editor). Michel, apoyándose en el encanto que se desprende de un retrato de Belkiss (la reina de Saba) que él lleva en un medallón que le ha regalado la "Fée aux miettes", conseguirá que Belkiss salga del medallón y venga a dormir con él todas las noches. El esteta del cuento de Maupassant fascinado por el encanto de la cabellera conseguirá que la bella Muerta venga también con él "todas las noches". Pero Michel ha vivido una intensa y fantástica historia de amor en la cual Belkiss y la "Fée aux miettes" acaban teniendo la misma identidad. Cuando muere su amada, ella le ha prometido que volverá, si Michel llega a encontrar la mandrágora que canta. Y a ello dedica su afán.

Pero la noción de "locura" que defiende Nodier va unida al concepto del hombre cuyo espíritu no se guía por la lógica de lo aparente o de lo "real" sino que se siente atraído por un orden de cosas más profundo y vital que sólo puede entenderse desde la perspectiva de lo visionario y de la sensibilidad espiritual abierta a lo maravilloso y a lo sobrenatural. Maupassant, sin embargo, cultiva una visión más angustiosa y más inquietante de la misteriosa realidad de la locura. Para él, el enigma de la locura se enmarca dentro de los límites contra los que choca el ser humano cuyo pensamiento es una realidad insondable y cuya interioridad percibe el enigma de la vida desde la soledad más radical, como afirma el personaje del cuento titulado *Solitude* (1884) donde cita esta frase atribuida a Flaubert : "*Todos nos encontramos en un desierto. Nadie entiende a nadie*". [45]

Concluiremos nuestro análisis señalando una vez más que los relatos fantásticos de Maupassant son la expresión de un profundo deseo de romper el círculo angustioso de la soledad radical en la que se halla encerrada la identidad espiritual del ser humano. El intento de romper ese círculo conduce a un proceso de misteriosa y desconcertante confusión de nuestras sensaciones y percepciones, y esto genera la inquietud y la angustia interior, la impresión irracional de no poder salir del "subterráneo oscuro" y "sin límites" que es para nosotros la vida, como afirma el personaje de *Solitude* [46]. El miedo irracional a chocar contra nuestros propios límites alimenta la psicosis angustiosa del narrador personaje de *Le Horla* (1887) que se siente confuso y desconcertado ante la imposibilidad de enfrentarse con un enemigo invisible y desconocido que le acecha.. La angustia irracional que produce en el alma el sentimiento de soledad y de vacío llegarán a dominar por completo la mente del narrador de *Lui?* (1883), que no puede librarse del "terror incomprensible" y del miedo a sus propios miedos : "*¡Tengo miedo de mí mismo ; tengo miedo del miedo ; miedo de los espasmos de mi espíritu que enloquece, miedo de esa horrible sensación del terror incomprensible!*" [47]. Pero es tal vez el personaje principal de *Solitude* el que formula con mayor lucidez la clave del misterio que explica la búsqueda que todo ser humano se siente obligado a emprender para intentar escapar de la terrible sensación de soledad ante el enigma de nuestro destino :

"Entre todos los misterios de la vida humana, existe uno que yo he sondeado : nuestro mayor tormento en la existencia procede de que estamos eternamente **solos**, y todos nuestros esfuerzos, todos nuestros actos tienden únicamente a escapar de esta soledad". [48]

Por eso, lo fantástico en Maupassant tiene una dimensión trágica y metafísica que nos hace palpar por la vía de la ficción literaria la misteriosa realidad de las fuerzas oscuras e irracionales que se agitan en el interior del alma humana.

