

Universidad Autónoma de Baja California

Facultad de Filosofía y Letras

El poder de los espacios en los cuentos de Guy de Maupassant

Estudio basado en cinco cuentos

Tesis que para obtener el grado de Maestra en Letras,
orientación Letras Modernas Francesas, presenta:

Josefina Ana María Ortiz Macías

Director de tesis: Mtro. Ricardo Ancira González

**Facultad de Filosofía y Letras
División de Estudios de Posgrado / UNAM
México, D.F 2006**



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres y hermanos,
por las constantes muestras de su amor*

A mi pequeño Samuel

Agradecimientos

El logro de esta tesis es compartido, pues se debe en mucho al cariño, la paciencia y el apoyo que me brindaron personas e instituciones muy queridas.

Quiero agradecer especialmente a la Universidad Autónoma de Baja California y a la Dirección General de Estudios de Posgrado, de la Universidad Nacional Autónoma de México, el haberme brindado su apoyo con una beca de estudios complementaria para realizar este proyecto. Al Centro de Estudios Educativos, agradezco la disponibilidad que me ofreció en tiempos y espacios para cumplir con la última fase del proceso.

Al Maestro Ricardo Ancira Gómez, mi paciente director de tesis, agradezco sus valiosas sugerencias y el buen ánimo con el que marcó siempre nuestros encuentros.

Agradezco a la Doctora Claudia Ruiz García el que, como docente, haya dedicado parte de su tiempo a asesorarme, leer y comentar críticamente mis escritos. Pero más aún, le agradezco el que haya permitido que se diera una amistad que hoy me resulta entrañable. A ella le debo en mucho el haber concluido este proyecto.

Al Doctor Olivier Hambursin, le expreso mi gratitud por haberme ofrecido amablemente su asesoría y apoyo durante los meses de mi estancia en la Universidad de Louvain-la-Neuve, en Bélgica. Gracias a él tuve acceso a fuentes que me fueron valiosas en el desarrollo de esta investigación.

A Mary Carmen Ortiz Macías, quien con su hospitalidad y cariño me ayudó a hacer realidad mi estancia en la Universidad de Louvain-la-Neuve. A Felipe Ortiz Macías, con quien he

podido compartir éste y otros temas en largas y entretenidas charlas, pero sobre todo, quien ha estado siempre e incondicionalmente cerca.

Finalmente expreso mi profunda gratitud a todos los amigos y maestros que estuvieron a mi lado en alguna parte del camino y que me hicieron sentir acompañada en las alegrías y en los momentos menos fáciles que rodearon este proyecto.

Índice

Advertencia preliminar	6
Introducción	8
I. El espacio: una ilusión impuesta por el artista	14
1. La mirada: el punto de partida para la creación literaria	16
2. La apuesta por la sugerencia	26
3.1 Describir es significar	27
3.2 Significar la imagen es evocarla	29
3. El efecto de realidad	32
4. La recurrencia a las analogías	36
5. El efecto sensible	40
6. El efecto pictórico	47
II. El espacio desde la mirada de los personajes	56
1. La perspectiva, principal organizadora de los espacios narrativos	57
2. <i>Première neige</i> o los espacios desde la mirada de una aristócrata de provincia ...	62
3. <i>Histoire d'une fille de ferme</i> , o los espacios desde la mirada del rústico	65
4. <i>L'héritage</i> y <i>En famille</i> , o los espacios desde la mirada del burgués	77
5. <i>Miss Harriet</i> , o los espacios desde la mirada del artista	83
III. El espacio simbólico: un elemento determinante en el destino de los personajes .	89
1. Los límites inevitables	92
2. El mundo, un espacio hostil	95
3. El refugio, protección o amenaza	101
3.1 La casa	103
3.1.1 Los apartamentos de los burócratas	104
3.1.2 La casa normanda	109
3.1.2.1 La casona	110
3.1.2.2 La granja	115
3.2 El campo, la ilusión de un refugio	118
Conclusiones	123
Bibliografía	128

Advertencia preliminar

Todas las citas en francés se encuentran traducidas al pie de página. Para las traducciones, recurrimos a ediciones de esas obras publicadas en español, y sólo en los casos en que no existía una traducción o nos era difícil acceder a ella, optamos por incluir nuestra versión al español. No es propiamente el tema de esta tesis, pero vale la pena destacar que al confrontar la obra de Guy de Maupassant en francés con sus traducciones, confirmamos lo importante que es partir de las obras en su idioma original cuando se pretende ahondar en su análisis literario. En reiterados casos nos encontramos con traducciones incompletas, que no tomaban en cuenta ciertos sentidos de las palabras o frases que resultaban claves para dar luz sobre nuestra interpretación y análisis del texto.

Con el objeto de facilitar la organización y lectura de las referencias a las citas de la obra de Guy de Maupassant, decidimos utilizar las siguientes abreviaturas:

RL1 y RL2, para la edición francesa de los cuentos en *Robert Laffont*, tomos 1 y 2.

A, para la edición en español de los cuentos en *Aguilar*.

LP, para la edición de la novela *Pierre et Jean de Livre de Poche*.

EJ, para la edición en español de la novela *Pierre y Jean de Editorial Juventud*.

Cada abreviatura está precedida por el título del cuento al que se hace referencia, seguida de dos puntos que refieren al número de página donde se encontró la cita. Las referencias a las ediciones en francés y en español están separadas por una diagonal (/). La fórmula queda, por ejemplo, *En famille*, RL 1: 345/ *Cariños de familia*, A: 345. Es preciso notar que no encontramos una edición completa y reciente de los cuentos de Guy de Maupassant en español, por lo que nos basamos en la edición de Aguilar.

La abreviatura TN se refiere a Traducciones nuestras.

J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même...

Guy de Maupassant, *Le Horla*¹

¹. «Adoro este lugar y me agrada vivir en él, porque tengo aquí mis raíces, las profundas y delicadas raíces que nos unen a la tierra donde nacieron y murieron nuestros abuelos, que nos identifican con lo que se piensa y con lo que se come, lo mismo con las costumbres que con los alimentos, con los modismos locales, con las entonaciones de los campesinos, con los perfumes de la tierra, con el ambiente de los pueblos, con el aire...» *Le horla*, RL2:891/*El horla*, A:399.

Introducción

El objetivo de esta tesis es analizar las funciones que tiene el espacio narrativo en la obra de Guy de Maupassant y, a partir de ahí, la influencia que ejerce sobre la caracterización de los personajes y la trama del relato. Damos especial énfasis al poder de los espacios, porque por una parte sus descripciones tienen una notable fuerza evocadora, y por otra, los presentan como escenarios, símbolos y actores de la historia, lo suficientemente dominantes como para incidir en su curso y desenlace. Nos referimos a «espacios», más que a lugares, porque en la ficción éstos son elementos que no poseen una delimitación estrictamente topográfica en la realidad, sino que se abren hacia el imaginario sin límites definitivos en la percepción, pues abarcan también los sueños, los deseos, lo desconocido.

Consideramos que los espacios en la obra de este autor cumplen principalmente con cuatro funciones: referencial, que tiene que ver con su condición de escenarios, y por lo tanto, con la forma de evocarlos o recrearlos; activa, se relaciona con su poder de incidencia sobre la acción y sus posibilidades de personificarse en el imaginario de los protagonistas; reveladora, nos dice mucho sobre la interioridad de los personajes; y simbólica, se refiere a sus aportaciones significativas para la interpretación del relato y la visión del mundo ahí reflejada.

Su poder de evocación reside en las estrategias descriptivas de las que se vale el autor. Identificamos tres, porque consideramos que en esas tres se proyecta y sintetiza el estilo su prosa. Las llamamos: analógica, sensitiva y pictórica. La analógica intensifica el poder icónico de la imagen espacial a partir de la asociación connotativa de significados. La sensitiva permite

experimentar los espacios desde las referencias a sus efectos sensibles. La pictórica los proyecta a nuestros ojos como una fugaz impresión, un boceto o un cuadro.

Su poder de influencia en la caracterización de los personajes tiene que ver con los ambientes que en ellos se generan. En el campo encontraremos comúnmente a tres tipos de personajes: los rústicos, los burgueses o burócratas que van a despejarse de la ciudad, y los artistas. En la ciudad pulularán los burócratas.

Su poder de incidencia en la trama se traduce en los retos físicos y simbólicos que sus límites, su aspecto o extensión imponen en los protagonistas y que afectan determinadamente el desarrollo de la historia. La relación entre los personajes y su hábitat está marcada por una lucha constante; o se trabaja duro para tener derecho a ocupar un lugar; o se pasa la vida tramando las mejores intrigas para hacerse del sitio del vecino; o se vive angustiado esperando la oportunidad de huir o, en el mejor de los casos, se acepta la idea de que el mundo no está creado para el hombre, pero es posible hacer de él un espacio aceptable.

La obra cuentística de Guy de Maupassant es una de las más prolíficas: abarca alrededor de 300 cuentos. Frente a tan colosal campo de estudio, hemos decidido delimitar nuestra investigación a una muestra muy precisa, aunque esto no impide que hagamos referencias continuas al resto de la obra cuando lo consideremos necesario. La muestra comprende cinco cuentos: *Miss Harriet*, *Première neige*, *Histoire d'une fille de ferme*, *En famille* y *L'héritage*.

Los tres primeros cuentos se sitúan en Normandía,² pero en distintas regiones de ella: el primero en Bénouville y las costas de Étretat; el segundo en el interior, en el ambiente de la nobleza campirana; el último en la cotidianidad de una de esas granjas características de la

² Hay que aclarar sin embargo que en *Première neige* también se describe Cannes, pero se mantiene como un espacio secundario que, no obstante, refuerza la significación del espacio principal.

región. En cuanto a *En famille* y *L'héritage*, son dos cuentos situados principalmente en París que tienen que ver con las casas de los burócratas y los edificios en los que trabajan.

Acotamos este estudio a las regiones de París y Normandía por ser, entre todas, las más recurrentes en la obra de Maupassant, así como las que marcaron el tipo de relación que el autor mantuvo con los espacios a través de la escritura. Dentro de los espacios elegidos, en París y Normandía, hemos tomado en cuenta exclusivamente aquellos relacionados con el hábitat de los burócratas, la granja, la hacienda normanda y algunos lugares de paseo.

París es el espacio que sirve de marco a *L'héritage* y *En famille*. Se caracteriza por ser el lugar propicio para encontrar las oportunidades de ascenso económico, de relaciones influyentes o de renombre. Se despliega como un espacio cerrado, restringido a ciertas regiones, sobre todo a las que comprenden los desplazamientos rutinarios de los personajes, que podemos sintetizar en dos: los recorridos entre la casa y el ministerio, y los paseos en los días de asueto, generalmente invariables en su destino. Las referencias a monumentos y avenidas funcionan como símbolos de una modernidad apenas distinguible a los ojos de los funcionarios, quienes, según el autor, no son capaces de percibir más que su pesada y enajenante cotidianidad. La capital se mantiene distante, como un telón de fondo no muy bien definido. Es una mezcla difusa de luces, sonidos y actividad que parece estar muy lejos de poder afectar el ritmo sedentario de sus habitantes burócratas. Pero es posible identificar ciertos puntos de referencia bien precisos en medio de esa apariencia confusa de la ciudad, como la avenida de los Campos Elíseos, un trayecto cotidiano para ir al ministerio; o las frecuentes referencias a ciertos monumentos, que ayudan también a definir el espacio geográfico concreto de París.³

³ Cf, *L'héritage* y *En famille* RL1/ *La herencia* y *Cariños de familia*, A.

Por otra parte, el río Sena es una referencia esencial. Al mismo tiempo que divide geográficamente la ciudad, se vuelve el punto de atracción obligado de los parisinos. Hacia él van casi todos los personajes de los relatos de Maupassant, ya sea para vagar por sus riberas con la esperanza de aligerar un poco la rutina de todos los días; ya para encontrarse con los amigos, o simplemente para navegar por ahí con motivo de un paseo. En *L'héritage* o *En famille*, el Sena es un espacio provocativo para los sentidos: Caravan no puede evitar dar rienda suelta a su emoción cuando se pasea por su ribera, y Cachelin, en *L'héritage*, lo descubre como la única visión agradable en medio de su desgracia.

En cuanto a las casas de los burócratas, situadas generalmente en los alrededores de París, no son menos estrechas que su propio criterio: se reducen a pequeños apartamentos apenas amueblados con lo indispensable y decorados mediocrementemente. Son espacios en los que nunca están contentos, porque siempre hay alguien, sea la tía o la abuela, a quien le han cedido un cuarto por cuestiones de interés que esperan ansiosamente recuperar con todo y herencia. Sus ministerios son similares: divididos en múltiples y estrechas oficinas repletas de papeles, en las que para ir de un lugar a otro hay que pasar una serie de puertas y pasillos amontonados y tortuosos como laberintos.

En lo que respecta a Normandía, es la región campirana, en donde conviven campesinos, granjeros, aristócratas de provincia, paisajistas y turistas, entre estos últimos, los mismos parisinos. Es un espacio que se presta a quien lo trabaja. La vida es dura, los inviernos fríos y largos, la faena intensa, y quien no se adapta a su ritmo, no sobrevive. El reto es poder mantener lo más que se pueda el lugar que se tiene y, si es posible, hacerse también de aquel del vecino en cuanto se muestra débil, sin más fuerzas para trabajar por su terruño.

Los lugares de Normandía son las granjas, los pueblos y las haciendas de nobles. En ellos la vida está regida por la superstición, acosada por los fríos inviernos, dominada por fijas tradiciones. Las casas de los campesinos son estrechas y frías, las de los patrones amplias, pero no menos gélidas. Sus campos son extensos pero bien delimitados por sus propietarios, de tal forma que es casi imposible ver más allá de lo que constituye el hábitat cotidiano. Es una región en la que no se dan las marcadas diferencias de clase tan comunes en París, pues patrón y criado se levantan al despuntar el alba, y trabajan arduamente hasta la caída del sol.

En cuanto a la estructura de nuestro estudio, está dividido en tres capítulos. En el primero, nos centramos en todo aquello que tiene que ver con la relación entre la teoría de la novela de Guy de Maupassant y la recreación de los espacios narrativos frente a la literatura de su época. Aquí nos detenemos en la función referencial, y por lo tanto, en su estilo descriptivo, porque es a través de él que los espacios de sus relatos se configuran y consolidan, para después alcanzar el poder simbólico que tienen. «Le roman», ese famoso artículo que Maupassant utilizó como prefacio a su novela *Pierre et Jean*, es la obra de consulta base en nuestros primeros capítulos, ya que es la síntesis de sus propias creencias y postulados sobre el arte de la creación literaria. Por otro lado, el ya clásico libro *Guy de Maupassant et l'art du roman* de André Vial, así como la obra de la especialista Mariane Bury *Poétique de Maupassant* han sido claves en nuestra aproximación a la obra del cuentista, sobre todo para precisar las características particulares de su estilo ilusionista en relación con la literatura realista y naturalista de la época.

El segundo capítulo es un acercamiento más específico a la función reveladora y activa de los espacios del cuento como espejos del interior y personificaciones de los deseos y temores de los personajes. Nos interesa distinguir los elementos que determinan la imagen que los distintos

personajes se hacen de su entorno; hasta qué punto influyen ellos en la configuración de ese espacio y hasta dónde ese espacio determina el alcance, profundidad y sentido de su visión. El clásico *Figures III* de Gérard Genette ha allanado nuestro camino en este tema, así como las teorías sobre perspectiva de Luz Aurora Pimentel.

Finalmente, no queremos dejar de lado todo ese mundo de significaciones simbólicas que está detrás de la representación de los espacios en la ficción de Guy de Maupassant. Con él cerramos este estudio. Hay muchas sorpresas escondidas entre esos espacios, muchas voces y sombras que nos revelan entre líneas no sólo los aspectos disimulados en la historia y los personajes, sino también la mirada del autor, el color de su mundo, e incluso, provocan un enfrentamiento con nuestra propia concepción de la vida. Gaston Bachelard, Pierre Bayard, Jean Burgos, Claudine Giacchetti y Antonia Fonyi han sido lecturas clave para andar este camino.

I. El espacio: una ilusión impuesta por el artista

J'en conclus que les réalistes de talent devraient
s'appeler plutôt des illusionnistes.

*Guy de Maupassant*¹

¿Qué es la verdad, sino una convención?, ¿qué es la realidad, sino una ilusión? Guy de Maupassant basó las posibilidades de la creación artística en la ambigüedad que atribuyó a estos dos términos. Si cada hombre aprehende el mundo desde sus propios sentidos y si las impresiones que recibimos de los objetos varían según nuestro temperamento y nuestra sensibilidad, ¿cómo es posible entonces realizar una representación «fiel» de la realidad? Para Maupassant es imposible. No existen representaciones «fieles» de la realidad, sino de las ilusiones que se tienen de ella. Desde este punto de vista, la obra de arte no puede pretender ser más que la expresión de una ilusión del mundo: la del artista. El reto consiste en poder hacer de esa ilusión algo totalmente creíble a los ojos de los demás; una ilusión capaz de rebasar el nivel de lo convincente y llegar a la atracción inevitable o aún más allá, a la fuerza de lo imponente. En su prefacio a *Pierre et Jean* escribió: «Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière».² Sin embargo, para que esa ilusión sea capaz de atraer al lector, de ponerlo de su lado, es preciso que el artista se forme, antes que en la práctica de su arte, en la agudeza de su percepción. En el escritor la mirada es fundamental. Guy de Maupassant la considera el punto de partida de la creación literaria. Aprender a mirar es para él la consigna obligada. Sólo entonces es posible hacer del mundo que nos rodea una mina de motivos para la propia obra y descubrir así la emoción de la simple realidad.

¹ «Concluyo que los realistas de talento deberían llamarse más bien ilusionistas». «Le roman», en *Pierre et Jean*, LP: 16/ «La novela», en *Pedro y Juan*, EJ:14.

² «Los grandes artistas son aquellos que logran imponer al mundo su ilusión particular». *Ibid.*, LP: 17/ EJ:14.

En la tarea de transmitir esta emoción al lector, Maupassant se decide por la sugerencia. Para él la verosimilitud de la imagen depende del campo de flexibilidad que el escritor le otorgue en el texto y no de la explicación minuciosa de sus características formales. El lector la aceptará y asimilará, no porque el autor la haya demostrado con argumentos verídicos, sino porque le ha señalado el camino para descubrirla por sí mismo.

Si bien es cierto que Flaubert influyó notablemente en su formación literaria, Maupassant buscó también beber de otras fuentes, ávido por encontrar su propia ruta estilística. Participó con el grupo de Médan, encabezado por Zola, y frecuentó a varios de los exponentes del naturalismo, aunque jamás aceptó verse catalogado dentro de éste ni cualquier otra corriente literaria o artística. El impresionismo lo atrajo de una manera especial, sobre todo por sus nuevas propuestas para representar la realidad, una atracción que se reflejó notablemente en su estilo descriptivo, como se verá más adelante. Maupassant insistió mucho en que la composición era más importante que la anécdota; así como la evocación más provocativa que el detalle. Cualquier escritor que quisiera imponer la ilusión de sus personajes o sus ambientes debía sujetarse a esta consigna: «il doit me le montrer tel qu'il est et non me le dire».³ En este marco se sitúa la recreación de los espacios de sus relatos y el principio de su poder simbólico, estético y sensible.

1. La mirada: el punto de partida para la creación literaria

Para Maupassant el ojo es al escritor como el oído al músico. El arte literario no puede limitarse a la habilidad para transmitir los colores, las ideas y las formas del mundo a través de las palabras. Antes que esto, el escritor tiene que enfrentarse necesariamente al problema de la percepción: si

³ «Debe mostrármelo tal cual es, no decírmelo» (TN). Guy de Maupassant, «Romans», en *Chroniques* 2, 1980, p.42.

su obra es la representación de su propia ilusión de la realidad, y si esa ilusión proviene de los sentidos, y en especial, de la mirada, la primera preocupación de todo escritor debería ser aprender a mirar el mundo con los propios ojos: «Même les meilleurs artistes doivent se donner de la peine, beaucoup de peine pour se former l'œil, pour qu'il soit vraiment bon».⁴ El artista, antes de crear, empieza por limpiar su mirada de todo prejuicio. «Voir: tout est là»,⁵ aseguraba Maupassant, y en esta expresión se resumían, al mismo tiempo, su posición frente al acto de la creación literaria y su relación respecto a las ideas y controversias artísticas de su tiempo.

Guy de Maupassant fue un vagabundo de mar y tierra, pero por más que se entregó al viaje, no pudo alejar su corazón de la amada Normandía de la región de Caux. Ahí lo mantuvo, anclado entre el Sena y las costas de sus mares. Sin embargo, este apego por la tierra natal no retuvo en nada la inquietud de su espíritu. Maupassant fue enemigo declarado de la vida sedentaria. El movimiento era su razón de ser: de Étretat a París, de París al Mediterráneo, y luego a Argelia, a Túnez, a Italia, a Córcega. Pero siempre contento de saber que regresaría cerca del Sena. Su deseo era estar en continuo contacto con el exterior. El vagabundeo significaba además una posibilidad de ricos hallazgos para la creación de sus relatos. Cada lugar era una mina de historias por explorar. Las caminatas por ciertos parajes podían terminar en preciosos encuentros con personajes o argumentos. Los lugares, por sí mismos, ya eran la sugerencia de una historia. Sentir el aroma de la tierra y de lo que crecía en ella; notar el roce del viento en la piel; distinguir las formas y los tonos del paisaje; sentir la estrechez o la holgura de las habitaciones, todo esto era para Maupassant una experiencia necesaria antes de poder

⁴ «Incluso los mejores artistas deben esforzarse, pero esforzarse mucho, para formar su ojo, para que sea verdaderamente bueno» (TN). François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, sitio internet <http://www.maupassant.free.fr>, 1911, cap.VIII, s/p.

⁵ « Ver: todo está allí». *Apud.* Alain Buisine, «Je suis avant tout un regardeur» en *Magazine littéraire* no.310, p.31.

abandonarse a la escritura. A sus ojos, los espacios poseían una fuerza totalmente atrayente. El caminante iba hacia ellos no sólo por sus propias intenciones, sino porque en su decisión estaba ya el llamado de esos espacios, un llamado que no siempre era una invitación, sino una provocación.

Para Guy de Maupassant vivir era sentir, y escribir, saber expresar artísticamente todas esas impresiones que marcan el alma y la memoria: «Où nos organes sont les nourriciers et les maîtres du génie artiste. C'est l'oreille qui engendre le musicien, l'œil qui fait naître le peintre. Tous concurrent aux sensations du poète. Chez le romancier, la vision, en général, domine »⁶. La escritura no podía reducirse a una actividad puramente intelectual. Nuestro cuentista requería del movimiento: salir de su estudio, buscar motivos entre las calles, los campos, los cafés y los burdeles: «Où que je sois, tout ce qui se présente à ma vue, pourvu que ce soit intéressant, devient pour moi un sujet d'étude »⁷, decía a su criado François Tassart.

Discípulo y admirador de Gustave Flaubert, su naturaleza inquieta no le permitía acatar todas las consignas del maestro. Para el novelista de Croisset era imposible concebir a un escritor entregado a otra pasión que no fuera la pura y total literatura, por lo que reprendía su conducta dispersa:

Il faut, entendez-vous, jeune homme il faut travailler plus que ça. J'arrive à vous soupçonner d'être légèrement caleux. Trop de putains! Trop de canotage! Trop d'exercice! Oui, monsieur! Le civilisé n'a pas tant besoin de locomotion que

⁶ «Sí, nuestros órganos alimentan y dirigen el genio artista. La oreja engendra al músico, el ojo da a luz al pintor. Todos confluyen en las sensaciones del poeta. Para el novelista, en general, es la visión la que domina» (TN). Guy de Maupassant, «Lassitude», en *La vie errante*, sitio internet <http://www.maupassant.free.fr>, s/p.

⁷ «Donde quiera que me encuentre, todo lo que se presente a mi vista, mientras sea interesante, se vuelve para mí un tema de estudio». Tassart, François, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, 1911, sitio internet <http://www.maupassant.free.fr>, cap. XI, s/p (TN).

prétendent messieurs les médecins. Vous êtes né pour faire des vers, faites-en! “Tout le reste est en vain”, à commencer pour vos plaisirs et votre santé⁸.

Es de suponer que para el joven discípulo fue imposible mostrarse dócil a tales consejos ¿cómo hubiera sido posible escribir sin estar en contacto con el Sena; con las mujeres, con el frío de las olas normandas; con el olor de los bosques en los tiempos de caza y el crujir de las hojas bajo los pies? ¿Cómo escribir sin la sensación de ese inmenso cielo desnudo sobre la cabeza y del horizonte infinito y colorido clavándose en la mirada, conturbando el espíritu? A Maupassant no le bastaba tener los paisajes al alcance de la vista, ahí, tras la ventana de su gabinete de trabajo. No era un escritor que podía pasar horas frente al papel y las enciclopedias ideando tramas e historias; él mismo lo confesó a François Tassart: «Encore, moi, je ne me laisse pas prendre complètement, comme Flaubert. Pour lui, rien au monde n'existait en dehors de son travail ; sa prose et sa personne ne formaient qu'un même bloc».⁹ Al contrario que Flaubert, Maupassant hizo de su propia vida el motivo para hacer literatura, más que la literatura el motivo de su vida. Su obra está hecha de los lugares y los paisajes que recorrió, admiró o despreció. En ella, los personajes o los temas no son más importantes que el espacio que habitan o recorren.

Cuando iniciaba su formación como escritor bajo la tutela de Gustave Flaubert,¹⁰ los problemas sobre el arte, la realidad y la representación eran temas recurrentes en las discusiones

⁸ «Es preciso, entienda, muchacho, es preciso trabajar más. Empiezo a sospechar que es usted ligeramente perezoso. ¡Demasiadas putas! ¡Demasiado remo! ¡Demasiado ejercicio! ¡Sí, señor! El hombre civilizado no necesita tanta locomoción como pretenden los médicos. Usted ha nacido para escribir versos, ¡escríbalos! “El resto es en vano”, empezando por sus placeres y su salud». Leclerc, Yves, comp., «Lettre 59», *Correspondance. Gustave Flaubert/Guy de Maupassant*, 1993, p.142 (TN).

⁹ «Yo al menos no me dejo llevar completamente como Flaubert. Para él no existía nada en el mundo fuera de su trabajo; su prosa y su persona no formaban más que un mismo bloque» (TN). François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, 1911, sitio internet <http://www.maupassant.free.fr>, cap. XI, s/p

¹⁰ La primera vez que Guy de Maupassant se encuentra con Flaubert es en 1867, Maupassant tenía entonces 17 años, sin embargo fue de 1873 a 1880 cuando Flaubert lo aconseja y lo forma.

de los cafés y en las búsquedas de intelectuales y artistas. Flaubert estaba convencido de que el escritor debía educar su mirada para ser capaz de captar los mínimos detalles que hacen a cada cosa diferente de la otra, aun perteneciendo a la misma especie: «Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'a été vu et dit par personne».¹¹ Los Goncourt, por su parte, proponían la observación minuciosa de la realidad como si se tratara de un documento histórico en el que cada línea, gesto o expresión, por más insignificante que pareciera, funcionaba como el testimonio de una forma de ser: «Le roman actuel se fait avec des documents racontés, ou relevés d'après nature, comme l'histoire se fait avec des documents écrits. Les historiens sont des conteurs du passé, les romanciers des conteurs du présent».¹² La intención era documentar la impresión puntual del instante, porque en ella residía su veracidad: «L'artiste peut prendre la nature au posé, l'écrivain est obligé de la saisir au vol, et comme un voleur».¹³ En cuanto a Émile Zola, él consideró la vista como un sentido imprescindible para el literato. El escritor moderno tenía que ser un observador y un experimentador: «Observateur, il doit être avec la rigueur et l'objectivité du savant. Expérimentateur, il doit s'inspirer de ses méthodes, faisant par exemple, varier les milieux où vivent ses personnages, pour noter les transformations qu'ils subissent».¹⁴

¹¹ «Se trata de mirar todo aquello que se quiere expresar el tiempo suficiente y con la suficiente atención para descubrir algún aspecto que no haya sido visto ni dicho por nadie». Maupassant, Guy de, «Gustave Flaubert», *Croniques 3*, p.49 (TN).

¹² «La novela actual se hace con documentos contados o tomados al natural, así como la historia se hace con documentos escritos. Los historiadores son los narradores del pasado; los novelistas, del presente» (TN). Jules y Edmond de Goncourt, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1864-1878*, Tome II, 1956, p. 96.

¹³ «El artista puede asir la naturaleza en la pose, el escritor debe atraparla al vuelo, como un ladrón» (TN). *Apud*, Jean-Pierre Charcosset, «Paysage grandeur nature», *Revue de Sciences Humaines*, 1988-1, p.269.

¹⁴ «Observador, debe serlo con el rigor y la objetividad del sabio. Experimentador, debe inspirarse en sus métodos haciendo variar, por ejemplo, los ambientes donde viven sus personajes para apreciar las transformaciones que sufren» (TN). Antoine Adam, *et al.*, *Littérature Française 2*, 1968, p.171.

Por otra parte, estaban las teorías estéticas de críticos como John Ruskin, cuya obra empezaba a divulgarse en Francia proponiendo la vuelta a «l'œil naturel»¹⁵. Este crítico inglés subrayaba la importancia de volver a la mirada inocente y libre de prejuicios «como sería la de un ciego que de pronto ha recobrado la vista».¹⁶ Baudelaire había expresado una inquietud similar, pues escribía sobre la necesidad de reencontrar la mirada natural, primigenia, pura y libre de prejuicios que pudiera recuperar la novedad y espontaneidad propias del niño: «l'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur (...) Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté».¹⁷

Los nuevos rumbos que empezaba a tomar la representación pictórica funcionaron como el detonante principal para abrir la discusión entre los literatos. Con la instauración de la III República, hacía ya algunos años que los Salones de exposición de pintura gozaban de un vivo interés. Gran número de personas, entre ellas escritores y artistas, se daban cita en las grandes exposiciones. La pintura comenzaba a llamar la atención en esa sociedad moderna como una forma artística digna de considerarse: «Les salons conservent leur influence dans la brillante

¹⁵ A pesar de que se dice que la obra de este escritor inglés se publicó en Francia hasta finales del siglo XIX, algunos estudiosos del tema afirman que ya se tenía conocimiento de cierta parte de su obra en el país a mediados del siglo. Vouilloux en su artículo «L'Impressionnisme littéraire: une révision» (*Poétique* nº121, 2000), señala el año de 1860 como el más preciso para hablar de Ruskin en Francia, pues J.A. Milsand publicó en *La Revue des deux mondes*, ese año y el siguiente, dos artículos que hacían referencia a las teorías de Ruskin. Después, esos mismos artículos volvieron a publicarse en un volumen intitolado *L'Esthétique Anglaise, étude sur M. John Ruskin* en 1874. Pero es sobre todo un manual, la *Théorie scientifique des couleurs* de Odgne N. Rood publicada en 1880, la que tiene mayores posibilidades de haber difundido las propuestas de Ruskin sobre todo entre los pintores.

¹⁶ *Apud.*, Vouilloux, Bernard, *Idem*. Según Ruskin, el ser humano está acostumbrado a recorrerlo todo con los ojos: lugares y objetos pasan continuamente por su vista, y al distinguirlos cree que mira y sabe mirar. Pero, al igual que un oído debe educarse en las notas musicales para distinguir sus relieves y matices, el artista, para admirar la belleza del paisaje, de la pintura, de la naturaleza en general, necesita también aprender a mirar. En esto reside la sensación pura y original de la percepción. La preocupación por identificar los objetos desaparece en el intento por dar expresión a la imagen fresca y libre de categorías.

