



Maupassant y la representación del *otro* en sus cuentos

Dr. Juan Miguel Borda Lapébie

Profesor Adjunto de Francés

Facultad de Humanidades y C.C. de la Comunicación

Universidad San Pablo-CEU

jmborda@ceu.es

I) UNA CONSAGRACIÓN LITERARIA TARDÍA

Encumbrado en vida, a partir de 1880, tras la publicación de *Bola de Sebo* - relato fraguado en el cenáculo naturalista de las *Soirées de Médan*, en torno a la venerada figura de Émile Zola - y posteriormente relegado, tras su muerte (1893), a un segundo plano, en lo que cabría definirse como un inmerecido purgatorio de casi medio siglo, Guy de Maupassant (1850-1893) viene a engrosar una larga lista de autores cuya fama póstuma tardará en ser reconocida. Pese al exhaustivo estudio de Edouard Maynial sobre la obra del autor, publicado trece años después de su fallecimiento o la monumental biografía (1905) de Alberto Lombroso, seguida al poco tiempo, en 1911, de la personal semblanza sobre el creador de *Bel Ami* (1885), trazada por su fiel mayordomo, François Tassart, lo cierto es que el esplendor de este genial discípulo de Flaubert, calificado por algunos como el Turgueniev francés, decaerá progresivamente durante prácticamente la primera mitad del siglo XX. Será considerado como un autor mundano con una obra menor de escasa relevancia y por supuesto en nada comparable con el genio creativo de algunos de sus contemporáneos como Flaubert, Victor Hugo o Zola. Sólo a partir de la década de los 40, autores y críticos literarios empezarán a interesarse por la obra de este escritor y a valorarla en su justa medida: una escritura aparentemente llana y sencilla, reveladora sin embargo de una compleja visión del mundo crudamente desgarrada, a imagen y semejanza del propio autor, *bon vivant*, seductor incansable, amante de la navegación fluvial y el terruño pero interiormente roto por la sífilis, los graves trastornos nerviosos y la adicción a las drogas que lo arrastrarán, como a su madre Laure y su hermano Hervé, a los infiernos de la demencia, en los últimos años de su vida. Desde entonces, han sido numerosos los estudios en torno a la vida y obra de este escritor, planteados tanto desde una dimensión divulgativa - a menudo de la mano de

novelistas contemporáneos¹, autores de biografías principalmente dirigidas al gran público - como científica, dominada por la aparición, en los setenta, en la emblemática y prestigiosa *Bibliothèque de la Pléiade* de la editorial Gallimard, de los aproximadamente trescientos *contes y nouvelles del météore*, en una magnífica edición crítica de dos tomos, anotada y comentada por el profesor Louis Forestier. Dicha edición no será más que el preludio a la publicación, en 1987, de la totalidad de la producción novelística en la colección, dirigida por este mismo especialista.

II) DOS ESCRITURAS PARA UNA MISMA APREHENSIÓN DEL SER: LA DESINTEGRACIÓN DEL YO Y EL *OTRO*

Son precisamente algunos de estos cuentos, los adscritos al género fantástico junto a otros de inspiración realista, de corte igualmente *fantástico*, como tendremos ocasión de ver, los que van a ser aquí objeto de estudio.

En primer lugar, cabe señalar que los textos específicamente fantásticos no forman un corpus narrativo totalmente desligado de los llamados relatos realistas. La tradicional imagen que, durante largo tiempo, la crítica positivista ha ofrecido de Maupassant - un escritor costumbrista del mundo rural y parisino - ajena a su alienante obsesión, acrecentada en los últimos años de su vida por el tema de la locura y el mundo de lo desconocido (apariciones, telepatía, magnetismo, ciencia ficción, ocultismo...), tan presente en la literatura decadentista del momento (J.K. Huysmans, J. Lorrain, C. Mendès...) no es del todo cierta.