## Notas

- [1] MAUPASSANT, Guy de, : “La Chevelure”, in *Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, p.73. La traducción es nuestra.
- [2] El texto original dice : “*Et le fou, assis sur une chaise de paille, nous regardait d’un oeil fixe, vague et hanté (...) Sa Folie, son idée était là, dans cette tête, obstinée, harcelante, dévorante. Elle mangeait le corps peu à peu*”.
- [3] Estudio publicado en la página Web de la **adpf-publications** (Asociación para la difusión del pensamiento francés) del Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia:  
<http://www.adpf.asso.fr/adpf-publi/folio/maupassant/index.html>
- [3] La traducción es nuestra.
- [4] El URL de este documento es  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/otro.html>
- [5] MAUPASSANT, Guy de, :“La Peur”, *Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, p. 98. La traducción es nuestra.  
El texto original dice : “*Avec lui, on la sent bien la peur vague de l’Invisible, la peur de l’inconnu qui est derrière le mur, derrière la porte, derrière la vie apparente. Avec lui nous sommes brusquement traversés par des lumières douteuses, qui éclairement seulement assez pour augmenter notre angoisse*”.
- [6] LOVECRAFT, H.P., *El Horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984, pp. 46-47.
- [7] Marie-Claire Bancquart, *op. cit.* Apartado titulado “Place du fantastique”.
- [8] FONYSI, Antonia, : “ Contes d’angoisse. Introduction”, *Maupassant. Le Horla*, Paris: Flammarion, 1984, p. 15. La traducción es nuestra.
- [9] FONYSI, Antonia,: “L’Inconsistant. Approches du fantastique de Maupassant”, *Maupassant : Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris, Flammarion, 1987, p.16. La traducción es nuestra.
- [10] MAUPASSANT, Guy de, “La Chevelure”, ed. cit. p.73 La traducción es nuestra.  
El texto original dice : “*Quel mystère que cet homme tué par un Songe! Il faisait peine, peur et pitié, ce Possédé! Quel rêve étrange, épouvantable et mortel habitait dans ce front, qu’il plissait de rides profondes, sans cesse remuantes ?*”
- [11] Ibidem, pp. 73-74. La traducción es nuestra. El texto original dice : *Sa folie y est pour ainsi dire palpable*”
- [12] Ver, por ejemplo la teoría de Bajtín sobre la “polifonía” en la novela, en BAJTIN, M., *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.

- [13] Hemos analizado el concepto de “polifonía” y de “intertextualidad” en *La Chevelure* en un estudio (en prensa) titulado : “Polifonía, intertextualidad y architextualidad en *La Chevelure* de Maupassant”, que será publicado en las Actas del XIII Congreso de la APFUE **Intertexto y Polifonía**, Universidad de Oviedo, 2004.
- [14] MAUPASSANT, “La Chevelure”, ed. cit. p. 74. La traducción es nuestra. El texto original dice : “*Je suivis le docteur dans son cabinet, et il me remit le journal de ce misérable homme. “Lisez, dit-il, et vous me direz votre avis”. Voici ce que contenait le cahier ».*
- [15] Para una introducción a las fases o etapas del al llamado “esquema quinario” que pone en marcha la estructuración de la *secuencia narrativa* con la que se constituye el universo propio del **relato** según la lingüística textual, remitimos al estudio de J.M. ADAM: *Les textes: types et prototypes*, Paris : Nathan, 1992, pp. 45-74.
- [16] MAUPASSANT, “La Chevelure”, ed. cit. p. 74. El texto original dice : “*L’amour est venu me trouver d’une incroyable manière*”
- [17] Ibidem, p.74. Texto original : “*C’est meilleur d’aimer, mais terrible*”
- [18] Ibidem, p. 79. La traducción es nuestra. El texto original dice : “*Oui, je l’ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l’Adorable, la Mystérieuse, l’Inconnue, toutes les nuits.*”
- [19] Ibidem, p, 80. La traducción es nuestra. Texto original : “*Mais on l’a vue ... on a deviné ... On me l’a prise .. Et on m’a jeté dans une prison, comme un malfaiteur*”.
- [20] Ibidem, p. 80. La traducción es nuestra. Texto original : “*Et je restai le cœur battant de dégoût et d’envie, de dégoût comme au contact des objets traînés dans les crimes, d’envie comme devant la tentation d’une chose infâme et mystérieuse ”..*
- [21] Sobre la “ambigüedad perceptiva, narrativa e interpretativa” en *Le Horla*, ver J. HERRERO CECILIA : *Estética y pragmática del relato fantástico*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 238-259.
- [22] BOZZETTO, Roger, : *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-En-Provence : Publications de l’Université de Provence, 2001, p. 152. La traducción es nuestra.
- [23] El texto original dice : *L’Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon : oui, son mystérieux pouvoir est illimité*”. VILLIERS DE L’ISLE-ADAM : *Véra*, in *Contes Cruels*, Paris : Gallimard, 1983, p.56. la traducción es nuestra.
- [24] Este relato fantástico de Villiers está incluido en *Contes cruels* (1883). Una primera versión apareció en 1874, en la revista *La semaine parisienne*.
- [25] Para una visión del idealismo amoroso en *Véra*, remitimos al interesante estudio de Alicia MARIÑO : “El regreso de Vera”, en *Palabras y recuerdos. Homenaje a Rosa María Calvet Lora*, Madrid : UNED. Departamento de Filología Francesa, 2004, pp. 133-138.