¹⁷ «El niño todo lo ve novedoso, siempre está embriagado. Nada se parece más a la inspiración que el gozo con el que el niño absorbe la forma y el color (...) El genio no es sino la infancia recobrada a voluntad». *Apud.*, Jean P. Charcosset, en «*Paysage grandeur nature*», RSH, *Écrire le paysage*, 1998-1, p.65.

atmosphère de l'époque, où l'on est assidu aux lundis de l'Opéra et aux mercredis de la Comédie-Française, où l'on ne manque ni une «première» ni l'inauguration d'une grande exposition de peinture».¹⁸ Tal situación estrechó la relación entre pintores y escritores. La obra pictórica se volvió un motivo fundamental de reflexión sobre la representación de la realidad en literatura, principalmente en la época de Maupassant, en la que los pintores empezaban a desinteresarse de la pintura de temas anecdóticos para aventurarse a recrear la naturaleza en su imagen primera y latente, fuera del taller, considerando su arte como una experiencia esencialmente óptica.

«Pour peindre un paysage il faut le connaître»¹⁹, decía Courbet a sus seguidores. Los impresionistas le tomaron la palabra y salieron con su lienzo y su pincel bajo el brazo en busca de motivos. Sin embargo, para ellos, conocer significó descubrir al objeto en y bajo los efectos de su entorno natural: El objeto era atractivo por el todo en el que estaba inmerso; por la armonía de su composición, no por la anécdota o el tema que pudiera sugerir. Tal postura encontró muy buen eco en las convicciones artísticas de Maupassant. En una de sus crónicas escribe:

C'est par ces hommes [sc. les peintres impressionnistes] que nous avons enfin compris combien le sujet a peu d'importance dans la peinture et combien la beauté particulière, beauté intime et inexplicable d'une œuvre d'art diffère de ce que l'œil humain, l'œil ignorant est accoutumé à trouver beau.²⁰

Según Bernard Vouilloux, hay varios escritores de la segunda mitad del siglo XIX que han merecido la clasificación de «impresionistas literarios» por mostrar ciertas afinidades con los

¹⁸ «Los salones conservan su influencia en la brillante atmósfera de la época, donde se es asiduo a los lunes de la Ópera y a los miércoles de la Comedia Francesa, donde nadie se pierde ni un “estreno” ni la inauguración de una gran exposición de pintura» (TN). Antoine Adam, *et al.*, *Littérature Française* 2, 1968, p.170.

¹⁹ «Para pintar un paisaje es necesario conocerlo» (TN). *Apud.* Douglas Skeggs, *Monet et la Seine. Impressions d'un fleuve*, 1988, p.26.

²⁰ «Es por ellos [los pintores impresionistas] que finalmente hemos comprendido cuán poca importancia tiene el tema en la pintura, y cuánto difiere la belleza particular, la belleza íntima e inexplicable de una obra de arte, de aquello que el ojo humano, el ojo ignorante, está acostumbrado a considerar bello» (TN). Guy de Maupassant, «*Au salon*», en *Chroniques* 3, 1980, p.241.

aspectos estéticos de esa escuela, entre ellos Guy de Maupassant. Sin embargo, para Vouilloux, hablar de un impresionismo literario sería presuponer que los escritores tomaron de la pintura sus principios artísticos. Las coincidencias tienen que ver más con la expresión de una época que con el intento de querer seguir el camino marcado por otras artes.²¹ Es normal que tanto la pintura como la literatura expresen dentro de su singularidad propuestas afines, pero también es preciso considerar que tales afinidades o correlaciones no siempre conforman la suficiente base para catalogar una obra dentro de un movimiento.

Varias de las afinidades que pueden encontrarse entre la obra de Maupassant y el impresionismo van más allá de la influencia que este movimiento pudo haber ejercido sobre la concepción artística del escritor. Hay que tomar en cuenta que en el ambiente intelectual y artístico en general se discutían ya ciertas ideas sobre la apreciación estética que no sólo inquietaban a los pintores. Marie-Claire Bancquard señala los años que van de 1850 a 1880 como los más propicios para hablar de la complicidad entre pintores y escritores en la lucha por revalorar la idea de belleza y realidad en cuestión de arte:

Il s'agit, pour le peintre, de changer les vieux «genres», la hiérarchie picturale sur laquelle sont fondés les Salons, et de ne plus accepter cette distinction devenue si stérile entre «grande» et «petite» peinture, que faisaient naguère les Salons officiels. Et, pour les écrivains, il s'agit de changer les catégories de la rhétorique apprise, la construction de la phrase.²²

²¹ Cf. Bernard Vouilloux, «L'impresionnisme littéraire», *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, XXXI, n°121, 2000.

²² «Se trata, para el pintor, de cambiar los viejos “géneros”, la jerarquía pictórica sobre la que están fundados los Salones, y de no aceptar más esta distinción vuelta tan estéril entre “grande” y “pequeña” pintura, que hacían hace poco los Salones oficiales. Y para los escritores, se trata de cambiar las categorías de la retórica aprendida, la construcción de la frase» (TN). Marie-Claire Bancquard, «Introduction», *Révue d'histoire littéraire de la France*, n° 20, 1980, p.964.

Sin embargo, estos dos asuntos tan bien distinguibles entre los dos grupos de artistas, partían de una misma inquietud: la vuelta a «la mirada natural». Édouard Manet, por ejemplo, aconsejaba:

Quand vous sortez pour aller peindre, essayez d'oublier les objets devant vous, l'arbre, la maison, le champ ou autre chose. Songez seulement : voici un petit carré de bleu, une tache oblongue de rose, un trait de jaune, et peignez-les juste comme vous le voyez, cette couleur et cette forme précises, jusqu'à ce que votre impression naïve de la scène soit rendue.²³

Incluso, aún antes del impresionismo, Gustave Courbet ya trabajaba en esa dirección. De él cuenta Paul Cezanne: «Il posait son ton, sans savoir que c'était des fagots. Il demanda ce qu'il représentait, là. On alla voir. Et c'étaient des fagots».²⁴ La intención es experimentar el abandono total a los sentidos, dejarse guiar por ellos sin tratar de imponer una imagen ya hecha del objeto antes de haberlo mirado. Los pintores se interesan más en lo cambiante del color que en la justeza de las formas. Entre los escritores, se propagó el interés por descubrir la relación entre el narrador y el mundo percibido o las conexiones que podría haber entre el funcionamiento del lenguaje y la actividad cognitiva. Es muy posible que Guy de Maupassant, interesado en el papel que jugaba la mirada sobre la creación artística, haya tenido alguna relación con estas teorías de «la mirada natural». Además, su contacto directo con la pintura de la época pudo reforzar sus convicciones sobre la importancia de lo visual y el efecto de impresión en la creación artística, que sobresalen particularmente en sus descripciones espaciales relativas al paisaje.

²³ «Cuando salga para ir a pintar, intente olvidar los objetos delante suyo, el árbol, la casa, el campo u otra cosa. Piense solamente: he aquí un pequeño cuadrado de azul, una mancha oblonga de rosa, un trazo de amarillo, y píntelos justo como los ve, este color y esta forma precisos, hasta que su inocente impresión de la escena sea transmitida» (TN). Bernard Vouilloux, «*L'impressionnisme littéraire*», 2000, p.76.

²⁴ «Colocaba su tono, sin saber que eran haces. Preguntó qué era lo que representaba, ahí. Fuimos a ver. Y eran haces» (TN). Bernard Vouilloux, «*L'impressionnisme littéraire*», 2000, p.76.

Guy de Maupassant fue un admirador de la pintura de los paisajistas de su época, incluso coincidió con ellos en la excursión por ciertos lugares. Cuentista y pintores se encontraban de pronto frecuentando al mismo tiempo La Grenouillère, Étretat, el Havre, el Mediterráneo... Estos encuentros enriquecieron la concepción artística de Maupassant, sin que en algún momento le interesara sentirse parte de aquel grupo. Porque él era así, prefería aventurarse por sí mismo al arte, como lo hacía con los lugares desconocidos o de difícil acceso;²⁵ había que ir de su propio pie para considerarlos, para conocerlos, para poder hablar de ellos y probar su dificultad. Es preciso conocer a fondo lo que se escribe, pero no sólo teóricamente, sino en la práctica:

J'y ai souvent pensé ; selon moi, un écrivain ne doit écrire que ce qu'il ressent ; pour bien rendre une chose, il faut l'avoir vue et comprise. Je dirai même : il faut plus que la sentir, il faut l'aimer ou la détester, être en somme imprégné des moindres détails de son sujet et les voir bien distinctement, en un mot, les avoir étudiés à fond.²⁶

Maupassant, pues, no era ajeno a este movimiento. Siguiendo a Flaubert, sabía que para ser escritor primero tenía que lograr ser observador. Pero, por otro lado, estaba convencido de que observar la realidad no significaba catalogarla por sus formas más precisas y definidas. Había que saber distinguir la impresión primera; la más pura percibida por nuestros sentidos, para después plasmarla en el papel y transmitirla en la lectura. Lo esencial, aseguraba el cuentista, es

²⁵ En una carta a Gustave Flaubert, a propósito de la descripción geográfica de una zona de Étretat que el novelista le ha pedido detallar con minucia, Guy de Maupassant escribe: « D'abord, vous ne pouvez faire partir vos bonshommes de Bruneval pour aller à Étretat, parce qu'il existe entre Bruneval et Antifer une pointe fort avancée dans la mer et que je n'ai jamais pu franchir à pied (quoiqu'on prétende que dans les plus fortes marées la chose soit possible ; mais je la tiendrait pour douteuse tant que je ne l'aurais point faite) ». [«Primero, no puede hacer que sus personajes se vayan de Bruneval a Étretat, porque entre Bruneval y Antifer hay una punta muy entrada en el mar que yo no he podido nunca cruzar a pie (aunque se pretenda que en las mareas más fuertes eso sea posible; sin embargo la consideraré dudosa mientras yo no la haya cruzado)» (TN).] Yves Leclerc, (comp.), « Lettre 47 », *Correspondance. Gustave Flaubert/Guy de Maupassant*, 1993, p.122

²⁶ «Muchas veces lo he pensado; según yo, un escritor no debe escribir sino lo que experimenta; para plasmar bien una cosa es necesario haberla visto y comprendido. Incluso añadiré: se necesita, más que sentirla, amarla o detestarla, estar, en suma, impregnado de sus mínimos detalles y saber diferenciarlos bien, en una palabra, haberlos estudiado a fondo». François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, 1911, sitio internet <http://www.maupassant.free.fr>, cap. XI, s/p (TN).

ser capaz de representar la sensación exacta de la verdad que se quiere mostrar, «l'écrivain n'a d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer».²⁷ Por lo tanto, la principal preocupación del artista es la de saber dar forma y significación a las imágenes de su percepción. Intentar organizar los elementos de sus relatos sin haber estado en contacto con el ambiente y espacios en donde los situaba, era como llevarlos al taller e iluminarlos con luces artificiales desposeyéndolos de una parte esencial de su ser. Era preciso que el artista descubriera su obra en la obra ya hecha de la naturaleza para, de ahí, significarla en su propia composición.

2. La apuesta por la sugerencia

No es necesario hacer de la obra literaria un mundo de acontecimientos extraordinarios o extravagantes para provocar un efecto significativo en el lector. Para Maupassant, la realidad, tal cual se presenta a nuestros ojos, es motivo suficiente para crear una obra de arte. Porque más que en el tema, la belleza radica en la composición, y el ingenio del autor en la selección de los detalles que guían el sentido de su obra. Ni las palabras ampulosas, ni el discurso florido de retórica hacen falta para transmitir al lector la emoción de un instante o la experiencia de una imagen. El arte está en saber nombrar con el término justo, aseguraba Maupassant recordando a Flaubert, «Quelle que soit la chose qu'on veut dire, il n'y a qu'un mot pour l'exprimer, qu'un verbe pour l'animer, et qu'un adjectif pour la qualifier».²⁸ Sin embargo, es necesario tener presente que siempre, al nombrar al objeto, lo que se transmite es una ilusión de él. Pero, ¿cómo

²⁷ «el escritor no tiene otra misión que la de reproducir fielmente esta ilusión con todos los procedimientos artísticos que ha aprendido y los que puede disponer.». «*Le roman*» LP: 16/ «*La novela*» EJ:14.

²⁸ «Cualquiera que sea la cosa que se desea decir, sólo hay una palabra para expresarla, un verbo para animarla y un adjetivo para calificarla». *Ibid.*, LP: 26/ EJ:18

hacer efectiva esa ilusión en el lector?, ¿cómo lograr dar forma y significado a las imágenes de la percepción para que la emoción de realidad que se intenta transmitir pueda causar la impresión esperada en su imaginario?²⁹ Es aquí donde la descripción juega un papel esencial, no tanto por ser un recurso literario de «representación», sino a causa de sus posibilidades de significación. La función de los espacios de la ficción depende mucho de ella, porque principalmente por su intermediación toman forma y se consolidan. Si ya su naturaleza ilusoria les otorga la maleabilidad (ese poder de reducirlos o colmarlos a voluntad), la descripción les impone los límites, les da una orientación y un sentido.

2.1. *Describir es significar*

selon moi, un écrivain ne doit écrire que ce qu'il ressent ; pour bien rendre une chose, il faut l'avoir vue et comprise. Je dirai même : il faut plus que la sentir, il faut l'aimer ou la détester, être en somme imprégné des moindres détails de son sujet et les voir bien distinctement, en un mot, les avoir étudiés à fond.

*Guy de Maupassant*³⁰

¿Cómo evocar en el imaginario del lector la imagen cambiante de la realidad, hecha de tantos matices inasibles? Los paisajes de Maupassant son los más apropiados para evidenciar la condición cambiante, móvil e inaprensible de esa realidad, y su descripción, el mejor fundamento para demostrar que en literatura la realidad es arte y no verdad. Ya lo decía Bernardin de St

²⁹ En su prefacio a *Pierre et Jean*, dice: « [sc. L'écrivain] Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la reproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance. Il devra donc composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions», [«Para que nos sintamos conmovidos por el espectáculo de la vida como él, ha de reproducirla ante nuestros ojos con una semejanza escrupulosa. Deberá pues componer su obra de una manera tan diestra, tan disimulada y de apariencia tan simple que resulte imposible percibir e indicar el esquema, descubrir sus intenciones.»] *Ibid*, LP :12 / EJ:11.

³⁰ «Según yo, un escritor no debe escribir más que lo que siente; para representar bien una cosa es preciso haberla visto y comprendido. Incluso añadiré: es preciso más que sentirla, es preciso amarla o detestarla, estar en suma impregnado de los mínimos detalles de su tema y verlos muy distintamente, en una palabra, haberlos estudiado a fondo» (TN). François Tassart, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, sitio internet, <http://www.maupassant.free.fr>, 1911, cap. XII, s/p.

Pierre : «Essayez de faire la description d'une montagne de manière à la faire reconnaître ; quand vous aurez parlé de la base, des flancs et du sommet, vous aurez tout dit. Mais que des variétés dans ces formes bombés, arrondies, allongées, aplaties, carrées, etc.!».³¹

Como todas las otras artes, la descripción se ve imposibilitada para representar fiel y gráficamente las imágenes de la percepción. Las líneas y formas de las palabras y las frases no remplazan al objeto real en la expresión verbal, sino que lo significan a través de llamados al imaginario que aluden a la experiencia de cada lector e influyen en su asimilación afectiva o intelectual. Guy de Maupassant tenía muy en cuenta este poder significativo del discurso verbal. Tal seguridad lo ponía en contra de la pretensión de escribir literatura con el fin de mostrar «la verdad»³² a través de la representación exacta de la realidad, como pretendía la escuela realista. Su apuesta a la escritura se centró más bien en lograr transmitir la impresión de esa realidad a sabiendas de que la palabra es una propuesta de sentidos y no una representante precisa e impecable de las formas y verdades del mundo: «Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même».³³ Desde este punto de vista, la descripción no podía ser sino un medio de significación del mundo; pero no un medio definido en imágenes rígidas y bien delimitadas, sino flexible, referido a una ilusión, la del artista, pero determinado a su vez por la ilusión particular de cada lector.

³¹ «Intente hacer la descripción de una montaña de manera que pueda reconocerse; cuando haya hablado de la base, los flancos y la cima lo habrá dicho todo. ¡Pero cuántas variedades en esas formas abombadas, alargadas, aplanadas, cuadradas, etc.!» (TN). *Apud.* Micheline Tison-Braun, *Poétique du paysage*, 1980, p.11.

³² Cf. «Le roman» LP:10/ «La novela» EJ:10.

³³ «El realista, si es un artista, intentará, más que mostrarnos la fotografía trivial de la vida, darnos la visión más completa, más sobrecogedora, más convincente que la misma realidad». *Ibid.*, LP:14/ EJ:13.

En cierto sentido, la idea de Maupassant sobre el efecto de la descripción se relaciona con lo que Luz Aurora Pimentel teóricamente llama la «ilusión referencial».³⁴ Esto es, la sensación aparente de percibir el objeto en la realidad aun cuando lo único que se nos da de él es una mera ilusión. El lector, al integrar a través de la descripción la imagen de ese objeto en su universo inteligible, lo asimila revestido de un sentido implícito que tiene que ver con el texto del que forma parte, pues depende del modo en que esa descripción está organizada, de los atributos o partes que la conforman y de su contexto. La imagen del paisaje no está en su descripción, sino entre los elementos que la integran.

2.2. *Significar la imagen es evocarla*

En las descripciones de Maupassant es fácil notar su predilección por la sugerencia. Para él describir es sugerir, y sugerir es invitar al imaginario a relacionar significados hasta encontrar un sentido. Los más pequeños detalles son importantes en esta búsqueda, porque aun cuando la palabra no puede imprimir con exactitud una experiencia de realidad, tiene el poder de provocar a la imaginación hacia la ilusión de esa experiencia.

Pierre Cogy decía que Maupassant era el creador de ese tipo de paisajes que no representan, sino evocan.³⁵ Al contrario de los realistas, él parece ocuparse más en mirar su entorno con desprendimiento que en observarlo con detenimiento. No intenta fijar las formas entre las frases que las aluden, sino construir un cauce para dar paso a la imagen. En sus relatos encontramos la descripción de tipo bosquejo; unos cuantos rasgos, bien seleccionados, definen en un trazo a personajes y lugares: «Elle avait les joues rouges et pleines, une large poitrine saillante

³⁴ «La ilusión de realidad es, básicamente, una ilusión referencial, pero la referencia no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa; que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto, origen de la ilusión». Luz A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, 2001, p.9.

³⁵ Cf. Pierre Cogy, *Le Paysage Normand*, 1980, p.168.

sous l'indienne de son caraco, de grosses lèvres fraîches, et sa gorge, presque nue, était semée de petites gouttes de sueur». ³⁶ Se trata de Rose, la criada protagonista de *Histoire d'une fille de ferme*. Tres líneas son suficientes para recrear la imagen de la típica mujer de campo normanda, joven y apetecible. Asimismo, cuando se refiere a Caravan, el burócrata de *En famille*, los pocos detalles que nos da sobre su aspecto bastan para saber de qué tipo de personaje se trata, qué clase de vida lleva y cuáles son sus posibles expectativas: «un homme petit et gros, la figure bouffie, le ventre tombant entre ses jambes ouvertes, tout habillé de noir et décoré» ³⁷

Sucede lo mismo con los espacios. La descripción de las casas o los departamentos no ahonda en muchos detalles, solamente los indispensables para situarnos en el lugar:

En cinq minutes nous fûmes d'accord, et je déposai mon sac sur le sol de terre d'une pièce rustique, meublée d'un lit, de deux chaises, d'une table et d'une cuvette. Elle donnait dans la cuisine, grande, enfumée, où les pensionnaires prenaient leurs repas avec les gens de la ferme et la patronne, qui était veuve. ³⁸

O para darnos mayores indicios sobre la condición de quienes los habitan:

Caravan habitait, auprès du rond-point de Courbevoi, une petite maison à deux étages dont le rez-de-chaussée était occupé par un coiffeur.

Deux chambres, une salle à manger et une cuisine où des sièges recollés que Mme Caravan passait son temps à nettoyer, tandis que sa fille Marie-Louise, âgée de douze ans, et son fils Philippe-Auguste, âgé de neuf, galopinaient dans les ruisseaux de l'avenue, avec tous les polissons du quartier. ³⁹

³⁶ «Rosa tenía los carrillos rojos y sonrosados, el pecho abultado, labios rojos y frescos; su garganta casi desnuda, estaba cubierta de gotas de sudor». *Histoire d'une fille de ferme*, RL 1: 171/ *Criada campesina*, A: 129.

³⁷ Las características físicas de este personaje nos hablan de sus costumbres sedentarias, el traje, de su posible profesión, y el detalle de que porta una condecoración, de su orgullo por portarla y sus pretensiones de autoridad ante los demás «un hombre bajito y gordo, de cara abotagada y barriga que le caía entre las piernas, vestido todo él de negro [sc. y portando una condecoración]». *Nota: En la traducción de Aguilar no se especifica la frase entre corchetes. *En familia*, RL, 184/ *Cariños de familia*, A: 143.

³⁸ «En cinco minutos nos convinimos, y dejé mi saco en el suelo terroso de una habitación rústica, amueblada con una cama, dos sillas, una mesa y un lavabo. Comunicaba con la cocina, grande, ahumada, donde los huéspedes, cuando lo había, comían con los jornaleros de la casa y con la patrona, que era viuda». *Miss Harriet*, RL 1:857-58/ *Miss Harriet* A: 479.

³⁹ La escueta descripción de la casa de Caravan, el protagonista de *En famille*, no necesita de mayores especificaciones de forma, amueblado y color para hacernos ver que se trata de un domicilio de burócrata. Además, el contraste entre ese lugar: modesto, mal amueblado, cuidado por la señora Caravan, una mujer que pasa sus días en el aseo de la casa y madre de unos niños que se la viven con los pillos del barrio; y los nombres tan

O incluso, para introducirnos a la problemática del relato:

Son mari l'emmena en son château normand. C'était un vaste bâtiment de pierre entouré de grands arbres très vieux. Un haut massif de sapins arrêtait le regard en face. Sur la droite, une trouée donnait vue sur la plaine qui s'étalait, toute nue, jusqu'aux fermes lointaines. Un chemin de traverse passait devant la barrière et conduisait à la grand-route éloignée de trois kilomètres.

Oh ! elle se rappelle tout: son arrivée, sa première tournée en sa nouvelle demeure, et sa vie isolée ensuite.⁴⁰

Sin embargo, Guy de Maupassant no siempre es tan sobrio en sus descripciones. Cuando se trata de paisajes, los límites de su expresión se ensanchan y se abren hacia el artificio: abundan los juegos literarios y las figuras poéticas. Asimismo, sobresale una marcada recurrencia a dos campos semánticos muy precisos, el de los sentidos en general (las imágenes son recreadas a partir de sus aromas, sabor, tacto...), y el de lo visual, especialmente relacionado con el campo semántico de la pintura (el lugar se describe desde sus colores, contrastes luminosos y analogías

pretenciosos de esos niños, es un indicio significativo para introducirnos al tipo de vida de los personajes: seres de pocas posibilidades, pero grandes expectativas, de costumbres mediocres y sueños de nobleza: « Ocupaba Caraván, cerca de la plazoleta de Courbevoie, una casita de dos pisos y en el bajo estaba instalado un peluquero.

Dos dormitorios, el comedor y la cocina, con un juego único de sillas, desencoladas y vueltas a encolar, que pasaban de una habitación a otra, según lo exigía el momento, componían el departamento que la señora Caraván se entretenía en limpiar, en tanto que su hija María Luisa de doce años, y su hijo Felipe Augusto, de nueve, se entregaban a toda clase de travesuras en los arroyos de la avenida alternando con los pilluelos del barrio». *En famille*, RL 1. 187/ *Cariños de familia*, A: 145.

⁴⁰ «La llevó su marido a una posesión señorial de Normandía. Un edificio de piedra, junto a un bosque de pinos corpulentos. Por delante sólo se veía el verdor oscuro del monte; por detrás, una lanura estéril. Un caminito los ponía en comunicación con la carretera, que distaba de allí tres kilómetros.

¡Oh! Lo recuerdo todo; su llegada, el primer día que pasó en su nueva residencia, su vida silenciosa en continuo aislamiento» (*Première neige*, RL:169/ *Primeras nieves*, A:101). *Nota aclaratoria: En la traducción de Aguilar se pasan de largo ciertas características de la residencia señorial, como *vaste y entourée des grands arbres très vieux*, cuya notación es importante en nuestro análisis, por lo que nos permitimos incluirlas en la oración: Un vasto edificio de piedra rodeado de grandes árboles muy viejos, junto a un bosque (...). Finalmente, la expresión “¡Oh! Lo recuerdo todo” debería decir más bien “¡Oh! Lo recuerda todo”, pues el narrador está hablando en tercera persona. Esta descripción no sólo cumple con una función situacional al resaltar ciertos atributos de la casona, sino también con una función simbólica. Las barreras y el enclaustramiento del edificio son una proyección de la situación en la que se encontrará la protagonista: una joven parisina que se casa por decisión de sus padres con un hombre normando de buena posición. Sin embargo, el comienzo de la vida conyugal será también el inicio de una vida en soledad y falta de afecto que la cerca y abrumba sin posibilidad de escapar. Entrar en la propiedad del marido es entrar a una etapa de aislamiento, dominada no sólo por aquella fortaleza, sino por su esposo. (Cf. 3.1.2.1 *La casona*, capítulo III de esta tesis.)

con ciertas características de la pintura). La descripción adquiere entonces efectos pictóricos y sensitivos que intensifican el poder de atracción de sus paisajes haciendo de ellos un espectáculo estético.⁴¹

La apuesta por la evocación fue la apuesta por la verosimilitud y no por la veracidad de la obra de arte. Para Maupassant, la verosimilitud dependía del efecto de realidad y de la fuerza de la impresión. El acto descriptivo, por lo tanto, no podía reducirse a ofrecer una *visión trivial de la vida* saturada de minucias topográficas, dimensionales y formales, en donde «la imaginación se confunde con la observación».⁴² Había que evitar dar prioridad a descripciones que tienden a encasillar la imagen en un esquema, diagrama o mapa geográfico. No es que negara las posibilidades artísticas de ese tipo de descripciones, pues incluso afirmaba que la genialidad artística del escritor excusaba los medios de los que se servía para manifestarla: «Laissons-le libre de comprendre, d'observer, de concevoir comme il lui plaira, pourvu qu'il soit un artiste».⁴³ Lo que sí rechazaba era abusar de ella cediendo el lugar principal a lo realmente accesorio.

3. El efecto de realidad

Luz Aurora Pimentel identifica ciertos tipos de modelos de organización descriptiva que, según la intención y el estilo del autor, caracterizan la organización del discurso descriptivo en un texto. Ella los define como «los principios organizadores del discurso descriptivo que provienen del discurso del saber de una época dada: modelos lógicos, taxonómicos y culturales, entre otros, que organizan nuestro conocimiento del mundo».⁴⁴ En ellos reside gran parte de la credibilidad de la

⁴¹ Cf. El efecto sensible y El efecto pictórico, capítulo I de esta tesis.

⁴² Cf. «*Le roman*», LP :17/ «*La novela*», EJ :15.

⁴³ «Dejémosle que sea dueño de comprender, observar, concebir como le plazca, siempre que sea un artista». *Ibid.*, LP:10 / S :15.

⁴⁴ Luz A. Pimentel, *El relato en perspectiva*, 1998, p. 34.

descripción, porque al referirse a estructuras de organización conocidas, hacen posible la existencia del objeto en el campo de lo ilusorio; ya sea desde la recreación de sus formas, dimensiones y profundidad, si es que se recurre a los modelos del tipo lingüístico, lógico-lingüístico o taxonómico-dimensiona,⁴⁵ o desde sus efectos y/o relaciones sociales, estéticas, anímicas o sensitivas si es que el descriptor se vale de los modelos culturales,⁴⁶ esto es, de aquellos inspirados en diferentes formas de representación artística, como la pintura, la arquitectura, la música, etc., o social como los modos de vida, ciertas concepciones científicas, etc.

En una misma obra pueden convivir varios de estos modelos, todo depende de la intención del descriptor y de los efectos que éste pretenda provocar en el imaginario del lector. Sin embargo, siempre hay un modelo descriptivo predominante que nos dice mucho sobre la postura artística del autor y su concepción del mundo.

Las obras que se identificaron con las escuelas realista y naturalista se valieron peculiarmente de los modelos de organización lógico-lingüísticos o taxonómico-dimensionales para desarrollar sus descripciones.⁴⁷ Su intención era expresar con la mayor objetividad y

⁴⁵ Luz A. Pimentel menciona la posibilidad de recurrir a distintos tipos de modelos de organización descriptiva, entre ellos distingue los de tipo lingüístico («composición semántica que resulta en un sistema potencial de contigüidades obligadas») [*El espacio en la ficción*, 2001, p. 63], lógico-lingüístico, taxonómico, temporal, espacial o cultural: «Los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera; encima, debajo; arriba, abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros, el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad/ horizontalidad/ prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro; modelos arquitectónicos, musicales...).» [*El relato en perspectiva*, 1998, p.26].

⁴⁶ Según Luz A. Pimentel, son modelos descriptivos que llaman la atención sobre sí mismos como artificio, más que sobre el objeto en sí: «piénsese en todas aquellas descripciones que constituyen un “cuadro”». *El relato en perspectiva*, 1998, p.40.