En efecto, al igual que los cuentos fantásticos - *El Horla* (1886), *La noche* (1887), *La máscara* (1889), *¿Quién sabe?* (1890)... - se nutren de lo Invisible o el Otro² en cuyo contacto la integridad psíquica del yo se diluye en la locura, los relatos realistas están también

impregnados de otra dimensión fantástica, distinta de la tradicional - subversión de las leyes físicas del mundo material - desde una exploración mórbida de los insondables abismos de la mente.

Los respectivos componentes míticos de ambas escrituras, lejos de oponerse entre sí, no hacen sino erigirse en dos caras de una misma moneda: la desintegración ontológica del ser, enfrentado a su propia vulnerabilidad psicofisiológica (cuentos realistas y fantásticos) y la presencia de maléficas fuerzas ocultas (cuentos fantásticos). No se pueden separar por tanto los cuentos realistas marcados por aquello que Zola o los Goncourt entendían como estudio clínico de lo humano, con sus magistrales descripciones sociales y psicológicas de cuño freudiano *avant la lettre* - instinto de destrucción, sentimiento de culpa, sexualidad, figura dominante de la madre... - de los textos fantásticos que exploran abismales y terroríficos fenómenos inaprehensibles por la razón ya que ambos confluyen en un mismo enfoque mórbido de la existencia. Escritura realista y escritura fantástica integran de este modo un único discurso siempre dominado por un negro pesimismo finisecular, mezcla de un corrosivo y mordaz escepticismo flaubertiano y de una no menos demoledora representación del mundo, inspirada en la filosofía de Schopenhauer³.

En segundo lugar y en relación con los cuentos fantásticos propiamente dichos, cabe destacar igualmente, al margen de los ya mencionados, los publicados en pleno estado de lucidez mental y en fechas aún relativamente alejadas del dramático y fatal periodo final transcurrido en Passy, en la tristemente célebre clínica psiquiátrica del doctor Blanche⁴, lugar de acogida de numerosos artistas e intelectuales de la época (Nerval, Teo Van Gogh, Gounod...). Si bien es cierto que estos cuentos - *La mano disecada* (1875), *Aguas del río (Sur l'eau)* (1876), *El miedo* (1882), *Aparición* (1883), *¿Él?* (1883), *La mano* (1883), *La tuna (Mademoiselle Cocotte)* (1883), *La cabellera* (1884), *Un loco* (1884), *Carta de un loco* (1885) - se insertan en unas

coordinadas genuinamente fantásticas no menos cierto es también que el tono dramático de estos relatos no alcanza ni mucho menos la tensión de los anteriormente mencionados. A ello no es ajeno el factor cronológico, al igual que tampoco lo es la propia estructura formal de éstos. En efecto, entre el primer grupo de relatos fantásticos y el segundo, existe no sólo un marco biográfico netamente diferenciado sino también una composición formal claramente específica para una y otra época. La primera, más convencional y aún apegada a los cánones al uso, recurre a la fórmula de la "historia dentro de la historia" (relato marco y relato enmarcado), tan empleada, por ejemplo, en la novela gótica. *La mano, Aguas del río, La cabellera, El miedo...* componen de este modo un conjunto de relatos en los cuales un juez, un abogado, un alienista...ceden la palabra a alguien que, en su sano juicio o por el contrario completamente enajenado, ha vivido una experiencia terrorífica. El miedo, la locura, aunque intensamente vividos por los protagonistas, aparecen no obstante descritos, desde el distanciamiento impuesto por este marco narrativo. Como subraya Marie-Claire Bancquart en su estudio⁵, los temas fantásticos plasmados en estos cuentos por el autor son vistos desde una relativa exterioridad - relativa, ya que no hay que olvidar que en este periodo ya asoma la enfermedad⁶ - por parte de un atento seguidor o espectador de todo lo referente al ocultismo, magnetismo, patologías psíquicas... al igual que otros muchos autores de la época, también enganchados a cuestiones tan en boga. En este grupo cabría incluir a Zola y los hermanos Goncourt y más concretamente sus respectivas obras *Germinie Lacerteux* (1865) y *Thérèse Raquin* (1867). Relatos como *El Horla, La noche...*, regidos por una narración directa, contienen en cambio un tono más crudo que los convierte en un virtuoso ejercicio de catarsis de un ser que progresiva e implacablemente se resiste a ser devorado por la locura y para quien el acto de escritura se revela como único medio humano de redención.