- [26] El texto francés dice: “*Ah! Les idées sont des êtres vivants ! ... Le comte avait creusé dans l’air la forme de son amour, et il fallait bien que ce vide fût comblé par le seul être qui lui était homogène, autrement l’Univers aurait croulé.* ” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Véra, in *Contes cruels*, Paris: Gallimard, 1983, p.66)
- [27] GAUTIER, Théophile. “Arria Marcella”, in *La Morte amoureuse. Avatar et autres contes fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981, pp. 198-199. La traducción es nuestra.  
El texto original dice : “*La croyance fait le dieu, et l’amour fait la femme. On n’est véritablement morte que quand on n’est plus aimée; ton désir m’a rendu à la vie, la puissante évocation de ton cœur a supprimé les distances qui nous séparaient*”.
- [28] Ibidem, pp. 181-182. La traducción es nuestra. El texto original dice: “ *À Rome, la vue d’une épaisse chevelure nattée exhumée d’un tombeau antique l’avait jeté dans un bizarre délire; il avait essayé, au moyen de deux ou trois de ces cheveux obtenus d’un gardien séduit à prix d’or, et remis à un somnambule d’une grande puissance, d’évoquer l’ombre et la forme de cette morte; mais le fluide conducteur s’était évaporé après tant d’années, et l’apparition n’avait pu sortir de la nuit éternelle.*“
- [29] MAUPASSANT, “La Chevelure”, ed. cit., p.77. La traducción es nuestra. Texto original : “*Elle me coulait sur les doigts, me chatouillait la peau d’une caresse singulière, d’une caresse de morte. Je me sentais attendri comme si j’allais pleurer.*  
*Je la gardai longtemps, longtemps en mes mains, puis il me sembla qu’elle m’agitait, comme si quelque chose de l’âme fut resté caché dedans*” .
- [30] Ibidem, p. 78 La traducción es nuestra. Texto original : “*Je tournais la clé de l’armoire avec ce frémissement qu’on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j’avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts.*  
*(...) Je la sentais là toujours, comme si elle eût été un être vivant, caché, prisonnier ; je la sentais et je la désirais encore ; j’avais de nouveau le besoin impérieux de la reprendre, de la palper..* ”.
- [31] J.M. BORDA LABÉPIE, *Op. Cit*
- [32] Ibidem, p. 78. La traducción es nuestra. Texto original: “*Je m’enfermais seul avec elle pour la sentir sur ma peau, pour enfoncer mes lèvres dedans, pour la baiser, la mordre. Je l’enroulais au tour de mon visage, je la buvais, je noyais mes yeux dans son onde dorée afin de voir le jour blond à travers*”.
- [33] Ibidem, p. 79. La traducción es nuestra. Texto original : “*Les morts reviennent ! Elle est venue. Oui, je l’ai vue, je l’ai tenue, je l’ai eue (...)* *Oui, je l’ai eue, tous les jours, toutes les nuits. Elle est revenue, la Morte, la belle Morte, l’Adorable, la Mystérieuse, l’Inconnue, toutes les nuits.* »
- [34] Ibidem, p. 75. La traducción es nuestra. Texto original : “*Le baiser est immortel, lui ! Il va de lèvres en lèvres, de siècle en siècle, d’âge en âge . - Les hommes le recueillent, le donnent et meurent. (...)* *Je pleure tous ceux qui ont vécu; je voudrais arrêter l’heure. Mais elle va, elle va, elle passé, elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain. Et je ne revivrai jamais*”.