⁴⁷ Cf. Luz A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, 2001, donde analiza una descripción de Balzac subrayando el uso exhaustivo que hace el novelista de las categorías lógico-lingüísticas, de tal forma que «casi se podría diagramar un plano de esta habitación y de la relación que en ella se establece entre los objetos que la amueblan» (p.67). Éric Le

fidelidad posible las características formales del objeto. Maupassant, aunque convivió con la filosofía de estas escuelas, y a pesar de su gran interés en lograr una representación fiel de la sociedad francesa de su época, prefirió aprovecharse mejor de los modelos culturales. Para él era imposible ser objetivo teniendo en cuenta que toda percepción es el resultado de una subjetividad, en cuanto que cada objeto toma un matiz muy distinto de unos ojos a otros. Por lo tanto, resultaba ingenuo tratar de aprehender la nitidez del objeto a través de una minuciosa concretización léxica. En todo caso, más que apostarle a la representación-copia a partir de una observación de la realidad de tipo clínico y a una clasificación del mundo en múltiples partes y dimensiones, Maupassant optó por valerse de la contemplación y del poder evocador de las palabras como la estrategia más factible para expresar la relación entre la condición ilusoria de la realidad y las posibilidades de expresarla estéticamente, sea cual fuere esa realidad. Desde este punto de vista, los modelos culturales descriptivos se adecuaron mejor a sus intenciones, aunque no desdeñó del todo los otros, hubiera sido difícil evitarlos si pretendía dar una «ilusión de realidad». Ya lo dice

Luz A. Pimentel,

Calvez, en su artículo «Structurer le topos et sa graphie: la description dans *L'Éducation sentimentale*», 1989. dice al respecto: «“l'effet liste” propre à toute description se combine alors avec un “effet de schéma”, un “effet de modèle”, toute description ainsi “grillée” donnant l'impression que le texte s'efforce de saturer le cadre». [«El 'efecto lista', propio de toda descripción, se combina entonces con un 'efecto de esquema', un 'efecto de modelo', dando la impresión de que, en toda descripción cuadrículada así, el texto se esfuerza por saturar el marco» (TN).] Sin embargo, advierte que esta predominancia de los modelos descriptivos lógicos y taxonómicos en la literatura realista sufre una transición de Balzac a Flaubert, pues mientras que en la obra del primero su utilización busca representar lo más exactamente posible los espacios; en la de Flaubert lo que se busca es significarlos en la frase a través de una organización semántico-sintáctica en donde la frase sustituya al espacio sin seguir un modelo oratorio: «L'écriture n'a plus alors pour tâche de référer, si réaliste que soit le code représentatif, mais de signifier la textualité d'un espace reconstitué» (p.163), además escribe: «Puisque “la description est toujours, plus ou moins, un modèle de classement du réel”, et si Flaubert en refuse l'organisation diagrammatique (excepté dans *Bouvard et Pécuchet*), il est probable que la description, afin de totaliser l'espace, puisse emprunter d'autres codes» (p.154). [«La escritura no tiene ya en ese caso la tarea de referir, por más realista que sea el código representativo, sino de significar la textualidad de un espacio reconstituido (...) Puesto que “la descripción siempre es más o menos un modelo de clasificación de la realidad”, y si Flaubert rechaza su organización esquemática (excepto en *Bouvard y Pécuchet*), es probable que la descripción, a fin de totalizar el espacio, pueda valerse de otros códigos».] Esta es la línea que prefiere seguir Maupassant

[una descripción] antirrealista puede muy bien prescindir de ellos (...) Lo que ocurre es que la descripción realista del espacio no se concibe sin todos estos modelos lingüísticos, lógico-lingüísticos y taxonómicos; no podría crear sin ellos la ilusión de lo real. Y es que los discursos del saber (y, con frecuencia, de *poder*) son los que previamente han organizado nuestra percepción de la realidad.⁴⁸

En la obra de Maupassant las descripciones del tipo taxonómico-dimensional aparecen cuando el espacio cumple con una función situacional: «On m'indiqua une petite ferme où on logeait de voyageurs, sorte d'auberge tenue par une paysanne au milieu d'une cour normande entourée d'un double rang d'hêtres».⁴⁹ O bien: «M. Cachelin habitait dans le haut de la rue Rochechouart, au cinquième étage, un petit appartement avec terrasse, d'où l'on voyait tout Paris. Il avait trois chambres, une pour sa sœur, une pour sa fille, une pour lui ; la salle à manger servait de salon».⁵⁰

Pero como los espacios narrativos no permanecen con esta función en sus relatos, sino que se vuelven más que una referencia, un símbolo, un pretexto de expresión artística, elementos reveladores de conciencias, que además tienen el poder de incidir en la trama y en la caracterización de los personajes,⁵¹ el modelo descriptivo taxonómico dimensional resulta insuficiente. En cambio el analógico, el pictórico y el sensitivo ofrecen rutas más flexibles para cumplir la consigna que se propuso el cuentista: sugerir, no explicar.

⁴⁸ Luz A. Pimentel, *El espacio en la ficción*, 2001, p.64.

⁴⁹ «Me dieron razón de una casa de labranza donde admitían huéspedes, especie de posada, regida por una campesina, en medio de un corralón normando rodeado por una doble fila de hayas». *Miss Harriet*, RL 1: 858/ *Miss Harriet*, A: 478.

⁵⁰ «El señor Cachelín ocupaba, en la parte alta de la calle de Rochechouart, un pequeño departamento con terraza, en un quinto piso. Se divisaba desde allí todo París. Disponía de tres dormitorios: uno para su hermana, otro para su hija y otro para él; el comedor servía también para recibir». (*L'héritage*, RL 1:876/ *La herencia*, A:494)

⁵¹ Es preciso tomar en cuenta que las imágenes descriptivas de los espacios dependen también del tipo de mirada que los percibe. Espacios y personajes se definen mutuamente. Cf. capítulo 2 de esta tesis.

4. La recurrencia a las analogías

La descripción por analogías es una estrategia característica del estilo de Maupassant. Con la analogía puede ahorrarse discurso, sintetizar el sentido que se pretende transmitir en una expresión y darle, además, mayor fuerza icónica o poética. Maupassant usa analogías para exaltar o ridiculizar. En sus relatos, un paisaje puede ser tan atractivo como la visión de una joven que se despereza y sacude «su camión de vapores blancos»,⁵² o tan curioso como aquellos manzanos en flor de *Histoire d'une fille de ferme*, «blancos como cabezas empolvadas».⁵³ Asimismo, el aspecto de un personaje puede ser tan singular como un «Watteau recién pintado»,⁵⁴ o tan risible como «un arenque ahumado que se hubiera peinado con rizos».⁵⁵

De entre sus relatos, *Miss Harriet* sobresale especialmente por la recurrencia a las analogías. La imagen de la propia miss Harriet, quien es, junto al pintor Léon Chenal, la protagonista del cuento, se define casi totalmente a partir de analogías: «sa figure de momie», «me fit penser, je ne sais pourquoi, à un hareng saur qui aurait porté des papillotes», «on eut dit un mâât pavoisé», «pareille à un signal de sémaphore», «ses longs bras aussi minces que de branches»...⁵⁶ Éstas, en su mayoría, son comparaciones que la relacionan directamente con los paisajes que conforman su entorno. Su silueta, por ejemplo, se confunde con el cielo púrpura al que tanto admira: «Elle restait débout... piquée sur la falaise, rouge aussi dans son châte de

⁵² Cf. *Miss Harriet*, RL1: 855.

⁵³ Cf. *Histoire d'une fille de ferme*, RL 1 : 170.

⁵⁴ Cf. *Romans*, 1959, p. 449.

⁵⁵ Cf. *Miss Harriet*, RL I, 858.

⁵⁶ «su rostro de momia», «se me apareció como un arenque de cuba que se hubiera adornado con rizos», «parecía un mástil empavesado», «semejante a una señal de semáforo», «sus brazos eran delgados como ramas de arbusto» *Miss Harriet*, RL 1: 855-869/ *Miss Harriet*, A: 479-487).

pourpre»⁵⁷. Su actitud es huraña, como la de las bestias salvajes : «ayant distingué quelque chose de rouge à travers les feuilles, j'écartai les branches, et miss Harriet se dressa, confuse d'avoir été vue ainsi, fixant sur moi des yeux effarés comme ceux des chats-huants surpris en plein jour»⁵⁸. La delgadez de su cuerpo se asocia con la imagen de las ramas de un árbol: «ses longs bras aussi minces que de branches».⁵⁹ Y todo aquello que en el transcurso de la historia la aproxima a los colores del horizonte o a la naturaleza, la mañana de su muerte llega a confundirse aún más con ella. Primero, porque se hace una con la oscuridad: será difícil distinguir su cuerpo en el fondo del pozo. Y después, porque su apariencia empieza a tomar rasgos más acordes con las formas de los objetos del campo: desde manojos de paja, un objeto blanco o un caballo,⁶⁰ hasta quedar totalmente integrada en el círculo sin fin de la naturaleza: «Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle deviendrait de la chair humaine».⁶¹

Guy de Maupassant se vale de estas analogías para evocar la figura grotesca e insignificante del personaje frente a la majestuosidad de la naturaleza. La continua comparación marca este contraste a cada momento, sin necesidad de que el narrador lo apunte explícitamente. Es el lector quien tendrá que asimilarlo, participando también en la realización de tales asociaciones para poder construir la imagen de miss Harriet y, con ella, la de los paisajes del

⁵⁷ «Y seguía en pie, rígida, como la vi tantas veces en la costa envuelta en su chal purpurino». (*Miss Harriet*, RL1: 862/ *Miss Harriet*, A: 482).

⁵⁸ «Distinguiendo algo rojo entre las hojas, aparté unas ramas, y miss Harriet se levantó avergonzada de que la hubiera descubierto, fijando en mí sus ojos asustados, como los de un búho sorprendido en pleno día». (*Miss Harriet*, RL1: 860/ *Miss Harriet*, A: 481).

⁵⁹ «sus brazos eran delgados como ramas de arbusto». (*Miss Harriet*, RL1: 868/ *Miss Harriet*, A: 487).

⁶⁰ Cf. *Ibid.*, RL 1: 867/ A: 486.

⁶¹ «florecería con el sol, sería pasto de los animales, que a su vez son pasto del hombre, transformándose así de nuevo en carne humana». *Ibid.*, RL1: 869/ A: 482.

relato. Porque en este cuento ambos van definiéndose, uno al otro, precisamente por sus contrastes.

El paisaje es lo opuesto a miss Harriet. Sus descripciones esbozan una imagen que resalta por su belleza, su inmensidad o su plenitud, justamente por todo aquello de lo que carece la protagonista. El paisaje seduce por la armonía de su composición o la vastedad de su horizonte; la señorita Harriet, llama la atención por lo contrario.⁶² La primera descripción del paisaje en el relato es ya totalmente atractiva:

C'était l'automne. *Des deux côtés du chemin* les champs dénudés s'étendaient, jaunis par le pied court des avoines et des blés fauchés qui couvraient le sol comme une barbe mal rasée. La terre embrumée semblait fumer. Des alouettes chantaient *en l'air*, d'autres oiseaux pépiaient *dans* les buissons. Le soleil enfin se leva *devant* nous, tout rouge *au bord de* l'horizon ; et à mesure qu'il montait, plus clair de minute en minute, la campagne paraissait s'éveiller, sourire, se secouer et ôter, comme une fille qui sort du lit, sa chemise de vapeurs blanches.⁶³

Apenas hay unas pocas referencias a las categorías espaciales: solamente un trazo dimensional aproximado del paisaje descrito: *Des deux côtés du, en, dans, devant, au bord de*. Por el contrario, la recurrencia a las comparaciones es dominante: «des blés fauchés qui couvraient le sol *comme* une barbe mal rasée; la terre embrumée *semblait* fumer; la campagne

⁶² El pintor Chenal se siente totalmente atraído y lleno de curiosidad por la singularidad de miss Harriet : «C'était, en vérité, une de ces exaltées à principes, une de ces puritaines opinâtres comme l'Angleterre produit tant (...) Quand j'en apercevais une dans un hotel, je me sauvais comme font les oiseaux qui voient un mannequin dans un champ. Celle-là cependant me paraissait tellement singulière qu'elle ne me déplaisait point ». [«Era, en verdad, una exaltada por los principios, una puritana obstinada, como sólo en Inglaterra se producen (...) Cuando tropezaba en un hotel con una de esas mujeres, yo huía como los pájaros que ven un espantajo en un sembrado. Aquélla, sin embargo, me parecía tan singular, que no me disgustaba.»] *Ibid.*, RL1: 859/ A: 480.

⁶³ «Era en otoño. A uno y otro lado del camino extendíanse los rastrojos, mostrando los tallos del trigo y de la avena segados, como una barba mal afeitada. La bruma, baja, parecía humo desprendido de la tierra. Las alondras piaban revoloteando, y otros pajarillos cantaban ocultos entre los matorrales.

Al fin el sol apareció en el horizonte, rojo al principio, y a medida que ascendía, más claro de minuto en minuto; la campiña parecía despertarse y sonreír, sacudiéndose y quitándose la camisa de vapores blancos». *Ibid.*, RL1: 855/ A: 477) *Nota: *La terre embrumée semblait fumer*, que la edición de Aguilar traduce como *La bruma baja parecía humo desprendido de la tierra*, en francés, *la terre*, es el sujeto, y ejerce la acción en la frase, pues se dice que es ella quien, cubierta por la bruma, parecía fumar, lo cual refuerza la imagen metafórica masculina de los campos. Por otra parte, la última frase está incompleta: *la campiña parecía despertarse y sonreír*, [como una joven que sale de la cama] *sacudiéndose...*

paraissait s'éveiller, sourire, se secouer et ôter, comme une fille qui sort du lit, sa chemise de vapeurs blanches ». Estas comparaciones revisten al otoño y al amanecer de características antropomorfas. Al relacionar campos semánticos distintos (otoño-hombre/amanecer- mujer), la comparación da lugar a una síntesis de significados. Cada campo semántico activa los semas que lo vinculan a su oponente, originando una imagen muy particular del paisaje. Así, «otoño » y «hombre », por ejemplo, se fusionan a través de sus semas comunes: tallos-bellos, segados-afeitados, rastros-jos-barba, humear-fumar. El resultado es la imagen virtual de un campo con características masculinas. Y éste, al contraponerse a su vez con la imagen femenina del amanecer (hombre/campo/tierra *vs.* muchacha/amanecer; humo/fumar *vs.* ascender/despertarse, más claro de minuto en minuto/quitándose la camisa de vapores blancos), da lugar a otra imagen con un efecto no sólo visual, sino simbólico: la de un paisaje seductor que sugiere el despertar de los amantes y al mismo tiempo funciona como indicio de la trama. Ciertamente *Miss Harriet* narra la historia de una pasión amorosa, aunque frustrada.

En *Prémière neige* la imagen de los espacios depende también mucho de las asociaciones, aunque éstas se dan más en el nivel simbólico del texto que en la sintaxis misma de las descripciones. Desde el inicio del cuento, la descripción de la casona normanda a la que Ella, la protagonista, llega a vivir su vida de casada se relaciona simbólicamente con la apariencia de su marido. Después, poco a poco, y con el cambio de las estaciones, ese lugar y el bosque en el que está situado van adquiriendo más claramente características antropomorfas. Al llegar el invierno las asociaciones de la casona como un ser que actúa por sí mismo son ya evidentes:

Plus âpre, plus pénétrante que l'autre année, le froid la faisait continuellement souffrir. Elle tendait aux grandes flammes ses mains grelottantes. Le feu flamboyant lui brûlait le visage ; mais des souffles glacés *semblaient* se glisser dans son dos,

pénétrer entre la chair et les étoffes. Et elle frémissait de la tête aux pieds. Des courants d'air innombrables *paraissaient* installés dans les appartements, des courants d'air vivants, sournois, acharnés *comme* des ennemis. Elle les rencontrait à tout instant ; ils lui soufflaient sans cesse, tantôt sur le visage, tantôt sur les mains, tantôt sur le cou, leur haleine perfide et gelée.⁶⁴

La comparación intensifica el poder icónico de la descripción porque no precisa, sino evoca. No distrae la atención del lector en una explicación minuciosa de rasgos o características del objeto, que más que concretizarlo, lo fragmentaría. Lo que hace es concentrar la imagen en una interacción de significados, al punto que la cohesión del texto depende, más que de la linealidad y del encadenamiento sintáctico, de las asociaciones connotativas en el nivel paradigmático del texto. La serie de adjetivos o frases calificativas que describen al objeto insisten más en el artificio de su organización y en los efectos connotativos de sus relaciones, que en su definición «fiel» y precisa.

Otros caminos que toma Maupassant para ir tras de esta intención son los modelos descriptivos sensitivo y pictórico.

5. El efecto sensible

-Parbleu ! A quoi servirait de vivre si on ne sentait pas vivement ?

Paul Brétigny, *Mont-Oriol*⁶⁵.

Siguiendo su convicción de que no podemos imaginar nada fuera de lo que perciben nuestros sentidos, Guy de Maupassant hizo de ese campo semántico una fuente de referencias privilegiada

⁶⁴ Las cursivas son nuestras. «Más duro, más penetrante aún que el invierno anterior, el frío la invadía. Se acercaba mucho a la lumbre, y mientras las movedizas llamas abrasaban su rostro, sentía en la espalda estremecimientos glaciales. Por todas las aberturas, por todas las rendijas pasaban corrientes de aire, filos helados, amenazadores, irónicos, implacables como enemigos crueles. Asediábanla por todas partes, rozaban con aliento mortal su piel entumecida». *Première neige*, RL 1: 681/ *Primeras nieves*, A:102.

⁶⁵ «¿Por Dios ! ¿De qué serviría vivir si no sintiéramos vivamente ? » (TN). Guy de Maupassant, *Romans*, 1959, p.636.

para la representación de sus espacios narrativos. Para él era preciso hacer ver, oír, oler, degustar, sentir el objeto y los lugares descritos; poner al lector en contacto directo con el mundo de la ficción como algo cercano y tangible. ¿Qué valor tendría esforzarse en hacer descripciones «objetivas» si éstas no lograran suscitar en el lector una impresión viva, verosímil?

Para Maupassant la verosimilitud de una descripción depende de los efectos que puede causar en la subjetividad del lector más que en la exactitud con que se da cuenta del objeto descrito. Los espacios de sus relatos persiguen especialmente ese fin: hacer caer al lector en la ilusión de su presencia, eliminando lo más posible aquello que le haría concebirlos como algo exterior, distante y ajeno a su propia experiencia. Desde este punto de vista, el modelo descriptivo sensitivo le brindó interesantes posibilidades. Sin abandonar la línea de la sugerencia, Maupassant se valió de este modelo para incitar al lector a construir por sí mismo la imagen de sus espacios narrativos a partir de los efectos sensibles que éstos despertaban en sus personajes y que, indirectamente, podían afectar la propia experiencia sensible del lector.

Los espacios de sus relatos son espacios que se huelen, se saborean y se sienten en la propia epidermis. Su atractivo o repulsión se debe en mucho a las sensaciones que provocan en sus personajes. La cocina donde trabaja Rose, la criada de *Histoire d'une fille de ferme* resulta abrumante por los densos olores que expele. La casona normanda a donde se muda la protagonista de *Première neige* es hostil porque es fría y húmeda, porque no ofrece el placer de acceder a un panorama abierto y luminoso que pueda ser agradable a la vista. En *Miss Harriet*, el campo es un espacio seductor porque sus paisajes exaltan los sentidos, y en *L'héritage*, por la misma razón resulta el lugar propicio para que la pareja de los Lesable reencuentre la «atracción» que les hace falta. En cuanto a París, es una ciudad que puede cautivar o atosigar por su bullicio y

colorido. En ella el río Sena aparece como un refugio apacible para Caravan, el protagonista de *En famille*, por los suaves aromas que emana, y para Cachelin, uno de los personajes de *L'héritage*, por la frescura y las sensaciones de bienestar corporal que puede brindarle.

Sin embargo, en la obra de Maupassant los mejores ejemplos de descripción sensitiva son los paisajes. Su misma condición de paisajes se presta para este tipo de descripción, porque, a diferencia de los demás espacios narrativos, cumplen con una función principalmente estética: están ahí para ser contemplados, para ser apreciados por su belleza o su singularidad. Su irrupción en la trama marca un alto y una apertura. El lector se detiene a mirarlos o a sentirlos antes de seguir adelante. No obstante, para que se detenga, el descriptor debe seducirlo, lo cual implica que las posibilidades de la expresión se ensanchen, que haga uso de artificios léxicos: el paisaje se vuelve un pretexto para el juego poético y en consecuencia, una oportunidad para que el descriptor luzca su arte. Esa apertura de límites en la expresión es también una apertura en profundidad hacia el interior de quien describe, porque en la imagen del paisaje está siempre implícito el brillo particular de una mirada. En el caso de los cuentos de Maupassant, los paisajes se convierten en los mejores mapas para explorar el interior de sus personajes.

Un paisaje descrito por Léon Chenal, el pintor protagonista de *Miss Harriet*, está sugerido a partir de sensaciones muy distintas a las que provoca aquel mirado por Caravan, el protagonista de *En famille*, o por Rose, de *Histoire d'une fille*, o por la misma miss Harriet. Si se trata del paisaje admirado por Léon Chenal, predominan las referencias a sensaciones que hacen de la naturaleza un espacio seductor y una experiencia artística: la originalidad y belleza de sus contrastes de luz, la singularidad de sus aromas y sabores, los estremecimientos que deja en la piel y el alma. Cuando Léon Chenal platica por primera vez con la señorita Harriet, lo que los

hace ir a caminar juntos por los acantilados de Fécamp es la atracción que despierta en ellos la visión del atardecer. Su descripción está totalmente basada en los efectos sensibles que ese paisaje provoca en Chenal.

...attiré sans doute par l'incendie formidable que le soleil couchant allumait sur la mer, j'ouvris la barrière qui donnait vers la falaise, et nous voilà partis côte à côte, contents comme deux personnes qui viennent de se comprendre et de se pénétrer. C'était un soir tiède, amolli, un de ces soirs de bien-être où la chair et l'esprit sont heureux. Tout est jouissance et tout est charme. L'air tiède, embaumé, plein de senteurs d'herbes et de senteurs d'algues, caresse l'odorat de son parfum sauvage, caresse le palais de sa saveur marine, caresse l'esprit de sa douceur pénétrante. Nous allions maintenant au bord de l'abîme, au-dessus de la vaste mer qui roulait, à cent mètres sous nous, ses petits flots. Et nous buvions, la bouche ouverte et la poitrine dilatée, ce souffle frais qui avait passé l'océan et qui nos glissait sur la peau, lent et salé par le long baiser des vagues.⁶⁶

Ni las formas, ni las dimensiones son punto de interés para el descriptor. Sentir es lo que cuenta. Primero se dispone al cuerpo: la tarde tibia y relajada lo distiende. Luego los sentidos se aguzan, y aunque la vista queda rezagada, bastan el olfato, el tacto y el gusto para guiarnos en este recorrido. El paisaje se vuelve toda una experiencia corporal que deleita, acaricia, besa... y a la que Léon Chenal se abandona complaciente. Para él estar en la naturaleza es estar ahí totalmente, en alma y cuerpo, gozando de toda esa gama de provocaciones sensoriales.

Ahora bien, si quien aprecia el paisaje es Caravan, el burócrata de *En famille*, los efectos sensibles son otros. Si vamos a un fragmento de *En Famille*, también una caminata, aunque esta

⁶⁶ «atraído, sin duda, por el incendio formidable que el sol poniente reflejaba en el mar, abrí el portillo que daba hacia la costa, y salimos juntos, como dos personas que acababan de comprenderse y de compenetrarse. Era una tarde templada y dulce; una de esas tardes bienhechoras en que la carne y el espíritu se sienten dichosos. El aire tibio y embalsamado, lleno de los olores de las hierbas y de las algas, acariciaba el olfato con sus perfumes silvestres, acariciaba el paladar con su sabor marítimo, acariciaba el alma con su dulzura penetrante. Caminábamos por el borde del abismo, sobre un mar anchuroso que removía sus pequeñas ondas a cien metros de profundidad; y absorbíamos, con la boca entreabierta y el pecho dilatado, la fresca brisa que después de atravesar el Océano acariciaba nuestra piel: brisa lenta y salada, porque había recibido el beso de las olas». *Miss Harriet*, RL 1: 862/ *Miss Harriet*, A: 482.

vez de Caravan y el doctor Chenet hacia el río Sena, podemos constatar la misma lógica en la descripción: hacer presente la imagen del paisaje a través de los sentidos.

Et tous deux, se tenant par le bras, descendirent vers la Seine sous les claires étoiles.

Des souffles embaumés flottaient dans la nuit chaude, car tous les jardins des environs étaient à cette saison pleins de fleurs, dont les parfums endormis pendant le jour, semblaient s'éveiller à l'approche du soir et s'exhalaient, mêlés aux brises légères qui passaient dans l'ombre.

L'avenue large était déserte et silencieuse avec ses deux rangs de becs de gaz allongés jusqu'à l'Arc de triomphe. Mais là-bas Paris bruissait dans une buée rouge. C'était une sorte de roulement continu auquel paraissait répondre parfois au loin, dans la plaine, le sifflet d'un train accourant à toute vitesse (...)

Quand ils furent au pont, ils tournèrent à droite, et la rivière leur jeta à la face un souffle frais. Elle coulait mélancolique et tranquille, devant un rideau de hauts peupliers ; et des étoiles semblaient nager sur l'eau, remuées par le courant. Une brume fine et blanchâtre qui flottait sur la berge de l'autre côté apportait aux poumons une senteur humide ; et Caravan s'arrêta brusquement, frappé par cette odeur de fleuve qui remuait dans son cœur des souvenirs très vieux.

Et il revit soudain sa mère, autrefois, dans son enfance à lui, courbée à genoux devant la porte, là-bas, en Picardie, et lavant au mince cours d'eau qui traversait le jardin le linge en tas à côté d'elle. Il entendait son batoir dans le silence tranquille de la campagne, sa voix qui criait : « Alfred, apporte-moi du savon. » Et il sentait cette même odeur d'eau qui coule, cette même brume envolée des terres ruisselantes, cette buée marécageuse dont la saveur était en lui, inoubliable, e qu'il retrouvait justement ce soir-là même où sa mère venait de mourir.⁶⁷

⁶⁷ «los dos, agarrados del brazo, fueron caminando hacia el Sena, bajo la claridad de las estrellas.

Flotaban hálitos embalsamados en la noche calurosa, porque era la estación en que todos los jardines del contorno se cuajan de flores, y sus perfumes, que duermen durante el día, parecen despertar cuando llega el crepúsculo, y se esparcen, diluïdos en las brisas ligeras que corren por la oscuridad.

La ancha avenida estaba silenciosa, flanqueada por dos hileras de farolas de gas, que se alargaban hasta el Arco de Triunfo. Allá lejos, envuelto en roja neblina, rebullía París ruidosamente. Era como un retumbo continuo, al que de tiempo en tiempo parecía responder a lo lejos, en la llanura, el silbido de un tren, que se acercaba a toda marcha o que huía, cruzando la provincia, hacia el Océano (...)

Cuando llegaron al puente, torcieron a mano derecha, y el río les lanzó en pleno rostro una fresca bocanada. Corría melancólico y sosegado, delante de un cortinaje de altos álamos, y las estrellas nadaban en el agua, zarandeadas por la corriente. La neblina [fina y] blancuzca que flotaba en el ribazo de enfrente enviaba a sus pulmones un olor de humedad; Caravan se detuvo bruscamente, sorprendido por aquel aroma de río que agitaba en su corazón memorias muy lejanas.

Volvió a ver de improviso a su madre, la de otros tiempos, la de su niñez, de rodillas y encorvada delante de la puerta de casa, allá en Picardía, lavando en el arroyuelo que cruzaba el jardín la ropa amontonada a su lado. En medio del silencio sereno del campo, oía el golpear de la ropa sobre la tabla y su voz que gritaba: "¡Alfredo, tráeme el jabón." Era este mismo olor de agua que corre, la misma neblina que se desprendía de las tierras empapadas de agua, la misma vaporosidad pantanosa; aquel sabor le había quedado para siempre, imborrable, y volvía a sentirlo precisamente la noche misma en que su madre acababa de morir». *En Famille*, RL 1: 193/ *Cariños de familia*, A:150-151. *Nota: las palabras entre corchetes son traducción nuestra, a falta de no haberse tomado en cuenta en la traducción de Aguilar.

Lo que empuja a Caravan hacia el Sena no es ya la atracción por la belleza del paisaje, sino la necesidad de encontrar estímulos ambientales que le ayuden a sumergirse en la tristeza. Su madre aparentemente acaba de morir, pero Caravan tiene más razones para estar contento que apesadumbrado. Desde hacía tiempo que esperaba este acontecimiento para aliviarse de la carga de tenerla bajo el mismo techo y, a la vez, para poder disfrutar de la posible herencia. Caravan no se deleita en la contemplación de la caída de la tarde junto al río Sena. Siente el efecto de los aromas, nota la singularidad del paisaje, pero su naturaleza burda y sensiblonita limita su percepción: aprecia el paisaje por las reminiscencias que le trae de su niñez, y no por el paisaje en sí mismo.

Hay un notable contraste entre la manera de evocarlo en los tres primeros párrafos y el último. Si en los primeros el ambiente es totalmente seductor por sus aromas, acogedor por su silencio, poético por el cuadro que presenta a la vista; en el último nos topamos con una secuencia de referencias a sensaciones que no tienen nada de sublime. Lo que Caravan escucha es el sonido que hace su madre al fregar la ropa en el arrollo y la voz gritándole «¡Alfredo tráeme el jabón!», en lugar de la corriente «melancólica y tranquila» del Sena. El olor que le deja es el de agua pantanosa que fluye, en lugar del «olor de humedad» que flota sobre el Sena, y la bruma que ve es la típica de las regiones en las que abunda el agua, y no la «fina y blancuzca que flotaba en el ribazo».

Desde el inicio de la descripción, las referencias a los sentidos son las que llevan la dirección. Aun cuando es posible encontrar puntos de referencia muy precisos para situarnos geográfica y dimensionalmente en el espacio, como el Sena, el Arco del Triunfo, París, o ciertas preposiciones (*vers, jusqu'à, là-bas, au loin, dans, à travers...*), éstos son elementos totalmente

subordinados a la intención de un efecto sensible. Al principio de la caminata predomina el perfume de los jardines, después, durante casi toda la trayectoria, la tibieza del aire acompaña a los personajes, hasta que una «fresca bocanada» anuncia la llegada a orillas del Sena.

En el primer párrafo las alusiones a los aromas y a la temperatura del aire nos introducen en la dimensión espacial (*flottaient dans, s'exhalaient, passaient dans...*). En el segundo, siguen los sonidos y el color, que además nos hablan de las distancias (*bruissait, le sifflet d'un train, bouée rouge...*). Y en el tercero, una combinación de casi todas estas percepciones termina de particularizar la imagen: el tacto (*souffle frais*), el olfato (*senteur humide, odeur de fleuve*), la vista (*brume fine et blanchâtre*), entre otras inferencias al respecto que pueden hacerse de las metáforas y comparaciones (*rideau de hauts peupliers; des étoiles semblaient nager sur l'eau...*). En cuanto al último párrafo, está totalmente organizado por las asociaciones sensitivas que hace Caravan.

Si nos enfocáramos, por el contrario, en Rose, la criada protagonista de *Histoire d'une fille de ferme*, la experiencia sensible de los espacios sería totalmente distinta. Su percepción no va más allá de los olores que tienen que ver con sus faenas diarias, olor a establo o a fermentación, por ejemplo; de los colores llamativos; o de las sensaciones instintivas.⁶⁸ O si es la señorita Harriet quien mira, predominan entonces los paisajes estremecedores por la intensidad de sus colores, la limpidez de su ambiente, la armonía de sus elementos y la exaltación que despiertan en el cuerpo.⁶⁹ Y aunque varían, en todos los casos las sensaciones resultan un medio imprescindible para dar peso y definición a la realidad representada.

⁶⁸ Cf. *Histoire d'une fille...*, RL 1, 169-184/ Criada campesina, A, 127-138.

⁶⁹ Cf. *Miss Harriet*, RL 1, 855-869/ A, 477-488.

6. El efecto pictórico

En ce moment, je vis, moi, dans la peinture à la façon des poissons dans l'eau. Comme cela étonnerait la plupart des hommes que de savoir ce qu'est pour nous la couleur, et de pénétrer la joie profonde qu'elle donne à ceux qu'ont des yeux pour voir !

*Guy de Maupassant*⁷⁰

La mejor manera de comprobar la condición cambiante de la realidad es observando un paisaje natural: su imagen es siempre inestable, no hay líneas que la dividan, sino colores, contrastes de luz y sombras que no presentan rupturas sino transformaciones, que la hacen más o menos atractiva, que le dan relieve, brillo, que la hacen sobresalir o disimularse. ¿Pero cómo transmitir esta ilusión visual en la escritura? En pintura, los colores facilitan la representación de esa imagen por su cualidad transformable casi hasta el infinito, un azul puede adquirir tan variados tonos y matices sin dejar de ser azul, e incluso pasar a verde sin que podamos notar el momento exacto en que se da ese cambio. Sin embargo, en la escritura, si se pretende crear una ilusión similar, es preciso desafiar la linealidad del lenguaje y presentar en los significados y en las connotaciones el equivalente a ese juego de matices.⁷¹ Maupassant recurre al campo semántico de

⁷⁰ «En este momento vivo yo mismo metido en la pintura como los peces en el agua. ¡Cómo asombraría a la mayor parte de los hombres saber lo que es para nosotros el color y penetrar la profunda alegría que da a los que tienen ojos para ver!», «*La vie d'un paysagiste*», *Chroniques* 3, 1980, p. 284/ «*La vida de un paisajista*», *Obras completas II*, 1961, p.1470.