Resumiendo:

- un realismo *fantástico* y un fantástico real e interior, en decorados corrientes y anodinos de la vida cotidiana, marcados por un doloroso pesimismo existencial.
- dos registros narrativos (relato marco - relato enmarcado / narración directa) en los cuentos genuinamente fantásticos.

Ambos aspectos constitutivos del universo ficcional del *taureau normand*, retomando la expresión de un biógrafo de Maupassant, Paul Morand, habrán de ser obligatoriamente tenidos en cuenta a la hora de emprender la lectura del elemento fantástico en los cuentos.

III) ESCRITURA Y ALIENACIÓN

1) Génesis de la alienación: soledad y miedo a lo desconocido

Más allá de una distinción tajante entre cuentos realistas y fantásticos, tal vez se tendría que hablar en general de relatos de angustia. Pero ante todo ¿cómo definir la noción de angustia en la escritura maupassantiana? Desde unas coordenadas ontológicas directamente inspiradas en los postulados filosóficos de Schopenhauer, la primacía de la voluntad sobre las pasiones - defendida por el cartesianismo y paradigmáticamente encarnada por el héroe corneliano: *Soy dueño de mí como del universo; lo soy y quiero serlo*, exclama Augusto en Cinna (1640) - con sus términos ya radicalmente subvertidos en la época romántica, sufre con el naturalismo un nuevo desgaste. En efecto, al igual que para Schopenhauer todos los males del hombre radican en su afán de existir, en Maupassant, discípulo de Zola, la voluntad, fruto de los condicionantes fisiológicos de carácter mórbido inherentes al ser

humano, se objetiviza en manifestaciones somáticas alienantes tales como el miedo, el instinto sexual o el sufrimiento.

En este sentido, *El Horla*, historia fantástica que narra en sus dos versiones, respectivamente caracterizadas por estructuras narrativas opuestas (relato marco / relato enmarcado en la de 1885 y narración directa en la de 1886), un proceso de vampirización sufrido por el protagonista por parte de un misterioso ser invisible, no es sino la más representativa ilustración ficcional de la alienación de la voluntad del hombre a una fuerza superior (el instinto). Si bien en el héroe romántico, la supeditación de la Voluntad a los sentimientos supone un mayor acercamiento al Ideal, como en el caso de Chateaubriand, en el que la pasión se erige en catalizador del sentimiento religioso, o de Victor Hugo, a través de la epopeya histórico-social de *La légende des siècles* (1859-1883), en el naturalismo la contraposición Irracionalidad / Voluntad tiene otra dimensión. Para Zola, ajeno a toda noción de trascendencia, el ser humano, esclavo de la propia herencia genética y el entorno social, sólo puede liberarse de este estado alienante mediante el socialismo y el desarrollo de la ciencia; para Maupassant, ni siquiera. La fe en un credo conducente a la redención del género humano queda automáticamente abolida. El hombre, devorado por sus destructivos instintos así como por ocultas fuerzas de carácter maligno, anuladores de su libertad, aparece ante todo como víctima del limitado alcance de sus sentidos que le impiden aprehender la naturaleza íntima del universo. De este modo, retomando la idea de Thérèse y Fabrice Thumerel⁷, la angustia del héroe maupassantiano se basa fundamentalmente en una reflexión epistemológica que se repite en numerosas ocasiones a modo de *leitmotiv*.