- [35] Los arquetipos de *animus* y *anima* han sido tratados por Jung como los dos polos o fuerzas que actúan en el alma de cada hombre y de cada mujer. El *animus* es el elemento masculino, el polo de la acción y de la razón, el *anima* es el elemento femenino, el polo de la actividad contemplativa, íntima, soñadora. Estos conceptos han sido reorientados por G.BACHELARD en *La poétique de la rêverie* (1960). Aquí Bachelard afirma : “Dans les rêveries d’un amant, d’un être rêvant à un autre être, l’*anima* du rêveur s’approfondit en rêvant l’*anima* de l’être rêvé” (Bachelard, 67)
- [36] Ibidem, p. 79. La traducción es nuestra. Texto original : “*Oui, je l’ai vue, l’ai tenue, je l’ai eue, telle qu’elle était vivante autrefois, grande, blonde, grasse, les seins froids, la hanche en forme de lyre, et j’ai parcouru de mes caresses cette ligne ondulante et divine qui va de la gorge aux pieds en suivant toutes les courbes de la chair*”.
- [37] Ibidem, p. 79. La traducción es nuestra. Texto original : “*J’éprouvais près d’elle un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l’Insaissable, l’Invisible, la Morte ! Nul amant ne goûta des jouissances plus ardentes, plus terribles!*
- [38] Ibidem, pp. 79-80. La traducción es nuestra. Texto original : “*Je n’ai point su cacher mon bonheur (...) Je l’ai emportée avec moi toujours, partout. Je l’ai promenée par la ville comme ma femme, et conduite au théâtre en des loges grillées, comme ma maîtresse.. Mais on l’a vue... on me l’a prise ... Et on m’a jeté dans une prison comme un malfaiteur. On l’a prise ... Oh ! misère!*
- [39] Ibidem, p. 75. La traducción es nuestra. Texto original : “*Elle me prend de seconde en seconde un peu de moi pour le néant de demain*”.
- [40] MAUPASSANT, : “Solitude”, in *Apparition et autres contes d’angoisee* , Paris: Flammarion, 1987, pp. 69-70. La traducción es nuestra. El texto original dice : “*Quand nous voulons nous mêler, nos élans l’un ver l’autre ne font que nous heurter l’un à l’autre*”.
- [41] MALRIEU, Joel, : *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992, p.71.La traducción es nuestra.
- [42] RODENBACH, Georges: *Bruges-La-Morte*, Labor : Bruxelles, 1986 [1892], p. 105. La traducción es nuestra. Texto original : “*Les deux femmes s’étaient identifiées en une seule. Si ressemblantes dans la vie, plus ressemblantes dans la mort qui les avait faites de la même pâleur, il ne les distingue plus l’une de l’autre*” ..
- [43] Ver PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*, Paris : PUF, 1990. pp. 4-5.
- [44] Citado por PONNAU, p. 25.La traducción es nuestra. Texto original de Nodier : “*J’en avais conclus que la bonne et véritable histoire fantastique d’une époque sans croyance ne pouvait être placée convenablement que dans la bouche d’un fou*”
- [45] MAUPASSANT, “Solitude”, ed. cit. p. 69. La traducción es nuestra. Texto original : “*Nous sommes tous dans un désert. Personne ne comprend personne*”

- [46] MAUPASSANT, “Lui?”, in *Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, p. 54. La traducción es nuestra. Texto original : “*J’ai peur de moi !; j’ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s’affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible*”.
- [47] MAUPASSANT, “Lui?”, in *Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, p. 54. La traducción es nuestra. Texto original : “*J’ai peur de moi !; j’ai peur de la peur ; peur des spasmes de mon esprit qui s’affole, peur de cette horrible sensation de la terreur incompréhensible*”.
- [48] MAUPASSANT, “Solitude”, ed. cit. pp. 67-68. La traducción es nuestra. Texto original: “*Parmi tous les mystères de la vie humaine, il en est un que j’ai pénétré : notre grand tourment dans l’existence vient de ce que nous sommes éternellement seuls, et tous nos efforts, tous nos actes ne tendent qu’à fuir cette solitude*”

## Obras citadas

- ADAM, Jean-Michel. *Les textes: types et prototypes*, Paris : Nathan, 1992.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, 1999 [1960].
- BAJTIN, Mijail. *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978.
- BANCQUART, Marie-Claire. *Maupassant. Un homme énigmatique*, 2002, <
- BORDA LAPÉBIE, Juan Miguel. “Maupassant y la representación del otro en sus cuentos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 24, Universidad Complutense de Madrid.
- BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures*. Québec: Balzac-Le Griot, 1998.
- BOZZETTO, Roger. *Le fantastique dans tous ses états*. Aix-En-Provence : Publications de l’Université de Provence, 2001.
- FONYI, Antonia. “Contes d’angoisse. Introduction”. *Maupassant. Le Horla*, Paris: Flammarion, 1984, 5-33.
- FONYI, Antonia. “L’Inconsistant. Approches du fantastique de Maupassant”. *Maupassant : Apparition et autres contes d’angoisse*. Paris, Flammarion, 1987, 5-30.
- GAUTIER, Théophile. “Arria Marcella”. *La Morte amoureuse. Avatar et autres contes fantastiques*. Paris: Gallimard, 1981, 167-205.
- HERRERO CECILIA, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico*. Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- LOVECRAFT, H.P., *El Horror en la literatura*, Madrid: Alianza, 1984.

MALRIEU, Joël. *Le fantastique*. Paris : Hachette, 1992.

MAUPASSANT, Guy de, :“La Chevelure”, *Apparition et autres contes d'angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, pp. 73-80.

MAUPASSANT, Guy de, :“La Peur”, *Apparition et autres contes d'angoisse*. Paris : Flammarion, 1987, pp. 95-103.

MELLIER, Denis. *La littérature fantastique*. Paris : Seuil, 2000.

PONNAU, Gwenhaël. *La folie dans la littérature fantastique*, Paris : PUF, 1990.

RODENBACH, Georges. *Bruges-La-Morte*, Labor : Bruxelles, 1986 [1892]

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. “Véra”, *Contes cruels*. Paris: Gallimard, 1983, 56-68.

© Juan Herrero Cecilia 2005

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

.

---

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**