⁷¹ W.J.T. Mitchell, en su libro *Ekphrasis and the other, Picture theory*, 1994, p. 152, escribe: «words can 'cite', but never 'sight' their objects». El texto sólo es capaz de invocar o conjurar al objeto, nunca de suplantarlos. Porque la invocación sólo podrá realizarse a partir de la construcción del objeto desde la lectura, lo cual depende más del contexto del relato que de su referente extradiegético. El objeto se encuentra entre la representación que de él tiene el escritor y la representación que el lector hace a partir de la lectura. Esto es lo que la teoría literaria conceptualiza con el nombre de *ecfrasis* y que, a grandes rasgos, se define como la «representación verbal de una representación visual». Una descripción es «ecfrástica» cuando supone un encuentro con la obra pictórica. En Guy de Maupassant, no ahondaremos en el tema de la ecfrasis como tal, aunque puede darse, como lo veremos en algunas de sus descripciones paisajísticas, sino en el de la descripción pictórica, esto es, aquella que retoma un léxico afín al campo semántico de la pintura para lograr un mayor efecto icónico.

la pintura para lograr esta intención, pero especialmente, al campo semántico propio de los impresionistas, por ser el que se acomoda mejor a su intención evocadora.

En su obra, es común encontrar expresiones como «manchas », «puntos », «destellos », «trazos », entre toda una serie de referencias a matices de luz y color.⁷² En *Première neige*, el paisaje de Cannes se distingue por sus casas claras «tachant du points de neige la verdure sombre».⁷³ En *L'héritage*, en el interior del apartamento de Cachelin, al entrar al comedor, lo primero que salta a la vista es que « la table ronde faisait une grande tache blanche, sous la lumière vive de la lampe coiffée d'un abat-jour vert », ⁷⁴ y cuando él, su hija y su yerno se van de paseo al campo invitados por Maze, se dice que « l'herbe reverdie, luisante, était déjà tachée de fleurs blanches et bleues... ». ⁷⁵

Los colores se adelantan a las formas, sobre todo los colores intensos o los contrastes luminosos que atraen la mirada en el primer instante, pues actúan antes de que la mente pueda reconocerlos en el trazo de los objetos. En *Première neige*, los cuervos en vuelo «mettaient dans

⁷² Incluso, cuando se trata de hacer el retrato de algunos de sus personajes, no es extraño descubrir comparaciones y referencias directas a la pintura. En sus novelas es más común encontrar estas referencias. En *Une vie*, la apariencia de Jeanne se sintetiza en su comparación con un cuadro de la Véronèse:

«Elle semblait un portrait de la Véronèse avec ses cheveux d'un blond luisant qu'on aurait dit avoir déteint sur sa chair, une chair d'aristocrate à peine nuancée de rose, ombree d'un léger duvet, d'une sorte de velours pâle qu'on apercevait un peu quand le soleil la caressait». RL 1 : 694.

En *Notre Cœur*, la descripción de Mme de Burne cuando va a visitar a André Mariolle al campo, en Montigny :
Sa longue taille si souple, son visage si fin et si frais, la petite flambée blonde des cheveux sous un grand chapeau mauve aussi, que nimbait légèrement une longue plume d'autruche enroulée dessus, ses bras minces, dont les deux mains portaient, en travers devant elle, son ombrelle fermée, et sa démarche un peu droite, hautaine et fière, apportaient dans ce petit jardin paysan quelque chose d'anormal, d'imprévu, d'exotique, la sensation bizarre et savoureuse d'une figure de conte, de rêve, de gravure, de tableau à la Watteau, sortie de l'imagination d'un poète ou d'un peintre... *Romans*, 1959, p.1370

En *Bel-Ami*, se describe a la hija de Mme Walter, Suzanne, «tout en rose, semblait un Watteau frais verni... ». *Romans*, 1959, p.449.

En los cuentos, las descripciones de personajes tienden más bien al croquis colorido.

⁷³ «diseminadas y semejantes a copos de nieve que salpicaran el verdor oscuro». RL 1 : 678/ A: 100.

⁷⁴ «La mesa redonda, iluminada por la brillante luz de una lámpara recubierta de pantalla verde, formaba en el centro de la pequeña habitación una gran mancha blanca». RL 1 : 877/A: 494.

⁷⁵ «La hierba, de un verde nuevo y brillante, estaba ya manchada de flores blancas y azules...». RL 1 : 911/A: 524.

le branchage grisâtre un mouvement noir ». ⁷⁶ En *En famille*, «París bruissait dans une buée rouge ». ⁷⁷ En *Histoire d'une fille de ferme* «L'herbe haute, où des pissenlits jaunes éclataient comme des lumières, était d'un vert puissant, d'un vert tout neuf de printemps... ». ⁷⁸ En *Miss Harriet*, el vuelo de una gaviota se traduce en « la fuite lente et arrondie d'une mouette promenant sur le ciel bleue la courbe blanche de ses ailes », ⁷⁹ y cuando están por descubrir el cadáver de la Harriet en el pozo, bajo la luz de la linterna, lo primero que se distingue es « une masse indistincte, blanche et noire ». ⁸⁰

Ese énfasis en el color trasciende también a la particularidad de sus matices, cuando, bajo los efectos de la luz, el color se desvanece o se quiebra en tonos infinitos, como en el paisaje que Lesable aprecia desde su balcón:

On était alors aux derniers jours de juillet, et le grand soleil, au moment de disparaître derrière les deux tours du Trocadéro, versait une pluie de flamme sur l'immense peuple des toits.

L'espace, d'un rouge éclatant à son pied, prenait plus haut des teintes d'or pâle, puis des teintes jaunes, puis des teintes vertes, d'un vert léger frotté de lumière, puis il devenait bleu, d'un bleu pur et frais sur les têtes.

Les hirondelles passaient comme des flèches, à peine visibles, dessinant sur le fond vermeil du ciel le profil crochu et fuyant de leurs ailes. Et sur la foule infinie des maisons, sur la campagne lointaine, planait une nuée rose, une vapeur de feu dans laquelle montaient, comme dans une apothéose, les flèches des clochers, tous les sommets sveltes des monuments. L'Arc de Triomphe de l'Étoile apparaissait

⁷⁶ «introducían en el ramaje grisáceo un movimiento negro» (TN). RL 1 : 680. *Nota : en la edición de Aguilar no se traduce esta frase, Cf pág. 101.

⁷⁷ «envuelto en roja neblina, rebullía París ruidosamente». RL 1 :193/A: 150.

⁷⁸ «La hierba estaba muy crecida; flores amarillas salpicaban el verde brillante de primavera». RL 1 :170/ A, 128.

Aquí faltaría dar énfasis en la traducción de Aguilar al brillo llamativo de esas flores amarillas: La hierba alta, donde flores amarillas brillaban como luces, era de un verde poderoso, de un verde nuevo de primavera (TN).

⁷⁹ «el majestuoso y lento vuelo de una gaviota, cuyas alas blancas destacaban en el cielo azul». RL 1 : 857/ A: 478.

*Nota aclaratoria: En el texto original se hace énfasis en la forma de vuelo de la gaviota: el vuelo circular de una gaviota paseando sobre el cielo azul la curva blanca de sus alas (TN).

⁸⁰ «Una masa confusa, blanca y negra». RL 1 : 867/ A: 486.

énorme et noir dans l'incendie de l'horizon, et le dôme des Invalides semblait un autre soleil tombé du firmament sur le dos d'un édifice.⁸¹

El sol es el centro móvil que provoca y propaga el dinamismo en el paisaje. La descripción sigue un movimiento circular que va de la puesta del sol detrás de las torres del Trocadero, para subir después al pleno horizonte con los últimos rayos del astro y cerrarse de nuevo sobre las siluetas de los edificios de la ciudad con la figura de otro sol, pero metafórico: el domo de los Inválidos.

A lo largo de la descripción el sol no deja de moverse, pero es en el juego de tonalidades donde reside la marca de su movimiento. Si en las primeras líneas de la descripción se nos dice que el sol «derramaba una cascada de llamas», al final de la cita sólo ha quedado «un vaho de fuego»: el sol ha desaparecido ya del horizonte. Mientras el descriptor se entretenía en la pintura del paisaje, el sol no se detuvo. La transición de un momento a otro se realiza principalmente en el párrafo central, en el que sobresale con mayor intensidad el contraste de colores, su fusión y su desvanecimiento. El rojo es el tono predominante, pero no tarda en difuminarse en una variedad de tonos más claros hasta llegar al azul puro y fresco. El calor agobiante se desvanece. En el tercer párrafo no es posible encontrar ya «el rojo deslumbrante», la intensidad que ofrecía este

⁸¹ «Era en los últimos días del mes de julio, y el sol radiante, antes de desaparecer detrás de las dos torres del Trocadero, derramaba una cascada de llamas sobre la inmensa aglomeración detejados.

El firmamento, de un rojo deslumbrante encima de la línea del horizonte, adquiría más arriba matices de oro pálido, y más arriba aún se teñía de amarillo, y luego de verde, de un verde suave, bruñido de luz, adquiriendo sobre las cabezas un color azul, limpio y brillante.

Pasaban como flechas las golondrinas, visibles sólo un instante, recortando sobre el fondo bermejo del cielo el perfil ganchudo y fugitivo de sus alas. Una neblina rosa, un vaho de fuego se cernía sobre la muchedumbre infinita de casas, sobre los campos lejanos, y, envueltos en ella, se erguían, como en una apoteosis, las flechas de los campanarios y los esbeltos remates de los monumentos. El arco del Triunfo de la Estrella surgía, como una masa enorme y negra, entre el incendio del horizonte, y la cúpula de los Inválidos parecía otro sol caído del firmamento sobre las espaldas de un edificio». *L'héritage*, RL 1: 887/*La herencia*, A: 503.

espectáculo de la puesta de sol ha disminuido, dejando sólo la huella de su paso como «una neblina rosa».

Cuando el colorido del cielo se desvanece, cuando su resplandor se apaga, la atención se distiende y cambia. Sólo entonces es posible notar claramente el contraste entre el fondo bermejo del horizonte y las siluetas de lo que no es cielo: golondrinas y ciudad, que se realzan y surgen con mayor énfasis. Las golondrinas son las que dirigen nuestra mirada hacia las sombras erguidas de los edificios, hasta que ese espacio majestuoso de la ciudad, recortándose sobre el atardecer, se ve coronado con el otro sol de los Inválidos.

Estas referencias al color y a la luz, así como a todos esos elementos léxicos, semánticos o culturales relacionados con el campo de las artes gráficas son lo que Lilliane Louvel llama *marcadores de lo pictórico*⁸² por su potencialidad para determinar y asegurar la cualidad pictórica del texto. Guy de Maupassant se sirve de ellos para dar a sus descripciones distintos grados de iconicidad, que van desde la ilusión de una fugaz impresión, como la de Rose, quien en su mirada distraída « fut éblouie par l'éclat des pommiers en fleur, tout blancs comme des têtes poudrées »⁸³; o de un rápido boceto, como el retrato de Cachelin: « un gros homme dont les cheveux blancs et courts se dressaient en brosse sur le crâne »,⁸⁴ o el de Henry de Parville, en

⁸² Lilliane Louvel los define como: «tout ce qui ouvre plus ou moins le texte à l'image picturale, lorsqu'il tend vers son être d'image sans jamais l'atteindre, car l'image textuelle restera toujours une 'image dans l'air'» [«Todo aquello que abre más o menos el texto a la imagen pictórica, mientras tiende hacia su ser de imagen sin poder alcanzarlo jamás, porque la imagen textual siempre será una 'imagen en el aire' » (TN)] «Nuances du pictural», 2000, p. 177.

⁸³ «La deslumbraron las copas de los manzanos en flor, blancas del todo, como cabezas empolvadas». RL1: 170 / A: 128.

⁸⁴ «corpulento, de pelo blanco y corto, peinado en la parte superior del cráneo en forma de cepillo». RL 1:870/ A : 489.

Première neige, «un fort garçon barbu, coloré, large d'épaules, d'esprit court et de joyeuse humeur»;⁸⁵ hasta la sensación de estar frente a un cuadro:

Devant nous, là-bas, là-bas, à la limite de la vue, un trois mâts couvert des voiles dessinait sa silhouette sur le ciel enflamme, et un vapeur, plus proche, passait en déroulant sa fumée qui laissait derrière lui une nuage sans fin versant tout l'horizon.

Le globe rouge descendait toujours, lentement. Et bientôt il toucha l'eau, juste derrière le navire immobile qui apparut, comme dans un cadre de feu, au milieu de l'astre éclatant. Il s'enfonçait peu à peu, dévoré par l'océan. On le voyait plonger, diminuer, disparaître. C'était fini. Seul le petit bâtiment montrait toujours son profil découpé sur le fond d'or du ciel lointain.⁸⁶

Esta descripción tiene un alto grado de iconicidad, no sólo porque se trata de un paisaje - término que de suyo, en literatura, tiene sus raíces en las artes plásticas, aunque no corresponda con la misma intensidad en su efecto visual-, sino porque Maupassant recurre a un léxico cargado de marcadores pictóricos: las referencias a la variada gama de tonos bermejos (rojo, fuego, inflamado, etc.) en combinación con otras relativas a la forma de la imagen y a su delimitación (*silhouette*, *profil découpé*, *dessinait*, *comme dans un cadre de feu*; *sur le fond d'or du ciel lointain*), provocan un efecto que bien pudieramos asociar a la descripción de una pintura.

⁸⁵ «fuerte, barbudo, ancho de espaldas, bullicioso y satisfecho ; pero de inteligencia no muy cultivada». RL1: 679/ A: 101.

⁸⁶ « Envuelta en su chal a cuadros, con la expresión inspirada y mostrando los dientes, la inglesa contemplaba cómo el sol enorme se hundía en el mar. Ante nosotros, lejos, muy lejos, en la línea del horizonte, un barco de tres palos cubierto de velas dibujaba su contorno sobre un cielo inflamado, y otro barco, de vapor, más próximo, pasaba lanzando una columna de humo que dejaba, como una nube oscura, un rastro en el cielo.

«El globo rojo descendía constante y lentamente. Llegó a tocar el agua detrás del barco de vela, el cual apareció inmóvil como en un cuadro de fuego, sobre el astro deslumbrador, que se hundía poco a poco devorado por el mar. Aquello acabó, sólo el barco de vela seguía ofreciendo su perfil [*recortado* sobre el *fondo* de oro del cielo lejano] sobre un cielo dorado ». *Mis Harriet*, R.L.: 862/ *Mis Harriet*, A: 482. *Nota: La frase entre corchetes es traducción nuestra. La proponemos como una traducción alternativa puesto que al texto de Aguilar le hacen falta ciertas precisiones que para nosotros son muy útiles: *perfil recortado* y *fondo* funcionan como dos marcadores léxicos de lo pictórico.

Si leemos esta descripción teniendo a la mano una reproducción del cuadro de Monet *Impression, soleil levant*, bien podríamos suponer que Maupassant se inspiró en esa obra para recrear su atardecer. La distancia desde la que describe el paisaje, los elementos que toma en cuenta y la preeminencia del rojo sobre la composición, repercuten en un efecto visual muy similar al que podría causarnos el cuadro de Monet: una impresión de luz en movimiento que se despliega sobre el horizonte como sobre un lienzo. El color predomina sobre la forma. Los objetos que ahí aparecen, como las velas, el barco de vapor, el sol o el mastelerillo, están apenas delineados, no importan más que por el contraste que provocan al ser tocados por los tonos encendidos del atardecer.

No sería extraño que Maupassant hubiera tomado el cuadro de Monet como un referente para desarrollar su paisaje literario,⁸⁷ puesto que además de haber sido un buen conocedor de la pintura de su época, mantuvo estrechas relaciones con varios paisajistas, a quienes además acompañó en no pocas ocasiones a sus excursiones por la Normandía campirana, animado como ellos por la búsqueda de motivos artísticos.

⁸⁷ Podríamos clasificar esta descripción como «ecfrástica», todo depende de encontrar su relación con la obra pictórica o con una representación de esa obra pictórica. Si el lector de este párrafo descriptivo no conoce esa obra, o la conoce vagamente, posibilita que no encuentre en la descripción hecha por Maupassant relación alguna con el cuadro de Monet. Es más, puesto que Maupassant no hace referencia explícita al cuadro ni al pintor, permite pensar que incluso ni lo había descrito. La ubicación de una representación verbal de una representación visual como «ecfrasis» depende del lector. Si el lector la identifica, se trata de una «ecfrasis», si no, de una descripción literaria cualquiera. Situar el poder decisivo en la recepción de la obra literaria es demasiado limitante. Pero sin lugar a dudas, constituye un elemento indispensable para delimitar el concepto de la «ecfrasis». Y esto es lo que concluye Mitchell cuando afirma que: «Ekphrasis is stationed between two “othernesses”, and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: (1) the conversion of the visual representation into a verbal representation [...]; (2) the reconversion of the verbal representation back into a visual object in the reception of the reader. The “working through” of ekphrasis and the other, then, is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure [...] must be pictured as a ménage à trois [...]» (W.J.T Mitchell, *Ekphrasis and the other*, 1994, p.164). Y Luz Aurora Pimentel lo subraya cuando escribe: «La representación en su fase de identificación se da en ese momento de salida del texto que el texto mismo propicia y que el lector opera. Importa entonces, en una obra – y específicamente en el caso que nos ocupa, la ecfrasis –, no tanto lo que ahí se represente sino los indicios textuales que le permiten al lector salir del texto al encuentro del otro del texto». (*El espacio en la ficción*, 2001, p.114).

El cuento *Miss Harriet* es un buen ejemplo de su postura respecto a la pintura emergente. El narrador, Léon Chenal, representa la visión del pintor sensible, bohemio y vagabundo. Su obra se caracteriza por estar fuera de las reglas académicas, y su técnica, por el uso de la espátula en la aplicación del color.⁸⁸ En el relato, Léon Chenal describe dos de sus estudios que deben su atractivo al trabajo que logra con los efectos de luz y color sobre el todo de la composición. Los dos son paisajes inspirados en Étretat, la región donde se lleva a cabo la historia de este relato. El primero es una marina:

Tout le côté droit de ma toile représentait une roche, une énorme roche à verrues, couverte de varechs bruns, jaunes et rouges, sur qui le soleil coulait comme de l'huile. La lumière, sans qu'on vît l'astre caché derrière moi, tombait sur la pierre et la dorait de feu. C'était ça. Un premier plan étourdissant de clarté, enflammé, superbe. À gauche la mer, pas la mer bleue, la mer d'ardoise, mais la mer de jade, verdâtre, laiteuse et dure aussi sous le ciel foncé.⁸⁹

El segundo, un amanecer que sirve de pretexto a una pareja de enamorados:

Un ravin profond, encaissé, dominé par deux talus de ronces et d'arbres s'allongeait, perdu, noyait dans cette vapeur laiteuse, dans cette ouate qui flotte parfois dans les vallons, au lever du jour. Et tout au fond de cette brume épaisse et transparente, on voyait venir, ou plutôt on devinait, un couple humain, un gars et une fille, embrassés, enlacés, elle la tête levée vers lui, lui penché vers elle, et bouche à bouche. Un premier rayon de soleil, glissant entre les branches, traversait ce brouillard d'aurore, l'illuminait d'un reflet rose derrière les rustiques amoureux, faisait passer leurs ombres vagues dans une clarté argentée.⁹⁰

⁸⁸ Cf. RL 1: 863/ A: 483.

⁸⁹ «Toda la parte izquierda del lienzo representaba una roca, una enorme roca rugosa, cubierta de algas pardas, amarillas y rojas, sobre las cuales deslizábase el sol como aceite. La luz, sin que apareciera el astro, oculto detrás de mí, caía sobre la piedra y la doraba con su fuego. No había más; un primer término de claridad deslumbradora: inflamado, soberbio. A la derecha, el mar; verdusco, lechoso, bajo un cielo también recargado». *Ibid.*, RL 1: 861/ A: 481.

⁹⁰ «Un barranco profundo tapizado por malezas, y a cuya boca se asomaban los árboles de la orilla, casi anegado en ese vapor lechoso que flota en las cañadas al nacer el día. Y en el fondo de aquella bruma espesa y traslúcida se veían aparecer, o más bien se adivinaban, dos enamorados: un muchachote y una mozuela, unidos, abrazados; ella con la cabeza levantada hacia él, y él inclinándose hacia ella ofreciéndose, los labios.

El primer rayo de sol que pasaba entre las hojas, lanzaba un reflejo rosáceo, destacando las fugitivas sombras de los rústicos enamorados sobre una claridad argentada». *Ibid.*, RL 1: 865/ A: 485.

En ambas descripciones las formas dependen de los matices de color y los juegos de luz. En el segundo cuadro, aun cuando aparece una pareja de enamorados, su presencia apenas se adivina, es un elemento más del paisaje, no un elemento central. Lo que allí merece atención es el efecto de la luz sobre las diferentes formas que integran el paisaje. No importa el tema, sino la forma de expresarlo.⁹¹

Fuera de que Maupassant se haya o no inspirado en los impresionistas, es indudable el predominio que la descripción pictórica tuvo en su obra. Esta estrategia estilística hace de sus espacios narrativos un espectáculo visual, un pretexto de contemplación artística que funciona además como fundamento para demostrar que la belleza no es más que el resultado de una ilusión, la del artista.

Es él, el artista, quien, a través de su espíritu creador, puede hacer de cualquier trozo de realidad una pieza de arte. «Oui, tenez, cela est admirable parce que cela ressemble à une chose rêvée bien plus qu'à une chose vue »⁹² se expresa André Mariolle en *Notre Coeur* al contemplar el paisaje. La belleza no está en la naturaleza, sino en la forma de mirarla.

⁹¹ Hay varios cuadros de Monet pintados en las costas normandas que pudieran relacionarse con la marina descrita por Chenal: desde marzo de 1881 hasta 1886 pinta mucho los acantilados; luego retoma el tema en sus estancias en Normadía, en Dieppe, Pourville, Étretat... Algunos de estos títulos son: *La mer vue des falaises (1881)*, *Temps calme. Fécamp (1881)*, *La manneporte (1883)*; *La manneporte près d'Étretat (1886)*. En este último cuadro, en la roca se reflejan tanto el rojo, naranja, amarillo del cielo, como los azules, verdes y jades del mar notados por Léon Chenal en la descripción de su cuadro. Una marina que bien podría ser la representación pictórica del mar descrito por Maupassant.

⁹² «Sí, vea, es admirable porque se parece a una cosa soñada mucho más que una cosa vista» (TN) *Romans*, 1959, p. 338.

II. El espacio desde la mirada de los personajes

Entrar a una casa es asomarse al interior de quien la habita: la disposición de los muebles, el grado de iluminación, la naturaleza y el lugar que ocupa cada uno de sus objetos, cualquier mínimo detalle puede hablarnos de un tipo de vida. En el relato pasa lo mismo: hablar de lugares es hablar de formas de ser y de concebir el mundo. Porque en la descripción de un lugar están contenidas una voz, una distancia, una posición y toda una serie de indicios emocionales, intelectuales o culturales que pueden revelarnos más detalles del personaje que lo que pudiera explicarnos una relación minuciosa de sus características físicas y psicológicas. Guy de Maupassant creía en este poder de los espacios. Fueran interiores o exteriores, los espacios podían funcionar como el espejo de una conciencia. En sus relatos, los espacios se delinean a partir de los temores o las ambiciones de los personajes; a partir de su espíritu artista, rudo o mediocre, y es esa mirada la que los lleva a disfrutarlos, evadirlos o sufrirlos.

1. La perspectiva, principal organizadora de los espacios narrativos

Je venais de Fécamp en suivant la côte, la haute côte droite comme une muraille, avec ses saillies de rochers crayeux tombant à pic dans la mer. J'avais marché depuis le matin sur ce gazon ras, fin et souple comme un tapis qui pousse au bord de l'abîme sous le vent salé du large. Et chantant à plein gosier, allant à grands pas, regardant tantôt la fuite lente et arrondie d'une mouette promenant sur le ciel bleu la courbe blanche de ses ailes, tantôt, sur la mer verte, la voile brune d'une barque de pêche, j'avais passé un jour heureux d'insouciance et de liberté.¹

Este fragmento marca una ruta de indicios sobre la personalidad de su descriptor. Se trata del joven Léon Chenal. Desde el inicio del cuento sabemos que es pintor, pero en este fragmento se

¹ «Había salido de Fécamp siguiendo la costa roquera y lisa como una muralla, con salientes sobre el mar. Anduve toda la mañana sobre el césped fino y suave como una alfombra que junto al abismo crece oreado por los aires marinos. Y cantando alegremente, ya contemplaba el majestuoso y lento vuelo de una gaviota, cuyas alas blancas destacaban en el cielo azul, ya la vela oscura de una barca de pesca dibujándose sobre la superficie verde del mar; pasé un día feliz, despreocupado y libre». *Miss Harriet*, RL1:857/ *Miss Harriet*, A: 478.

manifiesta su manera de ser pintor: la atención que presta al contraste entre pequeños detalles de formas y colores, o el placer que manifiesta por la libertad de vivir al día y sin compromisos, son aspectos que nos hablan de alguien bohemio, sensible e inquieto.² Las sugerencias son evidentes: el momento de lo narrado, la posición en la que se encuentra el personaje, lo que piensa y siente, son factores que determinan los límites, los atributos y la profundidad de la imagen espacial que nos construimos como lectores. El paisaje descrito está subordinado a las limitaciones emocionales, intelectuales o espaciales de quien describe; a todo aquello que influye en su perspectiva del mundo del relato.³ De ellas depende que el narrador-descriptor nos dé cuenta de los lugares, personajes u objetos de una manera exhaustiva o parcial; que resalte, ignore o sugiera algunos de sus rasgos y acciones; que permanezca al margen o se inmiscuya en la historia.

La perspectiva tiene que ver con la manera en que el narrador elige narrar su historia al optar o no por un punto de vista determinado; esto es, al optar o no narrar desde las limitaciones cognitivas y afectivas que uno o varios personajes pudieran tener de la historia. Sin embargo, no

² La frase «gazon ras, fin et souple comme un tapis qui pousse au bord de l'abîme», evidencia su punto de vista poético. Es claro que el joven se deleita en la contemplación del paisaje como una expresión de belleza. Además, sus contrastes: «la côte droite comme une muraille, avec ses saillies de rochers crayeux» vs. «gazon ras, fin et souple», o «courbe blanche de ses ailes» vs. «ciel bleu» «mer verte» o «voile brune d'une barque», nos sugieren una atención especial a los tonos de luz y a la composición del cuadro que ofrece la naturaleza: notablemente es una mirada de pintor, pero de pintor paisajista, amante de la naturaleza: «chantant à plein gossier, allant à grands pas, [...] j'avais passé un jour heureux d'insouciance et de liberté».

³ Gérard Genette define la perspectiva como un «mode de régulation de l'information qui procède du choix (ou non) d'un "point de vue" restrictif».[«modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un "punto de vista" restrictivo»] Gérard Genette, *Figures III*, 1972, p.203/ *Figuras III*, 1993, p.241. Para Genette la perspectiva se centra en la relación entre la historia y el discurso narrativo. Genette llama *historia* al significado o contenido narrativo, y *discurso* [narrativo] al significante, enunciado, discurso o texto narrativo él mismo. Es la forma de organización del contenido narrativo. «Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place». [« Propongo, sin insistir en las razones, por lo demás evidentes, de la elección de los términos, llamar historia el significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce ».] *Ibid*, p. 72/ p.83.

puede hablarse de perspectiva sin mencionar la «distancia», un campo más de restricción de la información narrativa. De acuerdo con Genette, estos son dos términos que van necesariamente de la mano, puesto que la lejanía o aproximación que el narrador guarda respecto al objeto de su historia determina la visión más o menos clara, más o menos parcial de tal objeto:

«Distance» et «perspective», [...] sont les deux modalités essentielles de cette régulation de l'information narrative qu'est le mode, comme la vision d'un tableau dépende, en précision, de la distance qui m'en sépare, et en ampleur, de ma position par rapport à tel obstacle partiel qui lui fait plus ou moins écran⁴

Siguiendo a Genette, Luz Aurora Pimentel explica la perspectiva como un proceso de selección y restricción de la información que no sólo depende de la *distancia*, sino también de la orientación temática o *punto de vista* a través del cual pasa la información. El *punto de vista* se refiere a los matices ideológicos, estilísticos, culturales, emocionales o intelectuales que nos proporcionan indicios acerca de la identidad, el carácter, el nivel afectivo y/o intelectual de la conciencia desde la que se describe o se narra. Hay una clara distinción entre la voz del narrador-descriptor y la conciencia que filtra la información, por lo que no siempre coinciden «distancia» y «perspectiva» con la voz que narra.⁵ Incluso en el caso de los relatos en primera persona es

⁴ «“Distancia” y “perspectiva”[...] son las dos modalidades esenciales de esa regulación de la información narrativa que es el modo, como la visión que tengo de un cuadro depende, en precisión, de la distancia que de él me separe y, en amplitud, de mi posición respecto de determinado obstáculo parcial que lo oculte más o menos». *Ibid.*, Seuil, p.184/Lumen, p.220.

⁵ En el siguiente fragmento de *Prémière neige*, por ejemplo, la narración está en tercera persona, pero la tristeza y la agonía de la protagonista son las que orientan temáticamente lo narrado. Predomina marcadamente la perspectiva de Ella: «Elle sait pourtant qu'elle va mourir, qu'elle ne verra pas le printemps, que, dans un an, le long de la même promenade, ces mêmes gens qui passent devant elle viendront encore respirer l'air tiède de ce doux pays, avec leurs enfants un peu plus grands, avec le cœur toujours remplie d'espoirs, de tendresses, de bonheur, tandis qu'au fond d'un cercueil de chêne la pauvre chair qui lui reste encore aujourd'hui sera tombée en pourriture, laissant seulement ses os couchés dans la robe de soie qu'elle a choisie pour linceul». [«Y sabe que muere, sabe que no verá la primavera; que el año siguiente, cuando vuelvan al mismo lugar todos aquellos que a su vista pasean para respirar el aire tibio y sano de aquel país, con los niños un poco mayores y el corazón henchido siempre de esperanzas, de ternuras, de alegrías, la pobre carne que aún luce su elegancia se deshará en polvo, en una caja de madera, dejando solamente sus huesos débiles, envueltos en el traje de seda que ya eligió para sudario.»] *Prémière neige*, RL 1:679/*Primeras nieves*, A :100.

común encontrar tal divergencia, puede ser que voz y conciencia correspondan a la misma figura narrativa, pero no al mismo *punto de vista*.

En la descripción de los acantilados de Fécamp que hace Léon Chenal al inicio de *Miss Harriet*, se manifiesta claramente una discordancia entre narrador y punto de vista:⁶ a pesar de ser un relato narrado en primera persona, la conciencia que organiza los hechos no coincide ni temporal ni emocionalmente con la del narrador. Allí es el viejo pintor Chenal quien narra, él mismo lo confirma unas líneas antes: « —Ce ne sera pas gai, mesdames; je vais vous raconter le plus lamentable amour de ma vie ». ⁷ Sin embargo, al narrar su historia, adopta el punto de vista de su juventud, a saber, la ideología, la emoción y las limitaciones cognitivas que tenía en el momento de lo narrado. Nos olvidamos completamente del viejo Chenal para dejarnos llevar por la mirada del joven: vamos descubriendo el paisaje a partir de las emociones que él experimenta en aquel momento.⁸ El paisaje se proyecta entonces como un «paisaje-testigo», porque funciona como el espejo de una conciencia o de un interior que normalmente no son explícitos.⁹ Sin embargo, cabe anotar que en los relatos de Maupassant este interior no es el único que determina la condición de los espacios. Ellos mismos poseen de suyo ciertas características de aspecto, dimensión o apertura que funcionan como elementos determinantes en el ser y hacer de los personajes. Si el burócrata de los cuentos de Maupassant se caracteriza por ser un hombre de

⁶ Cf. Primera nota al pie de este capítulo.