“¡Qué profundo es el misterio de lo invisible! Nuestra propia naturaleza no puede sonarlo; nuestros ojos no saben percibir ni lo muy pequeño ni lo muy grande, ni lo muy próximo ni lo muy lejano, ni los pobladores de una estrella ni los pobladores de

una gota de agua: nuestros oídos nos mienten, porque nos transmiten las vibraciones del aire, formando sonoras notas”.⁸

“Ahora bien, además de que este ser exterior se nos escapa por sus proporciones, su duración, sus propiedades innumerables e impenetrables, sus orígenes, su porvenir y sus finalidades, nuestros órganos no nos suministran sobre la pequeña porción del mismo que podemos conocer otra cosa que informes tan inseguros como poco numerosos”.⁹

“Pero no...pero no... yo soy a mi vez un animal; no lo comprenderíamos porque nuestro espíritu sólo está hecho para comprender las cosas de esta tierra; no puede extenderse más lejos; es limitado, como nuestra vida; está encadenado a esta pequeña bola que nos lleva, y lo juzga todo por comparación”.¹⁰

“Sólo entramos en comunicación con las cosas por medio de nuestros miserables sentidos, incompletos, tan débiles que apenas tienen la capacidad de constatar lo que nos rodea”.¹¹

Desde esta situación de precariedad existencial a la que le confina el corto alcance de sus sentidos, fuente de un extenso corpus de reflexiones inspiradas en otro gran filósofo, Herbert Spencer¹² (1820-1903), casi tan importante para Maupassant como Schopenhauer, el protagonista de los cuentos de Maupassant recurre a menudo a determinadas “ciencias” (hipnotismo, magnetismo, astronomía, filosofía...), único medio de paliar sus lagunas cognitivas. Éste no consigue sin embargo más que agravar su estado, enfrentándose a supuestas alucinaciones o cayendo en una irreversible demencia, como *castigo* a su transgresión prometeica de los límites de la realidad. En *El Horla*, el atormentado narrador, en busca de una explicación a los extraños acontecimientos que transcurren en su entorno, emprende la lectura del tratado del doctor Hermann Herestauss sobre los habitantes ignorados del mundo antiguo y

moderno, observando al poco tiempo cómo las páginas del libro van pasándose solas. Del mismo modo, Jacques Parent, protagonista de *Un loco*, pierde irremediabilmente la razón tras haber descubierto sus poderes magnéticos. Otro relato, *Magnetismo* (1882), hace referencia a los efectos nocivos de estos juegos de aprendiz de brujo, al evocar la figura de Charcot:

“En cuanto al señor Charcot de quien se dice que es un sabio, me hace el efecto de esos cuentistas como E.A. Poe, que acaban volviéndose locos, a fuerza de meditar extraños casos de locura”.¹³

A este respecto, en relación con la astronomía y más en concreto los temas de anticipación científica, cuyas obras de divulgación se convierten en auténticos *best seller* del mercado editorial de la época, conviene señalar igualmente que Maupassant, contemporáneo de Julio Verne (1828-1905) y del astrónomo Camille Flammarion (1842-1925), autor de *La pluralité des mondes habités* (1862), amplía su registro fantástico presentándose en dos de sus relatos, *El Horla* y *El hombre de Marte* (1888), como uno de los precursores de la literatura de ciencia ficción.

Esta desasosegada y descarnada representación del hombre, arrojado desde su soledad cósmica a un mundo hostil, cruel espejismo de felicidad regido por una concatenación de fuerzas adversas aliadas contra él, tiene su corolario en la soledad afectiva. Ésta constituye la viga maestra del andamiaje mítico de la escritura maupassantiana, actuando como pórtico o acceso a lo fantástico, en el sentido amplio del término al que ya hemos aludido. La soledad, generadora del miedo que desemboca a su vez en el desmoronamiento de las certezas del mundo material, ocupa así un lugar primordial en algunos cuentos como *Soledad* (1884), *¿Él?*, *El Horla*, *Paseo* (1884) o *¿Quién sabe?*