⁷ «No es una historia divertida; voy a referir el más lamentable amor de mi juventud». *Miss Harriet*, RL1:856/ *Miss Harriet*, A:478.

⁸ Cf. *Miss Harriet*, RL1: 856/ *Miss Harriet*, A: 478.

⁹ Micheline Tison-Braun define el paisaje-testigo como aquel cuya descripción está afectada por la subjetividad de quien lo mira : «ce que voit le personnage privilégié ne sera pas transmis tout cru au lecteur, mais affecté d'un coefficient subjectif». [«lo que ve el personaje privilegiado no será transmitido tan crudamente al lector, sino afectado por un coeficiente subjetivo». (TN)] Cf. *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, 1980, p.170.

criterio estrecho, de costumbres sedentarias y sensiblería barata, se debe en mucho a los espacios que conforman su hábitat:

son horizon est de toutes parts borné par des cartons verts,(...) les circonstances atmosphériques, c'est l'air des corridors, les exhalaisons masculines contenues dans des chambres sans ventilateurs, la senteur des papiers et des plumas; son terroir est un carreau (...) son ciel est un plafond auquel il adresse ses bâillements.¹⁰

Los edificios de los ministerios determinan de tal forma a este tipo de personajes, que incluso cuando se les presenta la posibilidad de salir a otras partes y visitar espacios distintos, vayan a donde vayan llevan consigo la anteojera con que los visten las paredes de sus ministerios.

El campo, espacio abierto y diverso, forja a otra calidad de personajes: los rústicos o los artistas. Pero mientras que para el rústico ese campo no representa más que un lugar de trabajo, para el artista resulta una ocasión de deleite.

El campo normando y el París de los ministerios son los dos espacios narrativos predominantes en la obra de Guy de Maupassant. Se delinean principalmente desde tres tipos de miradas: la del rústico, la del burócrata y la del artista.¹¹ En los cuentos que aquí nos interesan distinguimos esos tres tipos de miradas y una más, que nos parece relevante porque está presente en no pocos cuentos de Maupassant, la de la provinciana, esta mujer de *Première neige* que vive alejada de la capital y de la gente y sueña con poder huir algún día. Cada espacio descrito es la manifestación de una relación muy particular entre hábitat y habitante.

¹⁰ « Su horizonte está limitado por todas partes por cartones verdes, (...) las condiciones atmosféricas son el aire de los corredores, las exhalaciones masculinas contenidas en los cuartos sin ventiladores, el olor a papeles y a plumas ; su territorio es un cuadrado (...), su cielo es un techo al que dirige sus bostezos » (TN). Guy de Maupassant, «*Les employés*», *Chroniques I*, 1980, p. 378.

¹¹ Esta es una clasificación que Maupassant no sólo desarrolló en sus cuentos, sino que distinguió directamente en varias de sus crónicas, algunas de ellas son: «Vérités fantaisistes», «Petits voyages», «Les amateurs d'artistes» en *Chroniques 3*, o en «Les employés», *Chroniques I*(1980). Por otra parte, entre sus críticos, André Vial en *Guy de Maupassant et l'art du roman* (1966), alude a tal distinción, así como Louis Forestieren su introducción a la edición de la Pléiade de *Contes et nouvelles de Guy de Maupassant* (1979). Pero es Mariane Bury, en *La poétique de Maupassant* (1994), quien subraya con mayor énfasis tal clasificación, aun cuando no profundiza mucho en su análisis.

2. *Première neige* o los espacios desde la mirada de una aristócrata de provincia

Las provincianas de clase media o noble son los personajes ilusos de los cuentos de Guy de Maupassant.¹² Habiendo dedicado la adolescencia a pintar sus sueños de oro, mundanidad y amores novelescos, el primer contacto con las situaciones de la vida real les basta para sentirse presas de la tragedia. El matrimonio es la causa de su fatalidad, puesto que se casan por interés obedeciendo a sus padres. Sin embargo, al presenciar el resquebrajamiento de sus sueños y convencidas de su desgracia, sólo pueden ver dos posibilidades de escape: o se aventuran a vivir una experiencia mundana en otro lugar y a expensas del marido (lo que generalmente resulta un desastre sin restar nada a su tragedia) como sucede con la protagonista de *Une aventure parisienne*,¹³ o se abandonan a la muerte: el único fin definitivo y eficaz para sus penas, como pasa en *Première neige*.

Ella, según cuenta la historia, es una mujer casada desde hace cuatro años con un normando de clase noble. Un matrimonio de interés arreglado por sus padres. Parisina de origen, tendrá que mudarse a Normandía y descartar para siempre las posibilidades de una vida social de lujos y recepciones. Hay dos espacios que influyen en su vida decididamente: Normandía y Cannes, dos regiones totalmente contrastantes que serán la síntesis de su tragedia: una el origen, la otra el refugio y el fin.

A pesar de que el cuento está narrado en tercera persona, Ella es la conciencia focal predominante. Expresiones como: *Elle sait, elle se souvient, elle pensait, elle songeait, elle crut, elle se sentait, il lui sembla...*,¹⁴ son algunos indicios que lo confirman.

¹² Cf. *Une aventure parisienne* (1881) y *Réveil* (1883).

¹³ Cf. *Une aventure parisienne*, RL1 : 325-330.

¹⁴ Ella sabe, se acuerda, pensaba, creyó, le pareció... (TN).

Su relación con los espacios se caracteriza por ser sumamente afectiva. Para ella, habitarlos implica sufrir su frialdad y su opresión, o experimentar su calidez y su hospitalidad. En este sentido, Normandía es el espacio hostil: «Oh! elle se rappelle de tout, son arrivée, sa première tournée en sa nouvelle demeure, et sa vie isolée ensuite»;¹⁵ mientras que Cannes es el puerto acogedor: «Elle vint à Cannes, connut le soleil, aime la mer, respira l'air des orangers en fleur»¹⁶. Los lugares funcionan como una extensión de su interior proyectándose como paisajes-testigo: a través de las descripciones espaciales se descubren sus angustias, sus miedos o satisfacciones. Su entorno adquiere ciertas características según se encuentre o no en la propiedad del marido, un espacio que a lo largo del cuento le será siempre extraño.

Las estaciones del año y la región donde las pasa nos hablan de sus angustias por la progresiva pérdida de pasión en su relación marital. Cada época del año trae consigo nuevos paisajes, y cada paisaje implica una distancia afectiva mayor entre los esposos. Al inicio de la relación, cuando las caricias son todavía abundantes, la temporada es cálida: «C'était l'été. [...] La gaieté du soleil entretenait celle de son cœur».¹⁷ Pero en cuanto el marido empieza a distanciarse, llega el invierno: «Vers décembre, quand les neiges arrivèrent, elle souffrit tellement de l'air glacé du château, du vieux château qui semblait s'être refroidi avec les siècles, comme font les humains avec les ans [...]».¹⁸

¹⁵ «¡Oh! Lo recuerdo todo; su llegada, el primer día que pasó en su nueva residencia, su vida silenciosa en continuo aislamiento». *Première neige*, RL1:679/ *Primeras nieves*, A: 101. * Nota: En el texto en francés la expresión «lo recuerdo», está en tercera persona, por lo que en español sería: «lo recuerda».

¹⁶ « En Cannes, recibió la caricia del sol; contemplaba el mar y respiraba el aire impregnado con los perfumes de los naranjos floridos». *Ibid.*, RL1: 684/ A:104.

¹⁷ « Era en verano [...] y la viva luz del sol alegraba su espíritu ». *Ibid.*, RL1: 680/ A:101.

¹⁸ « Hacia diciembre, cuando empezó a nevar, enfrióse de tal manera el caserón [...]» *Ibid.*, RL1:681/ A: 102. *Nota: Esta traducción nos parece incompleta, por lo que agregamos las palabras que están en cursivas: Hacia diciembre, cuando empezó a nevar, *sufrió tanto por el aire helado de la casona, de la vieja casona que parecía haberse enfriado con los siglos, como pasa en los humanos con los años...*

Sin embargo, Ella no es consciente de sus sentimientos. Los sitúa fuera de sí misma, en los objetos que percibe o en los espacios que la rodean. La casona normanda adquiere las características de su marido (fría, vieja, sombría); y el invierno le parece cada año más terrible porque en él descubre la afirmación irremediable de su desgracia: el frío es constante, la oscuridad es densa, la tierra está desierta;¹⁹ como ella entre las paredes de aquella fortaleza: falta de afecto, corroída por la angustia y aislada del mundo. Es entonces cuando llega su obsesión por un calorífero: « Dis donc Henry tu devrais bien faire mettre ici un calorifère; cela sécherait les murs. Je t'assure que je ne peux pas me réchauffer du matin au soir ». ²⁰ La petición del calorífero es una súplica de cercanía y calidez. Pero el marido se niega a acceder. El sufrimiento se hace entonces insoportable. No puede vivir más en esa casona. El ambiente normando la empuja a la huida.

En contraste, Cannes, ciudad llena de sol a la que llega ya muy enferma, apacible puerto de casitas amontonadas, de gente que va y viene por sus caminos, se constituirá en el refugio ideal. Sin embargo, será refugio, no solución, porque en su caso la única solución es la muerte. Ella se dejará morir en Cannes para no regresar jamás a la gélida casona de su marido. Aunque, después de todo, el lugar no cambie en nada su nefasto destino: la muerte en soledad.

¹⁹ Hay varias descripciones que sirven de ejemplo al respecto : « Elle avait froid tout le jour, partout, au salon, aux repas, dans sa chambre. Elle avait froid jusqu'aux os, lui semblait-il. Son mari ne rentrait que pour dîner, car il chassait sans cesse, ou bien s'occupait des semences, des labours, de toutes les choses de la campagne ». [« Helábase todo el día en la sala, en el comedor, en su gabinete y en su alcoba; el frío traspasaba su carne, llegando hasta la medula de sus huesos. A Enrique lo veía sólo a las horas de comer, porque si no iba de caza era para cuidar de sus cosechas y de las labores de los campos».] RL1:680/ A: 102.

Después, sobre el siguiente invierno se dice : «Plus âpre, plus pénétrant encore que l'autre année, le froid la faisait continuellement souffrir », y luego, unos párrafos más adelante : «Même dans son lit elle avait froid. Elle pensait : "Ce sera ainsi toujours, tou jours jusqu'à la mort" ». [«Más duro, más penetrante aún que el invierno anterior, el frío la invadía», «Hasta en la cama tenía frío, y pensó: "Lo mismo será siempre; será lo mismo siempre, siempre, siempre..."»] *Ibid.*, RL1:681, 683/ A:102, 103.

²⁰ « — ¿Por qué no mandas traer una estufa? Secaría las paredes. Te aseguro que no entra el calor ni un instante.» *Ibid.*, RL1:681/ A:102.

3. *Histoire d'une fille de ferme* o los espacios desde la mirada del rústico

Llamamos «rústico» al campesino o al granjero normandos de los cuentos de Maupassant. Son casi treinta los cuentos que desarrollan su trama alrededor de esta figura²¹ y en todos ellos el narrador los presenta como personajes dedicados al trabajo arduo, de naturaleza burda, instintiva, tacaña y sin escrúpulos morales.

Más allá de la posición laboral, no hay distinción entre patrón y doméstico, ambos se parecen física e intelectualmente:

dans la campagne tous sont à peu près égaux: le fermier laboure comme son valet, qui, le plus souvent, devienne maître à son tour un jour ou l'autre, et les servantes à tout moment passent maîtresses sans que cela apporte aucun changement dans leur vie ou leurs habitudes.²²

Hombres y mujeres son robustos en su juventud, pero corvos y macilentos en la ancianidad. Rose, la sirvienta y protagonista de *Histoire d'un fille de ferme*, cumple con el estereotipo de las jóvenes campesinas : es una muchacha fuerte, sana y apetecible, «Elle avait les joues rouges et pleines, une large poitrine saillante sous l'indienne de son caraco, des grosses lèvres fraîches, et sa gorge, presque nue, était semée de petites gouttes de sueur ».²³ Una apariencia muy similar a la de Céleste, la criada de la pequeña granja en *Miss Harriet*: « C'était une grosse fille de dix-huit ans, rougeaude, fraîche, forte comme un cheval, et propre, chose rare ».²⁴

²¹ Algunos de estos títulos son: *Le Baptême, La Bécasse, Aux champs, Coco, La confession de Théodule Sabot, Le Crime au Père Boniface, Le Diable, La Ficelle, Le Garde, Le Gueux, Histoire d'une fille de ferme, Le Lapin, La Martine, Miss Harriet, La Mère Sauvage, Un Normand, Le Père Amable, Le Petit Fût, Toine, Le Vieux...*

²² « pues entre campesinos todos son casi iguales: el labrador trabaja como el jornalero, que a su vez acaba convertido en amo, y las criadas a cada instante se convierten en señoras, sin que se note cambio en su vida, en sus ocupaciones y en sus costumbres». *Histoire d'un fille de ferme*, RL1:177/*Criada campesina*, A :133.

²³ «Rosa tenía los carrillos carnosos y sonrosados, el pecho abultado, labios rojos y frescos; su garganta, casi desnuda estaba cubierta de gotas de sudor». *Ibid.*, RL1:171/A: 129.

²⁴ «Era una moza de diez y ocho años, abundante, fresca, fuerte como un caballo, y limpia, cosa rara». *Miss Harriet*, RL1:866/*Miss Harriet*, A:485.

Los viejos, por el contrario, aparecen deformes, gastados por el trabajo y los años; aún más testarudos que las bestias y más aferrados a sus tierras que los jóvenes, en quienes el fuerte instinto los distrae todavía un poco de su tacañería y testarudez naturales. Maupassant decía de ellos en una de sus crónicas « Seigneur Dieu! Allons voir le paysan dans les champs, l'homme souche, noué, long comme une perche, toujours tors, courbé, plus affreux que les types barbares qu'on voit aux musées d'anthropologie ».²⁵ Aunque en *Histoire d'une fille...* no encontramos descripciones que los retraten directamente, otros cuentos, como *Le baptême*, *La ficelle* o *Le Vieux*, ofrecen claros ejemplos de sus fisonomías:

la mère, grande et forte, sortit à son tour, à peine âgée de dix-huit ans, fraîche et souriante, tenant le bras de son homme. Et les deux grand-mères vinrent ensuite, fanées ainsi que de vieilles pommes, avec une fatigue évidente dans leurs reins forcés, tournés depuis longtemps par les patientes besognes.²⁶

Les mâles allaient, à pas tranquilles, tout le corps en avant à chaque mouvement de leurs longues jambes torses, déformées par les rudes travaux, par la pesée sur la charrue qui fait en même temps monter l'épaule gauche et dévier la taille, par le fauchage des blés qui fait écarter les genoux pour prendre un aplomb solide, par toutes les besognes lentes et pénibles de la campagne. [...] Et elles marchaient d'un pas plus court et plus vif que leurs hommes, la taille sèche, droite et drapée dans un petit châle étriqué, épinglé sur leur poitrine plate, la tête enveloppée d'un ligne blanc et collé à ses cheveux et surmontée d'un bonnet.²⁷

²⁵ «¡Dios mío! Vayamos a ver al campesino en sus campos, al hombre tosco, raquítrico, largo como una percha, siempre torcido, encorvado, más horrible que los tipos bárbaros que se ven en los museos de antropología». Guy de Maupassant, «*A propos de rien*», 1980, p.235.

²⁶ «Salió detrás, fresca y sonriente, cogida del brazo de su marido, la madre, mujer alta y fuerte, que apenas tendría diez y ocho años. Y a continuación seguían las abuelas, ajadas como manzanas viejas, encorvadas de cintura por efecto del trabajo rudo y continuo, aunque haciendo ahora un esfuerzo por enderezarse, que se traslucía en su expresión de dolor.» *Le baptême*, RL1:949 /*El bautizo*, A:555.

²⁷ «Los varones caminaban con paso tranquilo, echando el cuerpo hacia delante cada vez que movían sus largas piernas torcidas, deformados por los rudos trabajos; por la presión sobre la manquera, que levanta el hombro izquierdo y desvía el talle; por la siega del trigo, que fuerza a separar las rodillas para mejor afirmarse en tierra; en una palabra: por todas las tareas lentas y fatigosas del campo. [...] [sc.Las mujeres] Caminaban con paso más menudo y vivaracho que los hombres; eran de busto delgado, erguido, envuelto en un mantoncillo raquítrico, sujeto a su pecho plano, y llevaban la cabeza ceñida con una tela blanca, pegada a los cabellos y coronada con un gorrito». *La ficelle*, RL1:938/ *Un cordelillo*, A:546.

Une paysanne sortit de la maison. Son corps osseux, large et plat, se dessinait sous son caraco de laine qui serrait la taille. [...] sa figure brune, maigre, laide, édentée, montrait cette physionomie sauvage et brute qu'ont souvent les faces des paysans.²⁸

Podríamos multiplicar los ejemplos, pues Maupassant trabaja con modelos de personajes cuyo patrón suele repetirse. Digamos por ahora que su visión del otro se reduce en muchas ocasiones a estereotipos que resultan difícilmente superables para los actores de sus relatos; son seres caricaturales cuyo tipo no admiten fácilmente excepciones.

La mirada de los hombres y las mujeres del campo se topa en principio con las limitaciones de su propia naturaleza: faltos de sensibilidad e instintivos, tienen una estrecha perspectiva y valorización de su entorno. El instinto tambalea su voluntad, como pasa con Rose ante Jacques, el mozo de cuadra: « Elle ne consentait pas, pour sûr, mais elle résistait nonchalamment, luttant elle-même contre l'instinct toujours plus puissant chez les natures simples, et mal protégées par la volonté indécise de ces races inertes et molles. »²⁹

En general, la relación entre este tipo de personajes y su hábitat se define en términos de trabajo³⁰. Sus espacios son las tierras y las granjas en las que laboran desde la aurora al anochecer. Rose, por su parte, no es más que uno de esos tantos personajes del campo normando

²⁸ «Una campesina salía de la casa en aquel momento. Su cuerpo anguloso y flaco, sin pecho ni caderas, dibujábase oprimido por un estrecho jubón de lana.[...] y su rostro cetrino, descarnado, con las facciones irregulares y la boca sin dientes, mostraba la fisonomía bestial y estúpida que ofrecen con frecuencia los rostros de las campesinas». *Le Vieux*, RL2:198/ *El viejo*, A: 1002.

²⁹ «No consentía; pero su resistencia era muy débil, teniendo que luchar también contra el instinto, siempre avasallador en las naturalezas sencillas, y mal protegida por la voluntad indecisa de las razas inertes y blandas». *Histoire d'une fille de ferme*, RL1:180/ *Criada campesina*, A: 136.

³⁰ El narrador de *Le Père Amable* alude directamente a este tipo de relación: « Et les paysans, de nouveau, comme des fourmis laborieuses, passèrent leurs jours dans les champs, travaillant dès l'aurore à la nuit, sous la bise et sous les pluies, le long des sillons de terre brune qui enfantaient les pains des hommes. » [« y otra vez los campesinos, como hormigas laboriosas, pasaron sus días en el campo, trabajando desde la aurora hasta el anochecer, con cierzo y con lluvia, entre los surcos de tierra parda que gestaban el pan de la Humanidad.»] *Le Père Amable*, RL2:842/ *El padre amable*, A:911.

que viven en incansable actividad física respecto a los espacios que habitan. Su historia se resume en lo siguiente:

Rose, criada de la granja, es seducida por Jacques, el mozo de cuadra, quien para hacerse aceptar le promete matrimonio. Rose queda embarazada y él, al enterarse, se fuga. La criada, temerosa de los comentarios y juicios que pueden caer sobre ella, esconde su embarazo. Luego, con pretexto de visitar a su madre enferma, pide unos días para ir a su pueblo. Su madre muere y ella da a luz a un niño. Pero Rose necesita esconderlo, así que lo deja allí, en su pueblo, encargado con los vecinos. Esta situación la hace entregarse doblemente a las faenas de la granja con la esperanza de lograr un aumento de sueldo. Pero el patrón, en lugar de concedérselo, le pide que sea su esposa. Después de muchas insistencias, y viendo que Rose se niega a sus deseos sin una razón explícita, el dueño de la granja la toma por la fuerza e inmediatamente después se lleva a cabo la boda. Sin embargo, el matrimonio se vuelve una carga más para ella. Él exige un hijo, la culpa de ser la causa de su infertilidad, la maltrata física y verbalmente, hasta que un día, al no soportar más los ultrajes, Rose termina por revelar su secreto.

El lugar de trabajo principal de Rose es la cocina. Allí pasa la mayor parte de sus días:

Rose, la servante, demeura toute seule au milieu de la vaste cuisine où un reste de feu s'éteignait dans l'âtre sous la marmite pleine d'eau chaude. Elle puisait à cette eau par moments et lavait lentement sa vaisselle, s'interrompant pour regarder deux carrés lumineux que le soleil, à travers la fenêtre, plaquait sur la longue table, et dans lesquels apparaissaient les défauts des vitres.

Trois poules très hardies cherchaient des miettes sous les chaises. Des odeurs de basse-cour, des tiédeurs fermentées d'étable entraient par la porte entrouverte ; et dans le silence du midi brûlant on entendait chanter les coqs.

Quand la fille eut fini sa besogne, essuyé la table, nettoyé la cheminé et rangé les assiettes sur le haut dressoir au fond près de l'horloge en bois au tic-tac sonore, elle respira, un peu étourdie, oppressée sans savoir pourquoi. Elle regarda les murs d'argile noircis, les poutres enfumées du plafond où pendaient des toiles d'araignée, des harengs saurs et des rangées d'oignons ; puis elle s'assit, gênée par les émanations anciennes que la chaleur de ce jour faisait sortir de la terre battue du sol où avaient séché tant de choses répandues depuis si longtemps. Il s'y mêlait aussi la saveur âcre du laitage qui crémaut au frais dans la

pièce à côté. Elle voulut cependant se mettre à coudre comme elle en avait l'habitude, mais la force lui manqua et elle alla respirer sur le seuil.³¹

La imagen de la cocina se configura alrededor de la actividad de la criada y a partir de su mirada. Es una descripción que mantiene la perspectiva de Rose a pesar de que se hace desde una focalización externa. En las primeras líneas el narrador-descriptor refiere el aspecto del lugar y la actividad de la criada sin relacionarlos con la conciencia del personaje. Pero enseguida (más precisamente en el tercer párrafo), esta focalización externa se desplaza al punto de vista de la protagonista. Rose es la *deixis* de referencia: el espacio empieza a tomar forma desde su posición y su distancia respecto a lo que le rodea, así como desde su punto de vista intelectual y afectivo.³²

Siendo la cocina su lugar de trabajo sería difícil que Rose centrara su atención en algo distinto a los rincones por limpiar, a los lugares que almacenan la comida o en donde hay que prepararla; en fin, a todos esos pequeños detalles que requieren orden, por lo que es precisamente desde esos detalles que la imagen del lugar se define y cobra sentido ante nuestra mirada: se

³¹ «Rosa, la criada, se quedó sola en la espaciosa cocina. El fuego agonizaba en el hogar bajo un perol de agua hirviendo, de la cual iba cogiendo la moza poco a poco; y fregando lentamente los platos, interrumpía con frecuencia su labor para mirar los dos cuadros luminosos que el sol, a través de la ventana, dibujaba sobre la mesa, reproduciendo los defectos de los cristales.

Tres gallinas muy atrevidas buscaban las migajas debajo de las banquetas. Los hedores del corral y el vaho caliente del establo entraban por la puerta entreabierta; y el silencio del mediodía abrasador era sólo interrumpido por el canto de los gallos.

Cuando la moza acabó el fregado, pasó un paño por la mesa, barrió el hogar, puso en orden los platos en el alto vasar del fondo, cerca del reloj de madera de tictac sonoro, y respiró desconcertada, sintiéndose oprimida sin saber por qué. Contemplaba las paredes terrosas y negruzcas, las vigas ahumadas, de las cuales pendían telarañas, arenques secos y manojos de cebollas; luego se sentó, molestanda por las emanaciones putrefactas que el calor excesivo hacía salir del suelo donde se habían incrustado residuos de tantas cosas durante largo tiempo. Mezclábase también el sabor acre de la leche puesta a cuajar en la habitación inmediata. Rosa intentó hacer costura, como de costumbre; pero le faltaron fuerzas, y se asomó a la puerta para respirar ». *Historire d'un fille de ferme*, RL1:169/ *Criada campesina*, A:127-128. *Nota: En el primer párrafo de la cita en francés se lee «deux carreaux lumineux que le soleil (...) plaquait sur la *longue* table». En la traducción de Aguilar no se traduce el calificativo *longue*, larga, para la mesa. Pero nos parece importante notarlo porque las grandes dimensiones que caracterizan a ciertos objetos de este espacio tienen que ver con la manera particular con la que Rose concibe su entorno.

³² Cf. Después del primer punto en el tercer párrafo del fragmento citado (« Elle regarda les murs d'argile noircies... »).

habla del fuego que agonizaba en el hogar, o de ella fregando lentamente los platos; e incluso, si se alude al efecto de la luz a través de la ventana es porque éste descubre los defectos de los cristales.

La primera característica que resalta del lugar es la amplitud: «la espaciosa cocina»; pero es una amplitud relacionada más con el enorme trabajo que implica tan gran espacio que con el desahogo o la libertad que pudiera evocar. Luego, el descriptor menciona el hogar donde se calienta el agua de la marmita. Ahí está Rose y desde ahí su mirada empieza a proyectar la imagen del espacio que la rodea.

Los olores influyen notablemente en su percepción. Hemos subrayado en páginas anteriores la especial atención que Maupassat dio a los aromas. No son pocos los paisajes o los interiores que describe a partir de esa rica variedad de matices sensitivos. En el segundo párrafo del fragmento anterior, esos olores no sólo imponen una sensación de calor en el ambiente (de hecho, a ese calor se deben las evaporaciones de la tierra³³), sino que también refuerzan la imagen del lugar: una granja, donde no es necesario que el narrador-descriptor se extienda en detalles sobre sus características, sobre los trabajos que ahí se realizan o los animales que se crían. Toda esta información está implícita en los olores, los cuales determinan en gran medida la visión que nos hacemos del lugar: «los hedores del corral», «el vaho caliente del establo», «las emanaciones putrefactas que el calor excesivo hacía salir del suelo» o «el sabor acre de la leche puesta a cuajar», dan peso a la imagen de la granja.

Por otra parte, la cocina, aunque vasta, resulta sofocante y saturada, pero no solamente por su amueblado o por las sensaciones que el calor, el trabajo y los olores producen en Rose,

³³ Ya hemos mencionado la presencia del sol, al final de este párrafo se vuelve a ello con el calificativo «mediodía abrasador», y luego, en el último párrafo se insiste en «el calor excesivo».

sino por los indicios simbólicos que contiene. Desde las primeras líneas del cuento se dice que Rose se siente «oprimida sin saber por qué», lo cual la incita a salir. En el transcurso del cuento esa necesidad de salir se transformará en una necesidad urgente de huir³⁴. Para ella la granja es un lugar denso. No es *su* sitio, pues sólo le brinda pesadumbre, cansancio y una angustia que irá creciendo a lo largo del relato. Los atributos: *espaciosa* o vasta para la cocina, *larga*, para la mesa, o *alto* para el vasar, subrayan dimensiones que rebasan al personaje. El lugar se impone como una enorme tarea y es abrumador. Incluso el continuo tic tac del reloj adquirirá después una carga simbólica llena de malestar: su sonido insistente e inevitable le recordará, día a día, la imposibilidad de escapar ante la desgracia inminente: « et chaque fois que dans le silence assoupi de la maison la grosse horloge de la cuisine battait lentement les heures, il lui venait des sueurs d'angoisse.»³⁵ La granja es un espacio hostil, ajeno y aplastante: Rose tiene derecho a vivir allí por su trabajo, pero esto no le facilita sentirlo suyo. Al contrario, es un espacio que la invita a la fuga, aunque al mismo tiempo la retiene.

Para los personajes del tipo de Rose, los espacios se imponen como una tarea continua: hay posibilidad de ocupar un sitio mientras haya fuerza para trabajarlo. Pero en cuanto la salud decae, en cuanto la vejez imposibilita el trabajo, los espacios no ofrecen hospitalidad; por el contrario, parecen estrecharse: no hay sitio para albergar al desvalido. Aquel que creyó poseerlos alguna vez se descubre de pronto echado, restringido al mínimo derecho de ocupación y sin poder para dominarlos. Rose no se siente segura, ni siquiera en su habitación, un lugar que en medio de

³⁴ « alors commença le délire, ce délire fuyant des gens de la campagne qui se croient frappés par un sort, un besoin fou de partir, de s'échapper, de courir devant le malheur comme un vaisseau devant la tempête. » [«entonces comenzaba el delirio, ese delirio temeroso de los campesinos que se consideran víctimas de la suerte; un ansia loca de huir, de escaparse, de correr evitando la desgracia, como un barco las tempestades.»] *Historie d'une fille de ferme*, RL1:177/ *Criada campesina*, A:133.

³⁵ «y cada vez que en el silencio absoluto de la casa el reloj de la cocina dejaba oír lentamente las horas, la criada sentía sudores angustiosos.» *Ibid.*, RL1:177/ A:133.

todas sus angustias podría funcionar como su único refugio, pero que se ve transgredido por la intromisión del patrón: «Vers le milieu de la nuit, deux mains qui palpaient son lit la réveillèrent [...] puis, comme il essayait de pénétrer sous ses draps, elle comprit ce qu'il cherchait et se mit à trembler très fort, se sentant seule dans l'obscurité [...]».³⁶

Incluso, cuando finalmente parece que se le han abierto las puertas de la granja, que ya le pertenece, pues se ha vuelto la esposa del patrón, su función sigue siendo la misma. El cuento termina con la imagen de Rose en el mismo lugar en que comenzó: cerca de la chimenea, pero ahora acucillada, encendiendo el fuego que al principio estaba a punto de apagarse: « Et pendant qu'à genoux elle rallumait le feu sous la marmite, lui, radieux, continuait à marcher à grands pas dans la cuisine ».³⁷ Rose se encuentra ahora más imposibilitada para salir de ese espacio. Sus obligaciones de esposa la retienen con mayor fuerza. Ahora no sólo debe cumplir con las faenas de la casa, sino también con los deseos del esposo. Él desea un hijo, ella no logra quedar embarazada, pero tampoco puede escapar; la granja significa sustento. Sin embargo, toda su dedicación y trabajo son desvalorizados ante el incumplimiento de aquel deseo. No tiene derecho a seguir ocupando el lugar de esposa: « Une nuit enfin, ne sachant plus qu'inventer pour la faire souffrir davantage, il lui ordonna de se lever et d'aller attendre le jour sous la pluie devant la porte ».³⁸

Ahora, más que antes, Rose se encuentra en la desposesión total. En las primeras páginas del cuento era claro que la cocina o los lugares que habitaba no le pertenecían; al final, ni siquiera

³⁶ «Hacia medianoche, dos manos que palpaban su lecho la despertaron. [...] pero como el hombre intentaba cobijarse bajo las ropas, ella comprendió enseguida lo que su amo buscaba, y le dieron temblores violentos, sintiéndose sola en la oscuridad [...]».*Ibid.*, RL1:180/A:135.