“Me sentía solo, abandonado; mi casa me pareció silenciosa, como nunca. Envolvíame una soledad inmensa y desconsoladora. ¿Qué hacer? [...] Si alguien estuviera conmigo, él no me turbaría. Turba mi soledad; le temo, porque la soledad me acongoja”.¹⁴

“La soledad prolongada puebla de visiones el vacío”.¹⁵

“Hay criaturas que no son afortunadas. Y de pronto como si un túpido velo se hubiera desgarrado, descubrió la miseria, la grande, la monótona miseria de su vida, la miseria pasada, la miseria presente, la miseria futura; los últimos días parecidos a los primeros; nada en el porvenir, nada en la memoria, nada alrededor, nada en su alma, nada para él en parte alguna”.¹⁶

En la soledad, germina el miedo, cuyo fundamento puede hallarse en un mero estado de excitación nerviosa - *El miedo, La hospedería (L'auberge)* (1886), *Aguas del río...* - o en una lectura de lo acontecido en una hipotética clave sobrenatural (*Aparición, ¿Él?, El Horla, La cabellera, La mano...*). En cualquier caso, el concepto de miedo aparece siempre subordinado en Maupassant al conocimiento - miedo a lo desconocido - dentro de lo que Marie-Claire Bancquart define como *fantástico interior*. Tal concepto nos remite a la irrupción de lo anómalo en lo cotidiano, con un planteamiento moderno de la escritura, *avant la lettre*, más emparentado con *La Metamorfosis* de Kafka que con la hiperbólica iconografía romántica de los relatos de Charles Nodier y Théophile Gautier, escritos unas décadas antes.

Creador y teórico de lo fantástico, Maupassant habla del miedo una y otra vez a lo largo de toda su obra, en su doble condición de escritor de ficción y articulista. Tal vez donde mejor analice este concepto sea en *El miedo* y en su artículo *Le Fantastique*, publicado en *Le Gaulois*, en octubre de 1883. En ambos textos, sobre la base del binomio miedo-conocimiento, Maupassant se indigna de los

devastadores efectos del Progreso sobre las creencias fantásticas de la gente, en peligro de extinción como consecuencia del implacable avance en las mentalidades del positivismo cientista de la época del que se desmarca totalmente:

“Al desaparecer lo sobrenatural, ha desaparecido de la tierra el verdadero miedo, porque sólo se siente verdaderamente miedo de lo que no se comprende”.¹⁷

“Lentamente, desde hace veinte años, lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume al abrir un frasco [...] Dentro de veinte años el miedo a lo irreal ni siquiera existirá en el campo. Como consecuencia de ello, la literatura fantástica puede desaparecer. [...] El arte del novelista se ha vuelto más sutil. Ronda alrededor de lo sobrenatural en vez de introducirse directamente en él”.¹⁸

Caracterizado por la imbricación de lo misterioso o lo alienante en la realidad, este nuevo fantástico *ronda* pues en casi todos los cuentos de Maupassant, como decíamos anteriormente al cuestionar la tradicional dicotomía escritura realista / escritura fantástica. Incluso los relatos genuinamente fantásticos ya mencionados, inspirados en los componentes temáticos de la literatura gótica y romántica - espectros, aparecidos, muertos vivientes, miembros desprendidos del cuerpo que recobran vida misteriosamente, vampiros... - se nutren igualmente de la mezcla misterio / realidad que no hace sino suavizar su exagerado perfil. La alienación en su sentido más etimológico de *pertenencia al otro* transcurre de este modo en un largo proceso sin retorno de disolución del yo, devorado por el mundo exterior.

2) Componentes míticos de la alienación

a) El elemento acuático como metáfora de la mujer

En relación con las coordenadas míticas de esta escritura *alienante*, cabe analizar a continuación los elementos coadyuvantes que la integran, constituidos por la figura femenina y el agua, así como por una serie de objetos soporte, revestidos de una carga maléfica, entre los que destaca el espejo ligado al tema del doble.

La representación de la mujer, erigida en Absoluto, en el marco de una escritura alienante, de carácter marcadamente erotómano, se adscribe de este modo a la categoría mítica del elemento acuático cuya liquidez la convierte, en su contacto con la realidad, en objeto inaprehensible. Cuentos como *Magnetismo*, *La cabellera*, *Aparición*, *¿Loco?*, *Un caso de divorcio* (1886), *La desconocida* (1885), *Carta que se encontró a un ahogado* (1884), *Soledad*, *Paseo*, *La pequeña Roque* (1885), *La mujer de Pablo* (1881)... se apoyan así en el encantamiento femenino cuya metáfora es el agua.

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. La cabellera femenina, desencadenante de la locura del protagonista, está representada como un caudal que se escurre entre los dedos y bebe su sangre. *Aparición* se articula en torno a una ensoñación acuática de disolución ontológica: ante el espectro de la mujer, el alma del héroe *desfallece, el corazón no palpita, el cuerpo se ablanda como una esponja*¹⁹. Del mismo modo, el territorio mítico de la figura femenina en *La mujer de Pablo* y *Un día de campo* (1881) transcurre también en un entorno acuático. A orillas del Sena, en las *guinguettes* - la Grenouillère - inmortalizadas en los cuadros de Jean Renoir, lugar festivo de ebullición y desenfreno populares del París *Belle Époque*, la voluptuosa caricia de la ensoñación amorosa se torna en amargo despertar, en el primer relato, o en nostalgia de lo que pudo haber sido y no fue, en el segundo. En *La mujer de Pablo*, la mujer-agua arrastra a su presa al fondo del abismo a través de la ambigua sexualidad de Madeleine. Ésta se caracteriza pues en el imaginario

maupassantiano por un carácter ambivalente apoyado en una dimensión, en el plano ontológico, sucesivamente redentora (Ideal) y disolutiva (Realidad), resumida en la siguiente declaración del protagonista de *Un caso de divorcio*:

“Ya es mi mujer. Mientras la deseé de un modo ideal, fue para mí el ensueño irrealizable que está a punto de convertirse en realidad. Desde el segundo mismo que la tuve en mis brazos, ya no fue otra cosa que el ser del que la Naturaleza ha echado mano para burlar todas mis esperanzas”.²⁰

La ensoñación amorosa focalizada en el cuerpo femenino es, por tanto, agua, pero agua fluvial, estanca, turbia, glauca. El agua mantiene vedada al mundo exterior su acceso y quien franquea sus límites prohibidos se ve inmediatamente absorbido por sus ocultas y traicioneras corrientes. En la mujer se observa la misma dinámica actancial. El agua fluvial se manifiesta en definitiva como representación metonímica de un universo finisecular en descomposición, frente al fragor del espacio oceánico vehemente pero noble de la escritura hugoliana, imagen romántica de un nuevo albor. Es en *Aguas del río* y *El miedo* donde mejor se puede apreciar este encadenamiento metafórico agua-mujer-muerte. Sus protagonistas, un remero (*Aguas del río*) y un nadador (*El miedo*), se enfrentan respectivamente al descubrimiento del cadáver de una mujer que flota a la superficie del agua así como a la espectral aparición de una anciana demente que pasa los días enteros bañándose en el río. En *El Horla*, se opera este mismo juego ambivalente del agua pero con un desplazamiento de la figura alienante del *Otro* - encarnada en el relato en un misterioso Ser Superior venido al mundo a exterminar al hombre - en unas coordenadas ideológicas próximas a la teoría darwinista de la selección natural o ley del más fuerte:

“¡Ah! El buitre hizo presa en la paloma; el lobo ha devorado a la oveja; el león ha devorado al búfalo; el hombre ha matado al león con su cuchillo y su carabina; pero el Horla puede hacer del hombre lo que hicimos del caballo y el buey: su esclavo y su alimento, imponiéndole su voluntad. ¡Infelices de nosotros!”.²¹