³⁷ «Mientras ella encendía la lumbre, agachada junto al hogar, él, radiante, continuaba sus paseos con las manos cruzadas a la espalda [...]».*Ibid.*, RL1:184/A:138.

³⁸ «Una noche, al fin, ya no sabiendo qué inventar para atormentarla, le mandó levantarse y salir al patio para esperar el día, bajo la lluvia, junto a la puerta». *Ibid.*, RL1:182/A:138.

le pertenece el hijo que tanto procuró esconder y en quien veía no sólo su desgracia, sino su esperanza, su única posesión: tendrá que compartirlo con el patrón de la granja, su marido. Cuando todavía su hijo estaba en el anonimato, Rose podía ver renovarse sus ánimos en él: « Elle le considérait, s’etonant toujours qu’il fût à elle, et elle se répétait à demi-voix, en le faisant danser dans les bras: “C’est mon petiot, c’est mon petiot”». ³⁹ Sin embargo, después, cuando acosada por la violencia de su marido se ve forzada a revelar el secreto, todo este sueño cae por los suelos:

[...]il ajouta: “Eh bien, on ira le chercher, c’t’enfant, puisque nous n’en avons pas ensemble.”

Elle eu un tel effarement que, si la force ne lui eût pas manqué, elle se serait assurément enfuie. Mais le fermier se frottait les mains et murmurait :
—Je voulais en adopter un, le v’là trouvé, le v’là trouvé.⁴⁰

En *Histoire d’un fille...* siempre está presente la preocupación por guardar un sitio.⁴¹ Sin ese derecho no hay posibilidad de subsistir. Rose nunca llega a considerarse dueña de la granja,

³⁹ «Rosa no cesaba de contemplarle, admirándose de que fuera suyo, y repetía mil veces a media voz, haciéndole saltar entre sus brazos: “Es mi pequeñuelo; es mi pequeñuelo”». *Ibid.*, RL1:176/A:132.

⁴⁰ « el hombre dijo :

—Bien ; iremos a buscar a ese niño, puesto que no tenemos otro.

Hicieron tal efecto a Rosa estas palabras, que, si no le hubieran faltado fuerzas, pusiérase a correr, huyendo sin duda. Pero el cortijero, frotándose las manos, añadió:

—Pensaba en adoptar uno; ya lo encontré, ya lo encontré [...]». *Ibid.*, RL1:183/A:138.

⁴¹ *Le Père Amable* (1886), *Le Diable* (1886), *Le petit fût* (1884), entre otros, son algunos de los cuentos en donde, al igual que en *Histoire d’un fille...* los protagonistas sufren el peligro de una expulsión forzosa de los lugares que habitan. Aunque en todos ellos los personajes principales son granjeros o campesinos viejos. El anciano llamado *le Père Amable* ya no tiene fuerzas para trabajar la tierra, lo cual disminuye también sus derechos para poseerla. Por más que su avaricia lo hace esforzarse en no ceder el más mínimo lugar a la nueva familia de su hijo, es él quien termina quedando fuera: se suicida, y no precisamente porque lo hayan echado, sino por su sentimiento de no tener ya mayor dominio sobre la situación, sobre su casa y sus tierras.

Por otra parte, la vieja moribunda de *Le Diable* es una anciana olvidada en un rincón de la casa. Débil, sin poder levantarse más, su cuerpo sólo ocupa el espacio en donde está tendida día y noche. Su presencia se transforma en estorbo. Al no poder mantenerse en actividad, pierde valor, no tiene mayor utilidad y por lo tanto, no cuenta más con el derecho de seguir ocupando un sitio, de modo que tanto su hijo como la vieja que la cuida no se sienten culpables al hacer todo por apresurar su muerte.

En *Le petit fût* tampoco hay más que esperar respecto a la vieja que lo protagoniza. Sin embargo, esta vez uno de los vecinos es el que se encarga de despacharla de sus tierras. Este proceso de desposesión y rechazo en donde el protagonista se ve limitado a la mínima posibilidad de ocupar un lugar debido a su imposibilidad física, lleva aunada una idea de los espacios como límites que van cerrándose poco a poco, que desconocen a las manos que

aun cuando pasa de sirvienta a esposa del patrón. Más bien se siente atada a la fuerza. Su nueva situación de ama ni siquiera le ofrece mayor libertad para pedir días de asueto e ir a visitar a su hijo; al contrario: « Elle se sentait enfoncée dans un trou aux bords inaccessibles, dont elle ne pourrait jamais sortir, et toutes sortes de malheurs restaient suspendus sur sa tête comme de gros rochers qui tomberaient à la première occasion ». ⁴²

Para ella, como para los demás personajes rústicos de los cuentos de Maupassant, el espacio es un elemento de opresión a lo largo de sus vidas. Y si alguna vez se deja llevar por su contemplación, ésta es de una forma instintiva, casi inconsciente: su mirada no se detiene en detalles, sino que se queda atrapada entre los colores y los elementos más llamativos y simples de una primera impresión. El autor lo declara en *Mont-Oriol* cuando dice que «al ojo del rústico le gustan los colores brutales y los cuadros llamativos». ⁴³ En la cocina, Rose sólo mira aquello a lo que sus tareas de criada la obligan a poner atención, como los muros ennegrecidos o las vigas ahumadas del techo donde cuelgan las telarañas, los arenques secos y las cebollas. Lo mismo sucede con el paisaje. Cuando lo observa lo hace sin atender a sus matices, lo mira sin mirarlo realmente. Su atención pareciera estar en otro sitio, entonces sólo distingue los tonos brillantes. ⁴⁴ Incluso cuando, en ocasiones, las descripciones, organizadas desde su perspectiva, están cargadas de analogías, las comparaciones siguen siendo simples, se quedan en el nivel de las formas, como

los trabajaron y que hicieron de ellos granjas o tierras productivas. Los espacios terminan por revelarse ajenos y totalmente fuera de alcance.

⁴² «Rosa creíase hundida en un agujero de bordes inaccesibles, del cual nunca podría salir, y desdichas de todo género estaban suspendidas sobre su cabeza como pedruscos pesados que se desplomarían a la primera ocasión». *Ibid.*, RL1:180/A:136.

⁴³ «L'œil du rustre aime les couleurs brutales et les tableaux éclatants», Guy de Maupassant, «Mont-Oriol», *Romans*, 1959, p. 712.

⁴⁴ « La servante les regardait sans penser ; puis elle leva les yeux et fut éblouie par l'éclat des pommiers en fleur, tout blancs comme des têtes poudrées. » [«La criada los veía distraídamente; luego alzó los ojos y la deslumbraron las copas de los manzanos en flor, blancas del todo, como cabezas empolvadas.»] *Histoire d'une fille de ferme*, RL1:170/ *Criada campesina*, A:128.

objetos singulares que llaman momentáneamente su atención, pero sin alcanzar a producir el escalofrío de una percepción artística:

La servante arriva sous le hangar où l'on rangeait les chariots et les voitures. Il y avait là, dans le creux du fossé, un grand trou vert plein de violettes dont l'odeur se répandait, et, par-dessus le talus, on apercevait la campagne, une vaste plaine où poussaient les récoltes, avec des bouquets d'arbres par endroits et, de place en place, des groupes de travailleurs lointains, tout petits comme des poupées, des chevaux blancs pareils à des jouets, traînant une charrue d'enfant poussée par un bonhomme haut comme le doigt.⁴⁵

En este fragmento el campo se describe desde la zanja en donde está la criada. La ubicación espacial de Rose se vuelve el punto de origen o *deixis* de referencia del espacio. Ella observa a lo lejos. La distancia determina su perspectiva: todas las figuras que se describen trabajando en el campo son diminutas. Las analogías que se hacen de los hombres y caballos con juguetes por el efecto de la distancia, denotan la ingenuidad de quien las observa. Son impresiones simples y deslumbrantes, pero no sutiles o sensibles como las del pintor Chenal en *Miss Harriet*,⁴⁶ por ejemplo. Por el contrario, cuando en *Histoire d'une fille...* interviene el narrador, las descripciones son mucho más ricas:

Au lieu d'ouvrir la barrière, elle escalada le talus ; puis, quand elle fut en face de la campagne, elle partit. [...] Son ombre démesurée, couchée sur le sol à son côté, filait avec elle, et parfois un oiseau de nuit venait tourner sur sa tête. Les chiens dans les cours de fermes aboyaient en l'entendant passer [...] Parfois une jeune famille de lièvres folâtrait dans un champ ; mais, quand approchait l'enragée coureuse, pareille à une Diane en délire, les bêtes craintives se débandaient : les petits et la mère disparaissaient blottis dans un sillon, tandis que le père déboulait à toutes pattes et, parfois, faisait passer son ombre bondissante, avec ses grandes oreilles dressées, sur la lune à son coucher, qui plongeait maintenant au bout du monde et éclairait la plaine de sa lumière oblique, comme une énorme lanterne posée par terre à l'horizon.

⁴⁵ «La criada llegó al cobertizo donde se alineaban los carros y las carretas. Allí había un hoyo grande, verde, lleno de violetas que lo perfumaban, y por encima de la tapia se descubría el paisaje, una extensa llanura sembrada, con grupos de árboles en algunos sitios, y de trecho en trecho cuadrillas de trabajadores, que se veían a lo lejos, reducidos por la distancia al tamaño de muñecas de cartón; caballos blancos arrastraban carritos que parecían juguetes, guiados por hombres altos como un dedo». *Idem*.

⁴⁶ Cf. Apartado *Miss Harriet* o los espacios desde la mirada del artista, en este capítulo.

Les étoiles s'effacèrent dans les profondeurs du ciel; quelques oiseaux pépiaient ; le jour naissait. La fille, exténuée, haletait ; et quand le soleil perça l'aurore empourprée, elle s'arrêta.⁴⁷

Rose adquiere aquí una figura mítica, se vuelve una «Diana en delirio». El paisaje toma sentido alrededor de ella. Su presencia activa todos los demás elementos; su movimiento causa el movimiento de su entorno. Gracias al punto de vista del narrador es posible notar los contrastes entre luz y sombras que desde el corto alcance de la mirada de la criada no era posible distinguir. Las analogías poéticas, como la comparación de Rose con la Diana o la imagen de la luna, así como los distintos marcadores pictóricos: la notación de los contrastes de luz o la referencia a ese «rojo púrpura» de la aurora, son elementos que dan una gran fuerza poética e irónica a la descripción, y que la mirada del personaje rústico no sería capaz de vislumbrar.

Según André Vial, los elementos descriptivos de los espacios en la obra de Maupassant se centran en destacar aquello que encierra el origen de una influencia sobre el personaje o el efecto de su acción sobre el marco que lo rodea,⁴⁸ sin embargo, es preciso notar que aun cuando puede identificarse tal compenetración entre hábitat y habitante, el hábitat resulta ser siempre el elemento dominante.

⁴⁷ «En vez de abrir el portillo, encaramóse por la pared, y cuando se vio en campo abierto se puso a correr [...]. Su sombra descomunal, tendida sobre el suelo, corría con ella; y a veces un pájaro nocturno revoloteaba sobre su cabeza.

Los perros en los corrales de los cortijos ladraban al sentirla pasar [...].

Si una familia de liebres jugueteaba en el campo, al acercarse la furiosa corredora, semejante a una Diana en delirio, las temerosas bestias huían a la desbandada; los pequeñuelos y la madre se agazapaban en un surco, mientras el padre se lanzaba escapado a la carrera, proyectando a veces su movable contorno, con las orejas levantadas, sobre la luna próxima a desaparecer, que se hundía lentamente iluminando la llanura con su luz oblicua, como una linterna puesta en el suelo, en el confín del horizonte.

Las estrellas se borraron en el espacio infinito; algunos pájaros piaban; apuntaba el día. Rosa, fatigada, rendida, desfalleció, y cuando el sol asomaba tras la purpurina aurora, se detuvo». *Ibid.*, RL1:177-178/A:133.

⁴⁸ « [Les espaces] ne retiennent que ce qui recèle l'origine d'une influence sur le personnage ou un effet de son action sur le cadre qui l'entoure. » [Los espacios] no retienen sino aquello que encierra el origen de una influencia sobre el personaje o un efecto de su acción sobre el marco que lo circunda. » (TN) André Vial, *Maupassant et l'art du roman*, 1966, p. 536.

4. *L'héritage y En famille*, o los espacios desde la mirada del burgués

l'œil du bourgeois lettré mais non artiste aime les nuances aimablement prétentieuses et les sujets attendrissants.⁴⁹

Guy de Maupassant, *Mont-Oriol*

Dentro de la burguesía parisina hay un grupo muy particular al que Maupassant califica como la mediocre burguesía de suburbio. Ésta es una clase integrada por burgueses en bancarrota y empleadillos de ministerio, dos tipos de personajes que se caracterizan por tener un estrecho criterio y que se distinguen apenas por su porte y sus costumbres. Entre ambos hay pequeñas diferencias. El burgués frustrado suele pertenecer a la clase burocrática de París, y es identificable por su obsesivo interés en lograr el reconocimiento social, situación que lo lleva a exponer cotidianamente su ineptitud. El anodino empleadillo de ministerio, por su parte, es un sujeto sumergido en su lugar de trabajo que espera eternamente el ascenso que le dará fortuna y renombre: trabaja, o más bien, «vegeta», bajo las órdenes de un superior déspota y al acecho de una oportunidad que le permita hacerse de ese puesto. Louis Forestier identifica a estos dos tipos de caracteres diciendo que el burgués se distingue por ser la encarnación de la «brutalidad triunfante», mientras que los empleados tiene la particularidad de pertenecer a esa clase de explotados que provocan compasión.⁵⁰

En *En famille* Maupassant los define casi de un solo trazo:

C'étaient de grosses dames au toilettes farces, de ces bourgeoises de banlieue qui remplacent la distinction dont elles manquent par une dignité intempestive; des messieurs las du bureau, la figure jaunie, la taille tournée, une épaule un peu remontée par les longs travaux courbés sur les tables. Leurs faces inquiètes et tristes disaient encore les soucis

⁴⁹ «Al ojo del burgués letrado pero no artista, le gustan los matices amablemente pretenciosos y los temas enternecedores» (TN). Guy de Maupassant, 1987, p. 604.

⁵⁰ Cf. Louis Forestier, «Introduction», en Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, 1974, p. XLII.

domestiques, les incessants besoins d'argent, les anciennes espérances définitivement déçues [...].⁵¹

Es sabida la relación que Maupassant sostuvo con este tipo de personas. Muchos años se vio obligado, por cuestiones económicas, y muy a su pesar, a trabajar en el Ministerio de la Marina en París. Esta situación acentuó su desprecio hacia la burocracia, a tal punto que hizo de ella uno de los temas centrales de su obra.

En sus cuentos, el burócrata burgués es un personaje totalmente arraigado a París, la sede por excelencia de los ministerios, pero que no participa en absoluto de su modernidad. Es un ser que vive en París, ahí trabaja y difícilmente se mueve, pero no le es posible considerar la gran ciudad más allá de las paredes de su oficina, de su estrecha vivienda y del trayecto que lo lleva del ministerio a casa y de regreso. Los protagonistas de *L'héritage* y *En famille* son el prototipo de esta clase de personajes.⁵² César Cachelin y su joven yerno Lesable aparecen en *L'héritage* como dos empleados entregados exclusivamente a las faenas monótonas del ministerio de la Marina, donde cada día parece ser la repetición del anterior:

Chacun pénétrait dans sa case, serrait la main du collègue arrivé déjà, enlevait sa jaquette, passait le vieux vêtement de travail et s'asseyait devant sa table où des papiers entassés l'attendaient. Puis on allait aux nouvelles dans les bureaux voisins. On s'informait d'abord si le chef était là, s'il avait l'air bien luné, si le courrier du jour était volumineux.⁵³

Por su parte, el señor Caravan, de *En Famille*, asume bien su condición de burócrata:

⁵¹ «Iban obesas señoras de vestidos presuntuosos, burguesas de barriada que suplen la distinción de que carecen con una tiesura inoportuna, oficinistas cansados del despacho, de caras amarillentas, cintura doblada y un hombro algo más alto que otro, del mucho trabajar encorvados sobre la mesa. La expresión intranquila y triste de sus rostros revelaba también preocupaciones domésticas, constantes apuros monetarios y viejas esperanzas definitivamente fracasadas». *En famille*, RL:184/ *Cariños de familia*, A :143.

⁵² Otros cuentos que abordan también el tema son: *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, *A cheval*, *Un million*, *Mon oncle Jules*, *Le parapluie*, *Décoré*, *Un partie de campagne*, *Le cas de Mme Luneau*.

⁵³ «Penetraba cada cual en su compartimiento, estrechaba la mano del colega llegado antes que él, se quitaba la americana, se ponía la ropa vieja de trabajo y sentábase a su mesa, en la que le esperaban montones de papeles. Más tarde se trasladaban en busca de noticias a las oficinas contiguas. Preguntaban, en primer lugar, si había llegado el jefe, si traía cara de buen humor, si abultaba mucho el correo del día». *L'héritage*, RL1 : 871/ *La herencia*, A :488.

M. Caravan avait toujours mené l'existence normale des bureaucrates. Depuis trente ans, il venait invariablement à son bureau, chaque matin, par la même route, rencontrant à la même heure, aux mêmes endroits, les mêmes figures d'hommes allant à leurs affaires ; et il s'en retournait, chaque soir, par le même chemin où il retrouvait encore les mêmes visages qu'il avait vus vieillir [...]. Il ne connaissait pas plus Paris que ne le peut connaître un aveugle conduit par son chien, chaque jour, sous la même porte.⁵⁴

Temerosos de sus superiores y déspotas con sus subordinados, los burócratas son hombres que padecen continuamente la angustia de la desconfianza y de la posible represión; pero que se ven obligados, por conveniencia, a guardar las apariencias. Viven en el eterno sueño de un aumento, agazapados en su oscuro, laberíntico y abrumado espacio a la espera de una mejor oportunidad, y en cuanto la descubren a su alcance, están listos para lanzarse sobre ella a costa de lo que sea. De Caravan se dice: «Il entrait au ministère à la façon d'un coupable qui se constitue prisonnier ; et il gagnait son bureau vivement, le cœur plein d'inquiétude, dans l'attente éternelle d'une réprimande pour quelque négligence qu'il aurait pu commettre».⁵⁵ Louis Forestier escribe con razón que los burócratas de los relatos de Maupassant no pueden más que pensar ruinmente y desde sus prejuicios.⁵⁶ En general, son personajes incapaces de romper con su esquema de vida: el ministerio es su razón de ser, con el sueñan y por él se desviven. En una de sus crónicas,

⁵⁴ «El señor Caravan llevó siempre la vida rutinaria de los burócratas. Todas las mañanas, desde hacía treinta años, marchaba indefectiblemente a su despacho por el mismo camino, y se tropezaba, a la misma hora y en los mismos lugares, con las mismas caras de hombres que se dirigían a sus negocios, y por idéntico camino regresaba todas las tardes, encontrando los mismos rostros que iba viendo envejecer [...].

Conocía de París lo que puede conocer un ciego al que su perro deja cada día bajo la misma puerta». *En Famille*, RL1 :185/ *Cariños de familia*, A :143-44.

⁵⁵ «penetraba finalmente en el Ministerio, a la manera del reo que se constituye en prisión. Una vez dentro, se dirigía con paso rápido y corazón desasosegado a su despacho, temiendo siempre encontrarse con un reprimenda motivada por cualquier posible negligencia suya». *Ibid.*, RL1:185/A :144.

⁵⁶ Cf. Louis Forestier, «Introduction», en Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, 1974, p. XXIV.

refiriéndose al Ministerio de la Marina, Maupassant escribió : « On pénètre là vers vingt-deux ans. On y reste jusqu'à soixante. Et pendant cette longue période, rien ne se passe »⁵⁷.

Tal estilo de vida se proyecta en la forma en que esos personajes perciben los espacios que les rodean: aprecian su entorno desde la lente de los prejuicios, pues califican objetos y lugares según el esquema de convenciones aprendidas, sin cuidarse de ponerlas en duda. Cuando un paisaje llama su atención, o se enternecen al extremo, o construyen todo un discurso de sensiblería barata para expresar su admiración. En *L'héritage*, Cora, la hija del burócrata Cachelin, emocionada, asocia inmediatamente el paisaje nocturno que se alcanza a ver desde su balcón con un grabado de Gustave Doré, el artista de moda.⁵⁸ En *En Famille*, cuando Caravan y Chenet caminan hacia el río Sena, es evidente la incapacidad de Caravan para dejarse invadir por la impresión del paisaje.⁵⁹

Este personaje pasa de la percepción de los olores de la noche y del río a la conciencia del vínculo entre él y su madre. Su interior está ocupado en sí mismo, en sus sentimientos, en la posición que debe adoptar frente a tal situación; entonces no puede evitar sentirse digno de consideración, porque aun cuando la pérdida no sea en realidad sino lo mejor que le haya pasado

⁵⁷ «Uno entra allí por los veintidós años. Se queda hasta los sesenta. Y durante ese largo periodo no pasa nada» (TN). «*Les employés*», *Chroniques I*, 1980, pp. 377-378.

⁵⁸ Cf. *L'héritage*, RL1:881/ *La herencia*, A : 499.

⁵⁹ Cuando Caravan camina rumbo al río Sena al lado de su amigo, el doctor Chenet, después de haber constatado la muerte de su madre, el descriptor evoca el paisaje nocturno siguiendo el modelo sensitivo de los aromas, la sutileza, variedad y permanencia de las fragancias que emanan del ambiente. Sin embargo, Caravan no es capaz de abandonarse a ellas; no puede apreciar la claridad y la frescura de la noche o simplemente contemplar aquel espectáculo. Al contrario, en cuanto siente el efecto sensible del paisaje, lo ajusta a categorías de imágenes ya conocidas. Sólo le es posible percibir aquello que pueda asociar al recuerdo de su madre, porque busca despertar en él la tristeza que, «según las buenas maneras», todo hijo debe experimentar por la pérdida de una madre. El espectáculo que ofrece aquel paseo nocturno hacia el Sena se transforma en pretexto para dar lugar a todo un remolino de sensiblería. Caravan se detiene afectado por el olor del paisaje; sin embargo ese olor no es más que un trampolín para ir a otras imágenes ya hechas: las del recuerdo. La percepción de la frescura y la del aroma adquieren sentido desde el momento en que corresponden o encajan con algún momento de su historia al lado de la señora Caravan madre. Cf. Capítulo I, apartado 5. *El efecto sensible*, de esta tesis.

(la posible herencia de la anciana y el derecho a ocupar ahora su espacio están de por medio), Caravan se da cuenta de que tal acontecimiento puede darle el estatus de un hombre sufriente, digno de consideración. Cuando la presencia de la luna cambia el aspecto del Sena acercándolo más a la imagen poética, el señor Caravanno presta atención a este efecto porque no corresponde con la melancolía o el dolor que necesita experimentar en aquel momento:

La lune s'était levée; elle baignait l'horizon de sa lumière placide. Les grands peupliers se dressaient avec des reflets d'argent, et le brouillard, sur la plaine, semblait de la neige flottante ; le fleuve, où ne nageaient plus les étoiles, mais qui paraissait couvert de nacre, coulait toujours ridée par des frissons brillants. L'air était doux, la brise odorante. Une mollesse passait dans le sommeil de la terre, et Caravan buvait cette douceur de la nuit ; il respira longuement, croyait se sentir pénétrer jusqu'à l'extrémité de ses membres une fraîcheur, un calme, une consolation surhumaine. Il résista toutefois à ce bien-être envahissant, se répétant : "Ma mère, ma pauvre mère", s'excitant à pleurer par une sorte de conscience d'honnête homme ; mais il ne le pouvait plus ; et aucune tristesse même ne l'étreignait aux pensées qui, tout à l'heure encore, l'avaient fait si fort sangloter.⁶⁰

Si contrastamos el punto de vista de Caravan con el del descriptor, queda en evidencia la cursilería del burócrata. Casi todo el primer párrafo está descrito desde la perspectiva del narrador: ella es la que organiza la imagen de ese claro de luna entre analogías y sugerencias luminosas, sin embargo, en cuanto esas tonalidades son percibidas por el personaje, en cuanto la conciencia focal se sitúa en él, todo ese espectáculo suave y silencioso empieza a agotarse, pues pierde resonancia en el interior del protagonista; porque Caravan, a pesar de experimentarlo («y

⁶⁰ «Había salido la luna, y bañaba el horizonte con su luz plácida. Los grandes álamos se erguían con reflejos de plata, y la niebla se alzaba sobre la llanura como nieve flotante; ya no nadaban las estrellas en el río; revestíalo una capa de nácar y seguía deslizándose, rizado por escalofríos brillantes. La atmósfera era suave y perfumaba la brisa. El sueño de la tierra estaba impregnado de languidez, y Caraván bebía aquella suavidad de la noche; aspiraba profundamente y tenía la sensación de que un frescor, un sosiego, una paz sobrehumana le iba calando hasta la extremidad de sus miembros.

Sin embargo, no se resignaba a dejarse invadir por aquel bienestar, y repetía:

— Madre mía, pobre madre.

Y hacía fuerza para llorar, recurriendo a una especie de sentido del deber de hombre honrado; pero todo era en vano, y los mismos pensamientos que hacía poco le habían arrancado tan grandes sollozos no despertaron ya en él tristeza alguna». *En Famille*, RL1 :194/ *Cariños de familia*, A :151-152.

Caravan bebía aquella suavidad de la noche...»), no cae en la cuenta de su belleza, no puede seguirlo, tan ocupado como está en encontrar la actitud más pertinente para sobrellevar su «tragedia». Así es la mirada del burócrata en Maupassant: miope, incapaz de ver más allá de su nariz y de su codicia, razón ésta última, por la que también tiende a considerar los espacios desde las posibilidades de invasión que prometen.

Sea en casa o en el trabajo, los burócratas pasan la vida con la expectativa de extender sus dominios. Cuando en las primeras páginas de *L'Héritage Cachelin*, interesado en hacer de Lesable su yerno, pasa a verlo a su oficina con algún pretexto, su atención se centra inmediatamente en la amplitud de la pieza:

[...] il se rendit au bureau que cet employé *occupait tout seul*, par faveur spéciale, en raison de son zèle et de l'importance de ses attributions. Le jeune homme écrivait sur une *grande table*, au milieu de dossier ouverts et de papiers épars, numérotés avec de l'encre rouge ou bleue.⁶¹

El mismo Lesable, la primera tarde de su encuentro con Cora en casa de César Cachelin, al admirar el paisaje desde el balcón al lado de la joven, lo percibe desde sus deseos de dominio, atendiendo sólo a aquellos elementos relacionados con la extensión y el placer de la posesión:

Et quelque chose comme un sentiment poétique soulevait son cœur en face du *grand Paris étendu* devant lui, illuminé, vivant sa vie nocturne, sa vie de plaisir et de débauche. Il lui semblait qu'il *dominait* la ville énorme, qu'il *planait* sur elle ; et il sentait qu'il *serait délicieux de s'accouder chaque soir sur ce balcon* auprès d'une femme, et de s'aimer, de se baiser les lèvres, de *s'étreindre au-dessus de* la vaste cité, *au-dessus de* toutes les amours qu'elle enfermait, *au-dessus de* toutes les satisfactions vulgaires, *au-dessus de* tous les désirs communs, *tout près des étoiles*.⁶²

⁶¹ «se encaminó a la oficina en que, por consideración especial a su actividad y a la importancia de sus atribuciones, trabajaba solo aquel funcionario.

El joven estaba escribiendo en una mesa muy grande, en medio de legajos abiertos y papeles esparcidos aquí y allá, numerados con tinta roja o azul». (Cursivas nuestras) *L'héritage*, RL 1 :874-875/ *La herencia*, A : 492.

⁶² «Algo, que se parecía a un sentimiento poético, conmovía su corazón a la vista de aquel gran París que se dilataba ante sus ojos, iluminado, entregado a su vida nocturna, a su vida de placeres y de libertinaje. Parecíale como si dominase desde allí a la enorme ciudad, como si se cerniese sobre ella. Sería delicioso acodarse todas las noches en aquel balcón, junto a una mujer, y amarse, y besarse en los labios, y abrazarse estrechamente por encima de la

La imagen del paisaje está determinada por los sueños de poder de Lesable; desea hacer suyo ese balcón y con él mantener también la adulación de muchos como Cachelin que le permitan sentirse el dueño de todo ese vasto horizonte. Sin embargo, personajes como él jamás poseerán realmente y a sus anchas un espacio. Siempre existe el riesgo de perderlo. Al contrario de los rústicos, éstos no ganan su lugar a través del trabajo, sino gracias a una paciente y premeditada espera. Conocen muy bien las dimensiones del rincón que habitan, pero mejor todavía aquellas de su vecino.

5. Miss Harriet o los espacios desde la mirada del artista

Rien n'existe que la beauté! [...] la ligne d'un corps, d'une statue ou d'une montagne, la couleur d'un tableau ou celle de cette plaine, le je ne sais quoi de la Joconde, une phrase qui vous mord jusqu'à l'âme, ce rien de plus qui fait un artiste aussi créateur que Dieu, qui donc le distingue parmi les hommes ?

Paul Brétigny, *Mont-Oriol*⁶³

El artista es el personaje privilegiado en la obra de Guy de Maupassant. Su mirada franca y perspicaz, su particular ingenio y la sensibilidad de su espíritu, le permiten moverse en el mundo con mucha mayor holgura que cualquier otro personaje. Está conciente de la nimiedad que representa su condición humana frente a la inmensidad del universo; la vida le parece un absurdo y el intelecto un error de la naturaleza; cree en la belleza como obra de la razón, y en la

ciudad inmensa, de todos los amores que en ella encerraba, *por encima de* todas las satisfacciones vulgares, *por encima de* todos los apetitos ordinarios, *muy cerca de las estrellas*» (Cursivas nuestras). *Ibid.*, RL1 :882/A : 492.

⁶³ Guy de Maupassant, «*Mont-Oriol*», *Romans*, 1959, p. 639.

sensualidad como el camino más viable para sobrellevar las inevitables fatalidades que nos depara el destino.

En la obra de Guy de Maupassant sobresalen especialmente tres tipos de artistas: el músico, el escritor y el pintor. Entre ellos predomina el pintor.⁶⁴ A diferencia de los demás, el pintor se caracteriza por tener «menos de divino y más de bohemio», lo cual le hace merecer el último lugar de interés en la sociedad de *amateurs* de artistas⁶⁵ (no resulta muy cómodo hacer relación con un personaje tan volátil). El músico, en cambio, fácilmente hace «un nido en la familia». Basta adularlo y mantenerlo en el nivel de «maestro» para que se sienta en casa. Además, quien logra retenerlo no lo deja ir tan fácilmente, siempre es útil contar con un músico para amenizar las recepciones. El escritor, por su parte, también cuenta con admiradores de su inteligencia, y por supuesto, se le aprecia por su funcionalidad: «puede hablar durante horas, y lo mejor es que no sólo por él, sino por todo el mundo».⁶⁶ El pintor es cosa aparte, sobre todo el pintor paisajista, para quien los vagabundeos y los encuentros fortuitos son siempre mucho más atractivos que las recepciones de salón.

⁶⁴ El pintor como protagonista aparece en dos cuentos *Le modèle* y *Miss Harriet*, y en una novela, *Fort comme la mort*. De entre sus crónicas, hay tres que dedica especialmente a este tema : *Les juges*, *Au Salon* y *La vie d'un paysagiste*. Sin embargo, en el resto de su obra abundan las referencias, apreciaciones y críticas sobre pintura, pinturas y pintores, que toca a propósito de otros asuntos.

⁶⁵ Guy de Maupassant llama «*amateurs d'artistes*», a todas aquellas personas que dicen admirar el arte y a los artistas, pero que en el fondo lo que buscan es la pose y el reconocimiento de los demás hacia su supuesta sensibilidad. Sin embargo no todos los artistas caen tan fácilmente en sus salones. En esta crónica, Maupassant escribe: «*Les peintres [...] ont en eux moins de divin et plus de bohème. Leurs allures n'ont pas assez de moelleux et surtout pas assez de sublime. Ils remplacent souvent l'inspiration par la gaudriole et par le coq-à-l'âne. Ils sentent un peu trop l'atelier, enfin, et ceux qui, à force de soins, ont perdu cette odeur-là, se mettent à sentir la pose. Et puis, ils sont changeants, volages, blagueurs. On n'est jamais sûr de les garder, tandis que le musicien fait un nid dans la famille* » [Los pintores [...] tienen en sí menos de divino y más de bohemio. Su porte no tiene la suficiente gracia, ni mucho menos la suficiente sublimidad. Suelen reemplazar la inspiración por la leperada y la fanfarronería. En fin, huelen mucho a taller, y los que a fuerza de cuidados han perdido ese olor, empiezan a oler a pose. Además, son cambiantes, volátiles, chanceros. Jamás se está seguro de guardarlos, mientras que el músico hace un nido en la familia» (TN)]. Maupassant, Guy de, «*Les amateurs d'artistes*», 1980, p. 189.

⁶⁶ Cf. Guy de Maupassant, «*Les amateurs d'artistes*», *Chroniques 3*, 1980, pp. 188-193.

El pintor es un personaje deseoso de revalorizar la visión de la vida y el mundo a través de un contacto muy próximo con la realidad que lo circunda. Su móvil principal es la experiencia de belleza, pero de una belleza material, entendida como el efecto sensible provocado por la combinación original y armoniosa entre ciertos elementos naturales, sean éstos innobles o estimables.⁶⁷ Está consciente de sus limitaciones (los sentidos son los mediadores de toda concepción de realidad), pero también de su ingenio. Es capaz de discernir lo que para otros permanece oculto.⁶⁸ Está siempre sediento de imágenes puras, libres de prejuicios y condicionamientos sociales, que puedan funcionar como motivos para su obra. Esto se debe en mucho a la disposición receptiva que demanda la práctica de su arte, y que al mismo tiempo forma y afina la sensibilidad de su espíritu. Para él un objeto no es bello por sí mismo. Se necesita del ojo, el discernimiento y la sensibilidad humana para concederle ese atributo.

Léon Chenal, el protagonista de *Miss Harriet*, es uno de esos pintores.

Él tiene la ventaja de no haber sufrido ni el trabajo embrutecedor de los campesinos, ni la tensa espera e inmovilidad de los burócratas. Es un hombre que goza de un buen porte a pesar de sus años. Sus recuerdos son los de una juventud saludable moldeada por las caminatas al aire

⁶⁷ Baudelaire influyó mucho en la concepción de belleza de Guy de Maupassant. El cuentista, en su obra, suele citar incluso textualmente algunos de sus versos sobre el tema. En *Mont-Oriol*, pone en boca del protagonista, Paul Brétigny, toda una disertación sobre la belleza, en la que el himno a la belleza de Baudelaire es el argumento principal. Cf. Guy de Maupassant, «*Mont-Oriol*», *Romans*, capítulo V, 1959, p. 639.

⁶⁸ Maupassant insiste mucho en marcar la gran diferencia que hay entre la percepción de un artista, o de un ojo educado para captar la realidad en sus tonos y matices diversos, de la percepción común a la sociedad en general, que sólo distingue los colores y las formas más llamativos sin enterarse de que puede haber toda una gama de «innombrables y discretas modulaciones». Cf. «*Au salon*», en *Chroniques 3*, , 1980. pp.240-241, y en *Mont-Oriol*, 1959, pp. 603-609.

libre, los amores fugaces y los placeres que le brinda la práctica de su arte, un pasado que todavía puede leerse en su rostro.⁶⁹

Su condición de pintor paisajista le hace sentirse especialmente atraído por los espacios naturales abiertos. Para él son ricas vetas de motivos artísticos, aunque también, y en gran medida, ocasión de goces exquisitos: su estancia en este tipo de espacios le brinda un placer corporal y anímico intenso, casi erótico. En *Miss Harriet*, Léon Chenal evoca su excursión por el campo como una experiencia sensual.⁷⁰ Su relación con el paisaje sugiere la del amante con la joven virgen: lo aprehende en la naturalidad de su impresión, en la pureza de sus tonos y formas. No sólo implica un acto de contemplación, sino también una entrega sin reservas, con todos los sentidos. Es, según la expresión de Léon Chenal, un viaje de «luna de miel con la tierra».⁷¹

A sus ojos, el paisaje evoca una ilusión de libertad. El cielo abierto, el horizonte infinito, la posibilidad de ir por rutas que no están trazadas, despiertan en el pintor una sensación de autonomía. Él puede decidir por dónde, cuando y hacia dónde ir, según su ánimo o los estímulos que se encuentre por el camino. Pero lo mejor de todo es que a cada momento de su viaje tiene la opción de liberar también los sentidos.

Léon Chenal es un personaje que se complace en degustar estética y sensiblemente el paisaje, no obstante se cuida bien de idealizarlo. Actúa como un hombre consciente de la calidad ilusoria de sus placeres. En su visión del personaje de miss Harriet pone en evidencia un marcado escepticismo respecto a las posibilidades de la condición humana.

⁶⁹ Maupassant lo describe como «un vieux peintre, qui avait été très beau, très fort, très fier de son physique, et très aimé » [«un pintor viejo, que había sido buen mozo, guapetón, fuerte, orgulloso de su figura y muy favorecido por las mujeres»]. *Miss Harriet* RL1: p. 856/ *Miss Harriet* A: 477.

⁷⁰ Cf. *Ibid.*, RL 1 : 856-57/ A :478.

⁷¹ Cf. *Ibid.*, RL : 857/ A : 478.

Miss Harriet es una inglesa cincuentona, protestante, de aspecto magro y desgarbado. Cree en la belleza porque la experimenta en la visión de los paisajes que frecuenta; y en el amor, porque se explica esa belleza como una manifestación de la consideración y generosidad de Dios hacia los hombres. Es una mujer solitaria que pasa su tiempo errando por el campo con la intención de adorar a Dios en su obra. Suple sus nulos atributos físicos, la soledad y la incompreensión en las que vive con la fe ciega en un Dios que Léon Chenal califica como «filósofo de pueblo, siempre apenado por las injusticias cometidas bajo sus ojos»⁷² y con un amor exaltado hacia la naturaleza.

La obra de Léon Chenal logra atraer la atención de miss Harriet. Para ella el pintor es una especie de demiurgo, por su poder creativo. Así como la composición de un paisaje natural inflama sus deseos de entregarse a su Dios, así también la obra de Chenal despierta en ella una ferviente pasión por el artista. Pero a diferencia de sus sentimientos hacia Dios, la amistad con Léon Chenal le hace experimentar un deseo corporal que hasta entonces le había sido vedado. Si antes no daba importancia a su aspecto, ahora se da cuenta de lo que éste representa. Las manifestaciones divinas pierden peso. Ella es fea y vieja. La posibilidad de sentirse amada sensualmente le está negada y en esto, su Dios no interviene.

El artista, convencido de esta relación desigual entre la condición humana y la naturaleza, se expresa al final del cuento: «Comme il y a des êtres malheureux! Je sentais peser sur cette créature l'éternelle injustice de l'implacable nature».⁷³ Somos miserables, unos más que otros, pero todos miserables. Y cuando se tiene la esperanza de dejar de serlo, se cae en el peligro de la

⁷² Cf. *Ibid.*, RL1:863/ A: 483.

⁷³ «¡Hay seres muy desgraciados ! Yo sentía gravitar sobre aquel despojo humano la eterna injusticia de la implacable Naturaleza». *Ibid.*, RL 1: p. 869/ A: 48.)

frustración. «Heureux ceux qui satisfait la vie, ceux qui s’amusent, ceux qui sont contents», escribe Maupassant en una de sus crónicas.⁷⁴ Para él, quien está consciente de su condición más bien se resigna que ama la vida; busca rutas de escape que hagan de su paso por el mundo algo soportable. Ese tipo de felicidad resignada es la que lleva al artista a refugiarse en su arte; a complacerse en discernir los elementos armónicos de los espacios y abandonarse a su contemplación.

⁷⁴ «Felices aquellos a los que la vida les satisface, los que se divierten, los que están contentos», Guy de Maupassant, «*Par delà*», *Chroniques 2*, 1980, p. 399.

III. El espacio simbólico: un elemento determinante en el destino de los personajes

El hombre no sabe en qué lugar colocarse.
Está visiblemente perdido y caído de su verdadero lugar,
sin ser capaz de encontrarlo.
Lo busca por todas partes con inquietud y sin éxito
en unas tinieblas impenetrables.

*Pascal*¹

Los espacios de la ficción en la obra de Maupassant contienen indicios simbólicos que nos permiten acceder con mayor profundidad a la problemática central del relato. Por su misma construcción descriptiva, los espacios provocan en el lector asociaciones que van más allá del sentido primero de su representación. No sólo nos hablan de ellos mismos, sino también, y sobre todo, de las cualidades interiores de los personajes que los habitan y recorren.

La falta de estabilidad es la primera característica que marca las relaciones entre espacio y personajes. Es difícil encontrar una armonía durable entre el protagonista y su entorno, sea éste su casa, su lugar de trabajo o de paseo. Al mismo tiempo, la falta de armonía exterior induce al desequilibrio interior, por lo que el protagonista se ve generalmente impedido para confrontar las dificultades planteadas por su entorno.

Por otra parte, los espacios son hostiles y limitantes. Los muros de la casa o los linderos del exterior dan la sensación de estrecharse cada vez más sobre los protagonistas hasta casi asfixiarlos o bien expulsarlos de su interior. Cada lugar confirma la idea, tan insistente en la obra de Guy de Maupassant, de que el mundo no ha sido creado para el hombre. Roger de Salins en *L'Inutile Beauté* lo expresa así:

Mais il suffit de réfléchir une seconde pour comprendre que ce monde n'est pas fait pour des créatures comme nous. (...) Contemple-là, cette terre, telle que Dieu l'a donnée à ceux qui l'habitent. N'est-elle pas visiblement et uniquement disposée, plantée et boisée par des

¹ Blaise Pascal, Pensamiento 400-427, en *Obras*, Alfaguara, Madrid, 1988, p.455

animaux? Qu'y at-il pour nous? Rien. Et pour eux, tout: les cavernes, les arbres, les feuillages, les sources, le gîte, la nourriture et la boisson².

Claudine Giacchetti es una de las críticas que han abordado las relaciones entre personajes y espacios en las novelas de Maupassant.³ Según su estudio, estos espacios oscilan entre dos características: la obsesión y la limitación. Al mismo tiempo que inquietan a los protagonistas, ya sea por sus deseos de poseerlos, franquearlos o dominarlos, limitan su campo de acción. Giacchetti clasifica estos espacios en tres tipos: los espacios de la *renuncia*, los de la *conquista* y los del *repliegue*⁴. Los primeros, que pertenecen al personaje, parecen estar en un principio dominados por él, pero terminan siempre por echarlo fuera de sus límites. Los segundos designan los lugares con los cuales el personaje tiene una relación pasajera. Son sitios que despiertan su interés al ofrecerle una posibilidad de acceso a lo hasta entonces vedado, permitiéndole así alcanzar un cierto poder, aun cuando al final resulte meramente ilusorio. Por último, la tercera categoría corresponde a los espacios que tienden a cerrarse frente o alrededor del personaje, actuando contra él, ya sea echándolo de su centro o por el contrario, impidiéndole cualquier posibilidad de escapar al encierro.

² «Basta un segundo de reflexión para comprender que este mundo no ha sido hecho para criaturas como nosotros [...] Contéplala, a esta tierra nuestra, tal y como Dios la ha entregado a los que en ella habitan. ¿No es evidente que está dispuesta, con sus plantas y bosques, únicamente para que vivan en ella animales? ¿Qué se encuentra en ella para nosotros? Nada. Ellos, en cambio, lo tienen todo: las cavernas, los árboles, el follaje, los manantiales, el cobijo, el alimento y la bebida». *L'Inutile Beauté*, RL 2:1224/ *La belleza inútil*, A :927.

³ Claudine Giacchetti, *Maupassant, espaces du roman*, 1993.

⁴ «Il s'agit d'abord des romans de la *dépossession* que sont les deux récits normands *Une vie* et *Pierre et Jean*. En seconde partie, *Bel-Ami* et *Mont-Oriol* sont les récits de la *conquête*, ou le rapport à l'espace n'est plus celui d'une spoliation mais d'un gain territorial. Enfin, dans la dernière partie, *Fort comme la mort* et *Notre cœur* sont les romans du *repli*, car les personnages, ne pouvant plus ni s'arracher à leur espace ni en acquérir la maîtrise, se retranchent à l'intérieur d'un lieu de fantôme ». [«Se trata primero de las novelas de la *renuncia* que son los dos relatos normandos *Una vida* y *Pierre y Jean*. En segundo lugar, *Bel-Ami* y *Mont-Oriol* son los relatos de la *conquista*, donde la relación con el espacio ya no es la de una expoliación, sino la de una ganancia territorial. Finalmente, en la última parte, *Fuerte como la muerte* y *Nuestro corazón* son las novelas del *repliegue*, porque los personajes no pudiendo más relegarse de su espacio ni dominarlo, se atrincheran al interior de un lugar fantasma». (TN)] *Ibid*, pp. 12-13.

Sea cual fuere el tipo de espacio donde el protagonista se propone acceder o permanecer, jamás llega a dominarlo o a mantener una relación estable con él. Más bien se ve obligado, cada vez más conscientemente, a apartarse en un movimiento ritmado por los impedimentos o inaccesibilidades que van marcándole los propios espacios que lo rodean. De ahí que, aun cuando logre momentáneamente establecer una relación favorable con ellos, no tarde en enfrentarse a lo contrario.

La manera en que los espacios se organizan en el relato, la forma en que se articulan y se presentan a los ojos de los personajes y a los del lector, así como las transformaciones que sufren en el transcurso de la narración, dan lugar a una simbología. Para tratar este aspecto simbólico de la espacialidad nos apoyaremos en los estudios de Claudine Giaccetti y de Gaston Bachelard, así como en los artículos reunidos por Jean Burgos sobre la idea del refugio, sin dejar de lado la obra crítica de Pierre Bayard y Antonia Fonyi sobre los lugares en Maupassant como un símbolo de la otredad⁵.

1. Los límites inevitables

Muchos autores han subrayado ya la clausura que caracteriza al universo narrativo de Guy de Maupassant. Los personajes están marcados desde un principio con el signo de la fatalidad y por más que desean no pueden evadirlo, el mundo los limita. Todos los caminos quedan obstruidos y no les queda más que rendirse ante el destino.

Los espacios del relato son un símbolo de esta oclusión. En ellos, los protagonistas se sienten encerrados o expulsados, incapaces de fanquear sus límites. En los interiores, suelen

⁵ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975; Jean Burgos, *Le refuge (II)*, *Cahiers du Centre de Recherches sur l'imaginaire*, 1972; Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, 1993; Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, 1994.

hacerse la ilusión de un exterior abierto e ilimitado, pero cuando salen, las barreras siguen persiguiéndolos. Los límites terminan entonces por estrecharse con más firmeza que al principio y conducen a finales generalmente funestos.

Incluso cuando el personaje decide refugiarse en los espacios del imaginario, en su ensoñación interior, abrumado por la opresión continua que experimenta en los lugares que actúa, el imaginario termina también por cerrarse. Todo esto deja ver que el aislamiento o la inaccesibilidad a los lugares de la cotidianidad son una extensión del aislamiento interno del ser. Claudine Giaccetti escribe : « chez Maupassant, c'est en termes d'espace que non seulement s'actualise l'imaginaire, mais que l'imaginaire s'interroge sur les modalités de son fonctionnement »⁶.

Hay un constante movimiento de articulación entre espacios físicos y espacios imaginarios. Unos y otros se reflejan al mismo tiempo que se oponen, de tal suerte que la censura se propaga tanto del interior hacia el exterior como a la inversa, ya sea duplicándose por el reflejo de las apariencias, ya sea repitiéndose como un juego de espejos. Pierre Bayard lo explicaba diciendo que el espacio en Maupassant es una de las representaciones del Otro buscado, despreciado, temido y fascinante que resalta siempre en sus cuentos, y escribe: « Ce qui nous fascine ainsi en l'Autre —nous séduit, nous perturbe, nous déplaît— tient à la manière dont nous utilisons comme un miroir pour nous y refléter. »⁷

⁶ «En Maupassant, es en términos de espacio en que no sólo se actualiza el imaginario, sino que el imaginario se interroga sobre las modalidades de su funcionamiento» (TN). Claudine Giaccetti, *Maupassant, espaces du roman*, 1993, p.231.

⁷ «Lo que nos fascina así del Otro —nos seduce, nos perturba, nos disgusta —se debe a la manera en que lo utilizamos como un espejo para reflejarnos» (TN). Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, 1994, p. 82.

Si los lugares atraen al personaje es precisamente porque descubre en ellos algo de sí mismo, de su intimidad; pero al mismo tiempo porque encuentra algo extraño que intensifica aún más su atracción. Ese elemento extraño es el que lo confronta inmediatamente a su yo, de modo que mientras más se acerca a ese otro distinto, más se sumerge en sí mismo aislándose y quedando totalmente preso de lo que huía. Antonia Fonyi decía ya que en la obra del cuentista hombres y mujeres, enamorados de ayer y de hoy, felices o infelices, todos son iguales frente a la fatalidad de la clausura.⁸

Sin embargo, es posible volver soportable la aberración del enclaustramiento —incluso dentro de su misma fatalidad—, aunque no sea posible evitarla. Todo depende de la manera en que el personaje lo enfrente. Si no la percibe desde el primer momento, cae en el rudo choque de la desilusión; si, por el contrario, está consciente de ella, no podrá ciertamente escapar, pero al menos aprenderá a vivir con esta realidad y a aceptar sus consecuencias. Según la actitud que se tome frente a la oclusión de los espacios, existirá la alternativa entre la sorpresa de un fracaso y la espera conciente del mejor destino.

Con objeto de delimitar la dimensión simbólica de la relación entre habitante y hábitat, comenzaremos por un análisis del mundo como el espacio destinado al hombre, que Guy de Maupassant describe como el espacio hostil y ajeno por excelencia. Después iremos hacia los lugares más específicos e íntimos, aquellos a los que los protagonistas se sienten más estrechamente ligados o aquellos, al menos, donde se sienten protegidos, aun cuando la protección no sea nunca una sensación confiable en el universo de Maupassant; pero en todo caso, son lugares que evocan la imagen de un refugio —incluso cuando éste resulta

⁸ Cf. *Ibid.*, p.34.

inaprensible— manifestando con mayor claridad el contraste entre cierre y apertura. Además, desde su encierro inicial, el protagonista modela sus aspiraciones según sus intenciones para acceder a los ambientes que tanto busca.

2. El mundo, un espacio hostil

En los relatos de Guy de Maupassant el origen de los males del hombre reside en su continua y forzosa condición de inestabilidad en relación a los lugares que habita. El mundo no ha sido creado para acogerlo como huésped. La disposición natural de su superficie lo dice todo: abundan las grutas, relieves y follajes que sirven de casa a las bestias. Los animales están en su medio. No tienen que hacer ningún esfuerzo para adaptarse a él, incluso la misma naturaleza les da el sustento que necesitan para cumplir con sus funciones elementales: reproducirse y morir; ser alimento de la tierra o de otros animales para volver a generar la vida en sus interminables ciclos.

Pero el hombre, que ha dejado atrás su estado primitivo gracias a la cultura, el arte y la ciencia, ya no puede hallarse en este mundo diseñado para las bestias. Sólo aquel que se asemeja a ellas sigue conforme y contento. El artista y el intelectual están destinados a sentirse ajenos.⁹ Repudian saberse parte y producto del mundo de las bestias. Pero más que esto, odian el considerarse creación de ese Dios que Guy de Maupassant describe como un ser «monstruoso y

⁹ Uno de los protagonistas de *L'Inutile Beauté* lo expresa directamente: «Nous lui devons, à ce petit accident de l'intelligence, d'être très mal en ce monde qui n'est pas fait pour nous, qui n'avait pas été préparé pour recevoir, loger, nourrir et contenter des êtres pensants, et nous lui devons aussi d'avoir à lutter sans cesse, quand nous sommes vraiment des raffinés et des civilisés, contre ce qu'on appelle encore les desseins de la Providence» [«Este pequeño accidente de la inteligencia tiene la culpa de que nos sintamos tan incómodos en lo que no había sido hecho expresamente para nosotros, en lo que no estaba preparado para recibir, alojar, alimentar y dar satisfacción a seres dotados de pensamiento; y él también nos obliga a luchar constantemente, una vez que hemos llegado a ser verdaderamente refinados y civilizados, contra eso que se sigue llamando los designios de la Providencia.】 *L'Inutile Beauté*, RL 2:1223/ *La belleza inútil*, A:927.

cruel»¹⁰, no sólo porque nos instaló en un espacio inapropiado para conformar nuestro hábitat, sino porque además nos encadenó a él, pues es imposible trascenderlo o evadirlo.¹¹

Estamos atados al mundo como el cordón umbilical del feto a la madre. El corte significa la muerte, pero aun ese corte resulta ilusorio, porque muertos volvemos a ser parte de la tierra. Antonia Fonyi es una de las estudiosas de Guy de Maupassant que insisten en esta simbología de la Tierra como el espacio uterino de la madre. En su seno vive el feto. La Tierra lo engendra y nutre, pero sólo por un corto tiempo, pues enseguida lo expulsa. Tal expulsión está estrechamente ligada a la que se realiza en el proceso de digestión: «La digestatrice enserre l'enfant dans son ventre pour le pétrir, le broyer, l'écraser, le transformer en matière fécale. Son appareil gigantesque comme celui de la mère utérine, est l'origine d'immenses destructions, des épidémies de peste, de choléra, et aussi de la guerre »¹².

El mundo como espacio se personifica tomando la forma de un ser extraño, como un enorme aparato digestivo que se nutre y defeca sin cesar, pero que a la vez se alimenta de lo que

¹⁰ En varios de sus cuentos Maupassant se refiere a Dios en estos términos. Algunos de esos cuentos son: *L'inutile beauté*: «Sais-tu comment je conçois Dieu, dit-il: comme un monstrueux organe créateur inconnu de nous (...) il est ignorant de ce qu'il fait, stupidement prolifique...» [«—¿Sabes cómo concibo yo a Dios? —dijo—. Como a un monstruoso órgano creador, desconocido de nosotros (...) no sabe lo que hace, es estúpidamente prolífico...». RL 2 :1223/A :927]. *L'Endormeuse*: «Comme je les ai compris, ceux qui, faibles, harcelés par la malchance, ayant perdu les êtres aimés, réveillés du rêve d'une récompense tardive, de l'illusion d'une autre existence où Dieu serait juste enfin, après avoir été féroce...» [«¿Cómo los he comprendido a todos aquellos que, débiles, hostigados por la mala suerte, después de haber perdido a los seres queridos, despertados del ensueño de una recompensa tardía, de la ilusión de otra existencia en la que Dios sería al fin justo, tras de haber sido feroz, ...». RL 2:1194/A:1398]. Y en *Moiron*: «Écoutez. J'étais un honnête homme, très honnête... très honnête... très pur —adorant Dieu —ce bon Dieu— le Dieu qu'on nous enseigne à aimer, et pas le Dieux faux, le bourreau, le voleur, le meurtrier qui gouverne la terre.» [«Yo era un hombre honrado..., muy honrado... muy bueno; temeroso de Dios, del Dios caritativo, del que nos muestra la doctrina cristiana; no del Dios verdugo, ladrón y asesino que rige la tierra». RL 1: 594/A:1284.

¹¹ El protagonista de *L'homme de mars* se queja de los límites de la condición humana, pues no puede conocer más que un punto insignificante de su realidad, mientras que Roger Salins, en *L'inutile beauté*, califica a la Tierra como un «campo de hortalizas» en el que estamos destinados a vivir desnudos, sin un lugar adecuado para vivir. Cf. *L'homme de Mars*, RL 2 : 1011/ *El hombre de marte*, A: 1436, y Cf. *L'inutile beauté*. RL 2:1223/ *La belleza inútil*, A:927.

¹² «La digestora estrecha al niño en su vientre para amasarlo, machacarlo, aplastarlo, transformarlo en materia fecal. Su aparato gigantesco como el de la madre uterina, es el origen de inmensas destrucciones, de las epidemias de peste, de cólera, y también de la guerra» (TN). Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, 1993, p. 123.

desecha, pues en su materia fecal reside su poder para seguir dando vida. Muertos o vivos, los personajes no pueden escapar de su dominio. Léon Chenal lo expresa claramente en *Miss Harriet*, a propósito de la muerte de la inglesa: «Elle allait maintenant se décomposer et devenir plante à son tour. Elle fleurirait au soleil, serait broutée par les vaches, emportée en graine par les oiseaux, et, chair des bêtes, elle deviendrait de la chair humaine».¹³

En este sentido Maupassant se acerca a la imagen de la vida que Baudelaire recrea en *Une charogne*¹⁴. Un poema en el que el artista elogia irónicamente la condición efímera y ruin de la existencia humana desde el punto de vista de la materia que la engendra. De la corrupción de la materia nacemos y a ella volveremos. Para que haya vida es necesario que ésta se alimente también de la muerte, pero muerte significa putrefacción.

El poeta toma la imagen de la amada como inspiración a sus versos. La eleva a la belleza más sublime, pero inmediatamente después la deja caer sin piedad hasta los suelos, asociándola a la imagen de la carroña más nauseabunda. La imagen de la amada se erige como una paradoja de la vida en donde las cualidades no son más que la máscara del ser inmundo:

–Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,
Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
Vous, mon ange et ma passion !¹⁵

¹³ «Llegaba la hora en que su cuerpo daría jugo a las plantas, florecería con el sol, sería pasto de los animales, que a su vez son pasto del hombre, transformándose así de nuevo en carne humana», *Miss Harriet*, RL :869/*Miss Harriet*, A :488.

¹⁴ Cf. Charles Baudelaire, « Une charogne », *Les fleurs du mal*, 1999, p.31

¹⁵ «¡Pensar que tú serás igual que esta basura
y que esta horrible infección,
estrella de mis ojos, sol de mi noche oscura
tú, mi ángel y mi pasión ». Charles Baudelaire, «Una carroña», *Las flores del mal*, 2002, p. 107.

Los valores más bellos quedan reducidos a humo, o mejor dicho, a exhalaciones pestilentes. La imagen de la fertilidad se descubre totalmente necrófila. La primera vida que engendra son los parásitos:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.¹⁶

Si el mundo es un espacio hostil y si es imposible que el ser humano escape de su influencia y dominio ¿qué esperanza hay entonces para el hombre? La «Esperanza», después de todo, pareciera ser una palabra raquílica y descolorida en la obra de Maupassant, apenas un moscardón volando torpemente alrededor de nuestras cabezas, o como ese murciélago del que habla Baudelaire en su *Spleen*¹⁷.

¹⁶ «Pululaban las moscas en aquel vientre obeso
y larvas y gusarapos,
negro ejército iban, como un líquido espeso,
por los vivientes harapos.

Todo aquello tenía un fluvial movimiento,
o chispaba y se perdía;
dijérase que el cuerpo, gracias a un vago aliento,
multiplicándose crecía». *Idem*.

¹⁷ « Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris... ». « *Spleen LXXVIII* », *Op.cit.*, p.106.

«Cuando húmedo tugurio es la naturaleza
de donde la esperanza, gran murciélago oscuro,
huye chapoteando con el ala en el muro
y en las vigas podridas dando con la cabeza». « *Spleen LXXVIII* », *Op.cit.*, p.253.

Pero sea como fuere la *esperanza*, hay posibilidades de redención. La solución está en la capacidad creativa e interpretativa del ser humano. Si como dice Antonia Fonyi, en los relatos de Maupassant « La réalité est la pesanteur qui empêche l'envol »¹⁸; la creatividad artística y la sensibilidad para interpretar el mundo ofrecen el placer, aunque momentáneo, de experimentar la ilusión de ese vuelo sin caer de golpe.

El hombre culto o el artista son los únicos personajes conscientes de la naturaleza del mundo. Esta conciencia genera repulsión en su interior, pero a la vez no pueden resistirse a quedar extasiados ante el placer de contemplarlo en sus paisajes naturales. Léon Chenal, el pintor de *Miss Harriet*, incluso se permite alabar a la Tierra que le ofrece tan buenas oportunidades para desarrollar su arte: «J'étais bien dans cette ferme ignorée, loin de tout, près de la Terre, de la bonne, saine, belle et verte terre que nous engraisserons nous-mêmes un jour »¹⁹.

Pero la contradicción se presenta: ¿cómo es posible conocer la condición inmunda de la naturaleza y al mismo tiempo amarla? Ante esta encrucijada los personajes de Maupassant no ponen trabas y la resuelven con una sencilla explicación: la belleza es evidentemente una creación humana; un efecto total de su capacidad de interpretación, de su inteligencia:

C'est nous qui avons introduit dans la création en la chantant, en l'interprétant, en l'admirant en poètes, en l'idéalisant en artistes, en l'expliquant en savants qui se trompent, mais qui trouvent aux phénomènes des raisons ingénieuses, un peu de grâce, de beauté, de charme inconnu et de mystère.²⁰

¹⁸ «La realidad es la pesadez que impide el vuelo» (TN). Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, 1993, p. 110.

¹⁹ «Me sentía seguro en aquel rincón ignorado, lejos de todo, cerca de la tierra, de la bondadosa, de la sana, de la verde tierra que todos fertilizaremos con nuestro cuerpo algún día». *Miss Harriet*, RL: 860/ *Miss Harriet*, A :481.

²⁰ «Somos nosotros los que nos hemos apoderado de la creación, cantándola, interpretándola, admirándola como poetas, idealizándola como artistas, explicándola como sabios, que se equivocan, es cierto, pero que encuentran razones ingeniosas y un poco de gracia, de belleza, de encanto oculto y de misterio a los fenómenos». *L'inutile beauté*, RL2 :1222/*La belleza inútil*, A :926].

Pero como el ser sádico y terrible que ha creado al hombre no pudo haberle infundido a propósito tal capacidad para el placer, sin duda la inteligencia es un error de la naturaleza:

La pensée humaine est un heureux petit accident des hasards de ses fécondations, un accident local, passager, imprévu, condamné à disparaître avec la terre, et à recommencer peut-être ici ou ailleurs, pareil ou différent, avec les nouvelles combinaisons des éternels recommencements.²¹

De ahí que Pierre Cogny argumente que el pesimismo de Guy de Maupassant no es en realidad más que una clara muestra de su excesivo amor al mundo. Ama tanto estar en él que no puede aceptar verse un día privado de su entorno:

Toujours par paradoxe inconscient, Maupassant est pessimiste par excès d'amour. Il aime le monde, aussi bien les créatures et les choses créées, et il n'accepte pas de devoir renoncer un jour à tout ce qui l'entoure. Il aime la vie et déteste le destin de l'homme, et il nie purement et simplement ce qu'il ne peut pas comprendre.²²

Demasiado odio o excesivo amor quedan unidos a fin de cuentas en el exceso, un elemento dominante en su obra que se constituye al mismo tiempo como presión y escape. Presión para los protagonistas abrumados por la soledad a la que los empuja la inmensidad desértica de los espacios que les rodean, o la estrechez angustiante de sus casas y oficinas. Escape para los mundanos que encuentran en el desenfreno el consuelo a la ruindad de su destino. Entre los excesos de odio y amor se genera la fuerza que da vida a los espacios en la obra del cuentista y que crispa al mismo tiempo el destino del hombre en su imposibilidad para salir del círculo de los excesos.