De este modo, el elemento líquido, míticamente benéfico en dos momentos - inicio²² y mitad²³ del relato - se convierte en agente disolutivo, materializado, por un lado, en el río y, por otro, en el agua y la leche, misteriosamente bebidos en el transcurso de la noche. A través de esta mutación, el *Otro*, el Horla - *Hors de Là* - toma posesión, en un largo y agónico proceso de vampirización, del cuerpo y la mente del protagonista.

b) El ser especular

En cuanto al espejo, éste representa un elemento mítico clave de la escritura maupassantiana. En su condición de figura alienante, al igual que la mujer y el elemento acuático, su recurrente presencia en los distintos relatos desempeña también una función ontológicamente disolutiva. El espejo devora tanto a través de una imagen proyectada en él, divergente de su fuente de proyección, como desde su ausencia de reflejo. A la primera categoría pertenecen un gran número de cuentos. En efecto, el héroe maupassantiano se revela ante todo como un ser especular. Del espejo nace el *Otro*, definido por Bancquart como doble cronológicamente subvertido, surgido del inexorable paso del tiempo. En *El señor Parent* (1885), *La señora Hermet* (1887), *¡Adios!* (1884), *Esto se acabó (Fin)* (1885)...., el héroe se *siente* joven pero se *ve* viejo. El doble reflejado, en principio destinado a confirmar la propia identidad del yo, no hace sino anularla diluyéndola en un proceso de alienación, marcado por la transformación del yo en *Otro*.

La segunda vertiente disolutiva y alienante del espejo, constituida por el *no reflejo* y adscrita a relatos fantásticos tales como *El Horla* o *Carta de un loco* tal vez sea la más compleja y rica. Está inspirada a la vez en el género fantástico cuyo modelo literario se halla por ejemplo en la figura de Drácula - Drácula carece también de reflejo especular - y en el referente biográfico, marcado por los trastornos psíquicos del propio autor.

El complejo y heterogéneo ensamblaje escritural constituido por los cuentos de Maupassant plantea el constante problema de su adscripción a un género literario concreto. Ello no impide sin embargo que del humor al desasosiego, del realismo a la metafísica del mal, sólo haya un paso y que en ambos polos encontremos frecuentemente una escritura marcada por el elemento *fantástico* o la angustia. El universo ficcional a menudo aparece dominado por la tragedia mostrando unos personajes convertidos en seres irremediablemente condenados a muerte, devorados por un mal profundo. Este miedo invencible a la desintegración física y psíquica, acrecentado por una alienante y maléfica visión sobrenatural de la existencia, así como por un desconsolado nihilismo, queda reflejado en los poliformes cuadros de campesinos, prostitutas, soldados, cazadores, aristócratas, mundanos, empleadillos... que configuran ese microcosmos humano de los cuentos.

En *Bel Ami*, Norbert de Varenne, alter ego de Schopenhauer, uno de los más genuinos personajes del universo mítico del autor, resume magníficamente sin duda alguna, en la siguiente reflexión, la mórbida y alienante condición del héroe maupassantiano, inserto en un mundo percibido en términos de *trampa*²⁴ cuyos rasgos míticos hemos intentado destacar y que ya esbozan de algún modo los grandes temas del existencialismo sartriano de *La nausea*:

“La siento en mí, dijo hablando de la muerte, como si llevara dentro una bestia roedora. La he sentido poco a poco, cada

mes, cada hora, devorarme al igual que una casa que se desmorona. Se ha apoderado de mi piel, de mis músculos, de mis dientes, de todo mi cuerpo de antaño, dejándome sólo un alma desesperada que pronto será también arrebatada”.

NOTAS

[1] Entre otras muchas biografías, citaremos las siguientes:

BROCHIER, Jean-Jacques: *Maupassant, 1^{er} février 1880*, Paris, JC Lattès, 1993.

FRÉBOURG, Olivier: *Maupassant, le clandestin*, Paris, Mercure de France, 2000.

MORAND, Paul: *Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Flammarion, 1942.

TROYAT, Henri: *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1989.

[2] La aproximación que del autor hace Alberto Savinio en su ensayo *Maupassant et l'Autre*, cuya traducción del italiano ha sido publicada en 1977 por Gallimard ahonda precisamente en este aspecto.

[3] Maupassant cita a menudo en su obra a Schopenhauer, filósofo por el que profesa gran admiración. El relato *Junto a un muerto* constituye un ejemplo de ello: *Filósofo desengañado, ha derribado las creencias, las quimeras; ha destruido las aspiraciones, ha asolado las confianzas de las almas, ha matado el amor, abatiendo el culto ideal de las mujeres; ha destrozado las ilusiones del corazón; realizó la obra más gigantesca de escepticismo que pudo intentarse. (Guy de Maupassant: Obras completas, Vol. 2, Cuentos, Madrid, Aguilar, 1965, p.80.)*

- [4] La obra de Laure Murat - *La maison du docteur Blanche*, Paris, JC Lattès, 2001 - lleva a cabo un exhaustivo estudio historiográfico sobre esta emblemática clínica del siglo XIX.
- [5] BANCQUART, Marie-Claire: *Maupassant, conteur fantastique*, Paris, Archives des Lettres Modernes, 1976.
- [6] En 1880, Maupassant alude en sus cartas a Flaubert a sus trastornos físicos y psíquicos. Lo mismo hace con su amigo, el escritor Paul Bourget, al que comenta que sufre pérdidas de memoria y alteraciones de la conducta, como podemos comprobar en la siguiente confesión: *Una de cada dos veces, cuando regreso a casa, veo mi doble*.
- [7] THUMEREL, Thérèse et Fabrice: *Maupassant*, Paris, Armand Colin, 1992.
- [8] MAUPASSANT, Guy de: *El Horla* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, Madrid, Aguilar, 1965, p.400.
- [9] MAUPASSANT, Guy de: *Carta de un loco* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.1427.
- [10] MAUPASSANT, Guy de: *El hombre de Marte* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.1437.
- [11] MAUPASSANT, Guy de: *¿Un loco?* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p. 840.
- [12] En un artículo, publicado en el *Gaulois*, el 17 de abril de 1880, Maupassant escribe: *A mi modo de ver, Schopenhauer y Spencer, poseen acerca de la vida ideas mucho más rectas que el ilustre autor de Los Miserables*.
- [13] MAUPASSANT, Guy de: *Magnetismo* en: *Obras Completas* (Vol.2), *Cuentos*, p.1088.

- [14] MAUPASSANT, Guy de: *¿Él?* en: *Obras completas* (Vol.2), *Cuentos*, p.350.
- [15] MAUPASSANT, Guy de: *El Horla* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.404.
- [16] MAUPASSANT, Guy de: *Paseo* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.827.
- [17] MAUPASSANT, Guy de: *El miedo* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.1378.
- [18] *Le Fantastique*
- [19] MAUPASSANT, Guy de: *Aparición* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.1274.
- [20] MAUPASSANT, Guy de: *Un caso de divorcio* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p. 982.
- [21] MAUPASSANT, Guy de: *El Horla* en: *Obras completas* (Vol. 2), *Cuentos*, p.412.
- [22] *Ibid*, p.399: *Qué día tan delicioso [...] Adoro la casa donde me crié. Desde sus ventanas veo correr el Sena lamiendo la tapia de mi jardín, junto a la carretera.*
- [23] *Ibid*, p.407: *Sería un absurdo preocuparse de lo sobrenatural en la isla de la Grenouillère.*
- [24] Tal es el término que utiliza Micheline Besnard-Coursodon para titular su interesante estudio sobre la obra de Maupassant: *Le Piège*, Nizet, 1973.

© *Juan Miguel Borda Lapébie* 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). 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