²¹ «Uno de los pequeños accidentes imprevistos de sus fecundaciones ha sido el pensamiento humano; accidente local, pasajero, imprevisto, condenado a desaparecer con la tierra, para resurgir aquí o en otra parte, igual o distinto, en alguna de las combinaciones nuevas del eterno recomenzar de las cosas». *Ibid*, RL 2 :1223/A :927.

²² «Siempre por paradoja inconsciente, Maupassant es pesimista por exceso de amor. Ama el mundo, tanto como a las criaturas y a las cosas creadas, y no acepta tener que renunciar un día a todo lo que le rodea. Ama la vida y detesta el destino del hombre, y niega pura y simplemente lo que no puede comprender» (TN). Pierre Cogny, *Maupassant, l'homme sans Dieu*, 1968, p. 39.

Ante todo esto, el camino de redención del ser humano permanece restringido a dos posibilidades: Por un lado, la misma naturaleza es la que infunde, en sus eternos ciclos de vida, la inmortalidad en lo decadente. Se pierde la individualidad a favor de la especie; el alma queda hundida y apagada para siempre en la muerte, como miss Harriet, estrellada en la profundidad de un pozo²³, mientras el cuerpo sigue funcionando como alimento para el renacer de otras vidas.

Por otro lado, está el poder de redención del artista, el ser más apto para comprender la importancia de esas transformaciones desde el momento en que no intenta evitarlas, pero sobre todo, desde el momento en que puede sublimarlas a través de su capacidad creadora:

« Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baiser,
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
De mes amours décomposés ! »²⁴

3. El refugio, protección o amenaza

Simbólicamente, la imagen del refugio suele estar asociada al recuerdo íntimo y reconfortante del hogar o a la idea de un albergue acogedor.²⁵ Jean Burgos habla de él como la imagen de un entorno en el que nos reconocemos por completo y que guardamos en lo más profundo de

²³ « Mais ce qu'on appelle l'âme s'était éteint au fond du puits noir » [«Pero su espíritu se apagó para siempre en el pozo estrecho»] *Miss Harriet*, RL 1: 869/*Miss Harriet*, A:488. Prefiero la traducción en Alianza editorial de Esther Benítez «Pero lo que suele llamarse el alma se había extinguido en el fondo del pozo negro», en *Mi tío Jules y otros seres marginales*, 1980, p.84.

²⁴ «Pero, entonces, amada, di a la larva dañina,
cuando muerda tus pobres restos,
¡que yo guardé la forma y la esencia divina

de tus amores descompuestos! *Op. cit.* « Une charogne », p.60 / «Una carroña», p.109.

²⁵ Gilbert Bosetti, «*La maison, Refuge mythique de l'enfance*», en Jean Burgos, *Le refuge (II)*, 1972, p. 178.

nosotros mismos.²⁶ El carácter fatalista del mundo en la narrativa de Guy de Maupassant no evita el símbolo del refugio, aunque hace de él un engaño.

La falsa seguridad de algunos lugares despierta en los personajes el deseo de acceder a ellos. Son espacios que evocan un tipo de *imagen feliz*, pero que a fin de cuentas resultan marcados también por la inaccesibilidad. Y si en algún momento logran sentirse seguros ahí, esta sensación se desvanece antes de que hayan podido sacar el más mínimo beneficio.

A pesar de todo, no llega a romperse el principio mismo del lugar como refugio, sobre todo si tomamos en cuenta que un refugio no es nunca algo acabado, sino un lugar por rehacer constantemente, jamás durable.²⁷ Si acoge al alma en pena, lo hace sólo por un momento. Jean Burgos los describe así:

Fragiles, toujours menacés par une nature extérieure à laquelle on n'en finit pas de se mesurer, mais menaçants aussi, à l'intérieur, pour qui refusant le combat, se laisserait prendre aux pièges séduisants de leur abri et de leur feu. Lieux d'arrivée bien vite devenus lieux de départ —vers d'autres affrontements, vers d'autres refuges—, ils ne restent refuges qu'autant qu'on s'y soustrait provisoirement aux intempéries : ce temps qui passe et promet la nuit avec ses menaces.²⁸

El refugio es un espacio de límites frágiles que separa al personaje de su entorno, al mismo tiempo que lo sensibiliza con esos mismos límites y con las aperturas aparentes del mundo. En los cuentos que aquí analizamos, encontramos dos tipos de imágenes del refugio: la casa y el campo. Sin embargo, la casa, que para los empleados burócratas de cuentos como *L'héritage* y *En familia* representa un sitio de protección, aunque momentáneo, en cuentos como

²⁶ Cf. *Ibid*, «Présentation», p.5.

²⁷ Cf. *Ibid*, p.3.

²⁸ «Fragiles, siempre amenazados por una naturaleza exterior ante la que no terminamos de compararnos, pero amenazantes también, al interior, para quien rechazando el combate se dejara atrapar por las trampas seductoras de su abrigo y su fuego. Lugares de llegada muy pronto transformados en lugares de partida —hacia otros enfrentamientos, hacia otros refugios—, sólo permanecen refugios mientras nos substraemos allí provisoriamente en las intemperies: ese tiempo que pasa y promete la noche con sus amenazas» (TN). *Ibid*, p. 3.

Première Neige o *Histoire d'un fille de ferme* es un lugar adverso que jamás les ofrece protección. Para sus protagonistas el campo o el Mediterráneo son más bien los posibles refugios.

3.1 La casa

En la más interminable de las dialécticas,
el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue.
Vive la casa en su realidad y en su virtualidad,
con el pensamiento y los sueños.

Gaston Bachelard ²⁹

La casa es el refugio original donde el hombre inicia su relación con el mundo. Tomando la imagen de la madre, la casa lo acoge y lo envuelve como una cuna ofreciéndole la primera idea de unidad, esa sensación de estar incluido en un espacio, y sobre todo de ser parte del universo. Según Gastón Bachelard, sin la casa el hombre sería un ser disperso: «Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano»³⁰.

En la obra de Guy de Maupassant, sin embargo, esta imagen tan cálida resulta contrastante. La casa aparece como un lugar sombrío y estrecho donde divagan los empleadillos de ministerio; o como un sitio amplio, pero construido sólo para el trabajo continuo, como las granjas normandas. Y cuando se erige en los trazos de una casona normanda, como la del matrimonio de *Première Neige*, está rodeada de sólidos muros y su interior, espacioso, resulta vacío y enclaustrante. Protege de las tormentas, pero atrae el frío y congela toda movilidad.

Las casas son lugares que Maupassant gusta describir particularmente. Ya sean pequeñas como los apartamentos de los burócratas o las chozas de los campesinos; amplias como las

²⁹ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975. p. 35.

³⁰ *Ibid*, p.37.

granjas o enormes como los castillos, su descripción sigue sutilmente la pista de los personajes que las habitan, como si se tratara de una extensión de ellos mismos. Entrar a ellas es entrar al interior de sus habitantes, un interior generalmente oscuro o turbulento.

En los relatos que aquí analizamos, la casa-refugio evoca la imagen de una especie de gruta que sirve de guarida. En ella los burócratas traman sus planes para hacerse de mejores plazas a expensas de los demás. Otras veces, se define desde el primer momento como el no-refugio, es el caso de *Première neige* o *Histoire d'une fille de ferme*. Allí, las protagonistas se sienten desprotegidas, anhelan vivir en un espacio distinto y lejano. La casa es el primer lugar donde experimentan el encierro.

3.1.1. *Los apartamentos de los burócratas*

En cuanto la vida se instala, se protege, se cubre, se oculta,
la imaginación simpatiza con el ser que habita ese espacio protegido.
La imaginación vive la protección, en todos los matices de la seguridad,
desde la vida en las conchas más materiales, hasta los disimulos
más sutiles en el simple mimetismo de las superficies.

*Gaston Bachelard*³¹.

En la obra de Guy de Maupassant hábitat y habitante se identifican y se develan mutuamente. El burócrata se confunde entre los muros que parecen protegerlo; se revela depositando en ellos la intimidad de su imaginario, al mismo tiempo que empieza a bosquejarse la trampa de la clausura infinita y fragmentaria a la que no podrá escapar.

Ellos mismos llevan la clausura en su interior: su domicilio es tan cerrado como su espíritu, prisionero de ambiciones vanas. La evocación de sus apartamentos es la reiteración de su naturaleza despreciable. En *En Famille*, Maupassant describe así a los burócratas : «armée de

³¹ *Ibid*, p.168.

pauvres diables râpés qui végètent économiquement dans une chétive maison de plâtre, avec une plate-bande pour jardin, au milieu de cette campagne à dépotoirs qui borde Paris»³².

Situados en los suburbios de París, sus apartamentos, apiñados entre otros tantos, acentúan su precaria condición. Suelen ser espacios estrechos, apenas amueblados y decorados sin gusto. Las ventanas ni siquiera cumplen su función de iluminadoras, sólo ofrecen una raquífica luz. Incluso cuando dan al exterior, la visibilidad está menguada: «On ne voyait rien qu'une lueur vague planant sur la grande ville, comme ces couronnes de feu qu'on met au front des saints»³³.

Son lugares que evocan la imagen de la concha, pero no de la que Bachelard describe como espacio de encierro donde se prepara una formación misteriosa y cuyo interior promete una impresionante renovación para el ser que la habita; sino de la *concha-cepo*³⁴ propia del ser fijo y encadenado, que no se atreve a salir de sí mismo, pero que aguarda paciente la oportunidad para precipitarse hacia afuera. Hay una especie de agresividad latente, comparable a la de los lobos («enconchados son más crueles que los lobos errantes») ³⁵. El ser que se esconde no lo hace para quedarse ahí por siempre. Según Bachelard, «El ser que se esconde, el ser que se “centra en su concha” prepara “una salida”»³⁶.

³² «ese ejército de pobres hombres raídos, que vegetan económicamente en mezquinas casas de yeso, que tienen por jardín un arriate y se alzan en medio de esos campos de los alrededores de París». *En famille*, RL 1:184/ *Cariños de familia*, A:143.

³³ «Sólo se distinguía una luz difusa por encima de la gran ciudad, como el halo luminoso con que se corona la frente de los santos». *L'héritage*, RL 1: 881/*La herencia*, A:498]. En *Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, se dice que la ventana del apartamento de Patissot, el burócrata protagonista, daba hacia un patio estrecho y sombrío: «une sorte de cheminée où montaient sans cesse toutes les puanteurs des ménages pauvres». [«una especie de chimenea por donde continuamente circulaban todas las pestilencias de los hogares humildes».] RL 1 : 88/ A :1299.

³⁴ Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975, p.160.

³⁵ *Ibid*, p.147.

³⁶ *Ibid*, p.146.

Los empleados de los cuentos de Maupassant hacen de su casa un tipo de refugio-cepo. Allí puede caer la presa codiciada. En *L'Héritage*, Cachelin invita a cenar a su casa al vanidoso Lesable con miras en hacerlo su yerno. Lesable es su compañero en el ministerio, pero a diferencia de él, goza de una buena posición y de posibilidades para alcanzar otra todavía mejor.³⁷ Lesable acepta la invitación de Cachelin y cae en la trampa. Más tarde, cuando los proyectos tramados por Cachelin parecen haber fracasado (no sólo Lesable no accede a mejor posición laboral, sino que es estéril, siendo que el embarazo de Cora, la hija de Cachelin, supone el acceso a una rica herencia), Cachelin prepara una cena para recibir a Maze, otro empleado del Ministerio³⁸. Esta vez no interesa el puesto, sino la fertilidad, y en esto Maze parece tener posibilidades. Cachelin se lo describe así a Cora: «Tu verras [...], c'est un rude gars, et un beau garçon. Il est haut comme un carabinier, il ne ressemble pas à ton mari, celui-là ! »³⁹.

Los burócratas están siempre al acecho de la mejor oportunidad, y sus intrigas suelen prepararlas en casa. Allí disponen con cuidado el ambiente y los elementos necesarios para hacer caer a su presa. Lo que buscan es el poder sobre otros, y tener dominio sobre el espacio en el que actúan les facilita ese poder. Por lo tanto, aunque viven en lugares estrechos, aguardan cautelosamente el momento para extender sus límites. Porque no sólo buscan ampliar su ámbito de dominio en el ministerio, sino también en la propia casa.

³⁷ Cuando Cachelin se expresa de él ante sus compañeros dice: «C'est un malin, il arrivera vite», y el narrador agrega «il nourrissait le désir secret, le désir obstiné de lui faire épouser sa fille». [«Ese sabe lo que hace; llegará pronto», «Acariciaba en secreto el deseo obstinado de hacer que se casase con su hija»] *L'héritage*, RL: 874/ *La herencia*, A: 492.

³⁸ «On préparera ce dîner avec autant de sollicitude que celui de Lesable autrefois» [«Se preparó aquella cena con igual esmero que la de Lesable en otro tiempo».] *Ibid*, RL:910/A:523.

³⁹ «Es un hombre completo y además un buen mozo, alto como un carabinero. Ese sí que no se parece nada a tu marido». *Idem*.

Su forma de concebir los espacios coincide con los que Claudine Giacchetti ha llamado los *espacios de la conquista*: «un accaparement de l'espace [...] régit toutes les démarches. Étrangers sans lieux d'appartenance, les personnages [...] parviennent à intégrer et à s'approprier des espaces qui leur sont au départ interdits ou inaccessibles »⁴⁰.

En *L'Héritage* y en *En Famille* la familia espera impaciente la muerte de la vieja tía o de la suegra, según el caso, que comparte el mismo techo, con la esperanza de hacerse pronto de los bienes de la difunta, pero también con el deseo de poder apropiarse del espacio que hasta ahora ha ocupado. Cuando Lesable siente venir la muerte de la tía Charlotte, tiene la impresión de que el espacio se abre y se extiende: «L'appartement lui parût changé, plus grand, plus clair. Mais comme il ne pouvait tenir en place, il passa sur le balcon»⁴¹. Cuando finalmente se constata su fallecimiento, los personajes no se hacen esperar para invadir la recámara que hasta entonces les estaba prohibida: «Et les deux hommes se mirent à l'oeuvre. Ils vidaient les tiroirs, fouillaient dans le poches, déplaient les moindres papiers»⁴². Una situación semejante vuelve a darse en *En famille* cuando Caravan y su mujer, convencidos de la muerte de la señora Caravan madre, entran a la recámara de la supuesta difunta para echar mano de sus cosas:

Et tous les deux, en toilette de nuit, partirent, montèrent l'escalier sans bruit, ouvrirent la porte avec précaution et entrèrent dans la chambre où les quatre bougies allumées autour de l'assiette au buis béni semblaient seules garder la vieille en son repos rigide [...] Caravan prit la pendule [...] «Donne-moi ça, lui dit sa femme, et prends le marbre de la

⁴⁰ «un acaparamiento del espacio [...] rige todos los procesos. Extranjeros sin lugar de arraigo, los personajes [...] logran integrarse y apropiarse de los espacios que al principio les están prohibidos o les son inaccesibles» (TN). Claudine Giacchetti, *Maupassant, espaces du roman, 1993*, p. 230.

⁴¹ «[sc. Lesable se retiró a su cuarto.] Lo encontró cambiado, mayor, más luminoso. Pero su desasosiego le impedía estar quieto, y salió al balcón». *L'héritage*, RL 1:887/*La herencia*, A:503.

⁴² «Los dos hombres pusieron manos a la obra. Vaciaban cajones, registraban en los bolsillos, desdoblaban los papeles más pequeños». *Ibid*, RL:889/A:505.

commode. » [...] Lorsqu'ils furent chez eux, elle poussa un grand soupir. «Le plus gros est fait, dit –elle ; allons chercher le reste»⁴³.

Sin embargo la conquista es difícil. A menudo los protagonistas se ven frustrados en sus proyectos y caen en situaciones inesperadas: en *En famille*, la tía resucita y en *L'Héritage* Lesable resulta estéril, lo cual impide que la herencia de la tía Charlotte caiga inmediatamente entre sus manos, pues un hijo es la condición exigida por la difunta. Unos tienden trampas a otros, pero nadie se libra de caer en alguna, lo cual pone en duda el éxito de sus proyectos. Antonia Fonyi escribe al respecto que la trampa hacia la que Maupassant empuja a sus protagonistas siempre cuenta con una posibilidad de escape, pero temporal, porque cualquier accidente que la restablece refuta esta posibilidad.⁴⁴

A pesar de que la primera impresión que dan los apartamentos de los burócratas es la de una aparente unidad entre hábitat y habitantes, pronto se descubre una especie de fragmentación que carcome tal unidad. El personaje cae en cuenta de su no posesión de la casa. La inestabilidad entre espacio y personaje es latente. Los protagonistas se manifiestan como seres dispersos, que no logran realizar la experiencia de una casa unificadora. Son seres errantes o angustiados porque no llegan jamás a tener una relación estable con ese espacio.

Sin embargo, la ausencia de una integración total entre el personaje y su casa no evita su carácter de refugio. Los burócratas se creen realmente protegidos ahí dentro. La casa-refugio es una imagen efímera, el personaje termina siempre por descubrir la trampa de la inaccesibilidad

⁴³ «Los dos echaron a andar en ropas menores ; subieron las escaleras sin hacer ruido, abrieron con precaución la puerta y entraron en la habitación. Las cuatro velas encendidas alrededor del plato de boj bendito parecían ser los únicos guardianes de la anciana, que descansaba rígida [...] Caravan se posesionó del reloj [...] —Dámelo a mí, y coge tú el mármol de la cómoda—le dijo su mujer. [...]Una vez dentro de su departamento, dejó ella escapar un profundo suspiro: —Lo más difícil ya está hecho; vamos por lo demás». *En famille*, RL 1:197/*Cariños de familia*, A:154.

⁴⁴ Cf. Antonia Fonyi, *Maupassant 1993*, 1993, p.36.

que lo amenaza. Pero justamente en su no permanencia reside su valor de refugio, en la obligación de enfrentarse al exterior.

3.1.2 *La casa normanda*

En los relatos de Maupassant hay tres tipos de casa normanda: El palacio o casona aristócrata, la granja y la choza. Pero de entre los tres ninguno llega realmente a adquirir el valor simbólico de un refugio para sus protagonistas. La casona, residencia de la nobleza normanda, que se erige imponente y vasta, tiene que ver más con la imagen de una prisión inmensa y desértica que con la de un hogar acogedor. La granja, por su parte, está lejos de ser el sitio tranquilo y tibio propicio a la intimidad. Sus habitantes no encuentran en ella el bienestar de un refugio, sino la fatiga del trabajo arduo y rutinario. Y aunque se describe con interiores amplios y campos extensos, su amplitud no inspira la apertura del ser interior, sino la sensación de soledad. La granja es siempre movimiento, no se puede estar en ella sin estar en acción, lo cual dificulta la experiencia de «inmovilidad» necesaria para la intimidad.⁴⁵

La choza normanda, por su parte, es un lugar que no dista mucho de las características de la granja en cuanto a las actividades que exige el habitarla. Siempre hay trabajo por hacer. Sin embargo, al contrario de la granja, su interior es estrecho, apenas hay sitio en ella para sus habitantes. Pero esta misma estrechez, en lugar de sugerir la calidez necesaria de la protección, se revela incómoda y fría. Sus habitantes carecen de un rincón propio. Los límites de la intimidad son fácilmente trasgredidos porque resulta difícil mantener un sitio aislado de los demás sin afectar al otro con el que se cohabita.

⁴⁵ «En cuanto estamos inmóviles —dice Bachelard—, estamos en otra parte. Soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres del ensueño tranquilo». *La poética del espacio*, 1975, p. 221.

Bachelard escribe que sin la casa «el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma. Es el primer mundo del ser humano»⁴⁶. Pero en los relatos de Maupassant es difícil que el protagonista encuentre entre los muros de la casa la quietud del recuerdo; la identificación con un pasado que lo reconforte y lo lleve a experimentar un estado de ensueño. La casa se mantiene extraña y fría. Palacio, granja y choza son normalmente hostiles o ajenos a sus habitantes, pero al mismo tiempo son una extensión de ellos mismos, porque entre las formas y distribución de sus viviendas toman forma también sus temores, ilusiones y angustias.

René Dumesnil escribe que en los relatos de Guy de Maupassant así como decaen los personajes, las casas a veces se envilecen y los solares se convierten en simples granjas.⁴⁷ Porque en ese mundo del cuentista, la casa es claramente un espejo de su habitante, su metáfora, siempre amenazada, como él, con ser invadida.

3.1.2.1 La casona

Frente a la imagen de la *concha-cepo* que simbolizan los domicilios de los burócratas, la casona normanda descrita en *Première Neige*, una especie de palacio, está lejos de ser un refugio para la protagonista.⁴⁸

⁴⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁷ Cf. René Dumesnil, *Guy de Maupassant*, 1979, p.24.

⁴⁸ Maupassant la nombra *château normand*, que Luis Ruiz Contreras, en la edición de Aguilar traduce como una *posesión señorial de Normandía* o, en otras partes como *casona*. En francés, el término *château* tiene las acepciones tanto de fortaleza como de posesión señorial (según *Le grand Robert de la langue française*: «Demeure féodale fortifiée et défendue par un ensemble de fossés, de constructions// Habitation du maître d'une grande propriété; vaste et belle maison de plaisance à la campagne»); pero en español *castillo*, en cuanto residencia, sólo se relaciona con la acepción de fortaleza (según la *Real Academia Española*: «Lugar fuerte, cercado de murallas, baluartes, fosos y otras fortificaciones»), por lo que no sería conveniente nombrarlo *castillo* normando. Sin embargo, en el cuento, Maupassant parece jugar con las dos acepciones francesas de *château*, pues al inicio, cuando Ella llega a lo que será su nueva morada, la descripción del lugar nos hace pensar inmediatamente en una fortaleza: «C'était un vaste

La fortaleza que representa la casona no garantiza la seguridad de la joven que allí vive. La solidez de sus muros, así como su situación geográfica alejada de los pueblos o de las otras granjas, la acercan más bien a la imagen protectora de una prisión que de un hogar. El contacto con el exterior se encuentra bloqueado.

Es una residencia que evoca la imagen del *château noir* al que alude Jean Chevalier:

Le château définitivement perdu, le désir condamné à rester à jamais inassouvi : c'est l'image de l'enfer, du destin fixé sans espoir du retour, ni de changement. C'est le château sans pont et vide éternellement, à l'exception de l'âme solitaire qui erre sans fin entre ses murs sombres.⁴⁹

Es una construcción sombría e imponente. Desde la llegada de los recién casados sus grandes dimensiones son como un enorme peso que cae sobre la mujer. Ante tal impresión, Ella reacciona con temor, pero la única respuesta que recibe de su marido es: «Baste, on s'y fait!».⁵⁰ La joven parisina tendrá que acostumbrarse a su nuevo hogar, cosa que le será imposible.

Siguiendo con la imagen del castillo negro, Chevalier escribe: «Sa situation même, l'isole quelque peu au milieu des champs, des bois, des collines. Ce qu'il enferme est séparé du reste du monde, prend un aspect lointain aussi inaccessible que désirable»⁵¹. En el caso de la protagonista de *Première neige*, puesto que el narrador nos cuenta la historia desde el punto de vista de Ella, que es quien sufre el encierro, el exterior es el que toma un aspecto inaccesible y

bâtiment de pierre entouré de grands arbres très vieux. Un haut massif de sapins arrêta le regard en face (...)» *Première neige*, RL 1 :679. Tal imagen es la que nos ha llevado a tomar en cuenta el sentido que Jean Chevalier da al término *château* en su *Dictionnaire des symboles*, 1982: « demeure solide et d'accès difficile », como un símbolo de protección.

⁴⁹ *Idem* [«El castillo negro es el castillo definitivamente perdido, el deseo condenado a quedar para siempre insatisfecho: es la imagen del infierno, del destino fijado sin esperanza de retorno, ni de cambio. Es el castillo sin puente y eternamente vacío, a excepción del alma solitaria que erra sin fin entre sus muros sombríos», Jean Chevalier, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, p. 262.

⁵⁰ «Ya verás: a todo se acostumbra uno». *Première neige*, RL 1: 679/ *Primeras nieves*, A:101.

⁵¹ «Su misma situación lo aísla un poco en medio de los campos, de los bosques, de las colinas. Lo que encierra está separado del resto del mundo, toma un aspecto lejano tan inaccesible como deseable». *Idem*.

deseado. Ella quiere salir, y cuando lo logra, gracias a su enfermedad, vive con el temor de aliviarse, pues su cura significa el regreso a Normandía.⁵²

Aunque la casona matrimonial es espaciosa, está lejos de representar esa inmensidad del ensueño de la que habla Bachelard cuando dice que «La inmensidad es uno de los caracteres del ensueño tranquilo».⁵³ Su vastedad despierta más bien una inquietud angustiante en la protagonista. Se extiende alrededor de ella como un gran vacío en el que ve intensificado el eco de sus propios temores. En esa oquedad no hay sitio para el calor, ni siquiera hay objetos o rincones que puedan retenerlo. El frío, en cambio, lo domina todo: «Elle brûlait des monceaux de bois sans parvenir à échauffer les pièces immenses envahies par l'humidité»; «Des courants d'air innombrables paraissaient installés dans les appartements»; «Même dans son lit, elle avait froid».⁵⁴

El frío genera la inmovilidad, pues tende a congelar lo que toca, extendiéndose del exterior al ser interior. El ser entra entonces a un estado de parálisis frustrante, porque se ve impedido de rechazarla: «Elle pensait: “Ce sera ainsi toujours, toujours, jusqu'à la mort”»⁵⁵.

Vastedad, cierre, aislamiento son los tres valores simbólicos que caracterizan esta morada, así como las tres fuerzas determinantes, siempre presentes, que actuarán sobre el destino de la

⁵² «Mais elle vivait maintenant avec la peur de guérir, avec la peur des longs hivers de Normandie; et sitôt qu'elle allait mieux, elle ouvrait, la nuit, sa fenêtre, en songeant aux doux rivages de la Méditerranée» [«Y vivía, con miedo a sanar, con miedo a que no se acabaran pronto para ella los horribles inviernos de Normandía. Por eso, en cuanto se aliviaba un poco, abría de noche la ventana, como si quisiera respirar el aire del Mediterráneo»]. *Première neige*, RL 1: 684/*Primeras nieves*, A:104.

⁵³ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975, p. 229.

⁵⁴ «quemaba leños y más leños, sin lograr que se templaran las inmensas habitaciones invadidas por el frío y la humedad exterior». «Por todas las aberturas, por todas las rendijas pasaban corrientes de aire, filos helados, amenazadores, irónicos, implacables como enemigos crueles. Asediábanla en todas partes». «Hasta en la cama tenía frío». *Première neige*, RL 1: 680, 681, 683/*Primeras nieves*, A:101, 102, 103.

⁵⁵ «Lo mismo siempre; será lo mismo siempre, siempre, siempre...» *Ibid*, RL 1: 683/A:103.

protagonista. Desde el momento en que Ella, recién casada, ocupa el nuevo sitio que le corresponde en la casa de su marido, se siente cercada y apartada drásticamente del exterior:

C'était un vaste bâtiment de pierre entouré de grands arbres *très* vieux. Un haut massif de sapins arrêtait le regard en face. Sur la droite, une trouée donnait vue sur la plaine qui s'étalait, toute nue, jusqu'aux fermes lointaines. Un chemin de traverse passait devant la barrière et conduisait à la grand'route éloignée de trois kilomètres.⁵⁶

Esos límites, al mismo tiempo que marcan un abismo entre Ella y su entorno, definen la sombra de un Otro que está siempre al acecho. El espacio es antropomorfo y actúa contra su habitante:

Des courants d'air innombrables paraissaient installés dans les appartements, des courants d'air vivants, sournois, acharnés comme des ennemis. Elle les rencontrait à tout instant; ils lui soufflaient sans cesse, tantôt sur le visage, tantôt sur les mains, tantôt sur le cou, leur haine perfide et gelée.⁵⁷

Ella es la intrusa, la casona, el ser dominante, el Otro hostil y diferente que la obliga a someterse, a alejarse de todo lo que no sea su presencia: «Oh ! elle se rappelle tout : son arrivée, sa première journée en sa nouvelle demeure, et sa vie isolée ensuite »⁵⁸. El espacio abandona toda función pasiva y se eleva a la categoría de actor. Pierre Bayard dice respecto al lugar: «il est moins un élément contingent du drame qu'il n'est à lui seul le drame»,⁵⁹ porque es contra él contra quien lucha el personaje y se inquieta, aunque también consigo mismo, pues es un espejo de sus propias carencias interiores.

⁵⁶ «Un edificio de piedra, junto a un bosque de pinos corpulentos. Por delante sólo se veía el verdor oscuro del monte; por detrás, una llanura estéril. Un caminito los ponía en comunicación con la carretera, que distaba de allí tres kilómetros». *Ibid.*, RL 1:679/A:101.

⁵⁷ «Por todas las aberturas, por todas las rendijas pasaban corrientes de aire, filos helados, amenazadores, irónicos, implacables como enemigos crueles. Asediábanla en todas partes, rozaban con aliento mortal su piel entumecida». *Ibid.*, RL 1:681/ A:102.

⁵⁸ «¡Oh! Lo recuerdo todo; su llegada, el primer día que pasó en su nueva residencia, su vida silenciosa en continuo aislamiento». *Ibid.*, RL:679/A:101.

⁵⁹ «es menos un elemento contingente del drama que él mismo el propio drama» (TN), Pierre Bayard, *Maupassant avant Freud*, 1994, p. 188.

Si la casona se mantiene firme en las tormentas, no es tanto por sugerir la protección, sino su condición de ser ella misma parte de la tormenta, a la cual se fusiona a través de su «grand toit anguleux, dressé comme une lame vers le ciel». ⁶⁰ Pero esa misma tormenta terrible y escalofriante es también la expresión del estado interior en el que se encuentra la protagonista; de aquello que le parece ajeno, pero que al mismo tiempo la habita; de aquello de lo que quiere huir, pero que al mismo la retiene porque está en ella misma. ⁶¹

Hábitat y habitante se confunden como parte de un mismo ser, por lo que resulta siempre imposible a los protagonistas alejarse de lo que tanto les angustia. A donde quiera que vayan los acompaña su propio enemigo, esto es, sus temores materializados la percepción que tienen de los espacios que les rodean.

La casona normanda está lejos de evocar la ilusión protectora de la casa como ese cuerpo de imágenes del que hablaba Bachelard «que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad». ⁶² Si acaso llega a sentirse como protección, se asemeja más bien a la que ofrece prisión. Atravesar su umbral será para la protagonista ir directo hacia una vida de encierro y aislamiento. Incluso la

⁶⁰ «Los interminables aguaceros hacían crujir las pizarras» *Première neige*, RL 1: 680/*Primeras nieves*, A:101. *Nota: La traducción de Aguilar me parece incompleta, por lo que sugiero: « gran techo anguloso, erguido como una navaja hacia el cielo».

⁶¹ Pierre Bayard, analizando el cuento *Le saut du berger*, en cuya trama la tormenta tiene un énfasis especial (se describe igual de furiosa que el protagonista), subraya la estrecha relación que hay entre estas descripciones y los personajes, un comentario que tiene mucho que ver con la situación de la protagonista de *Première neige*: «La projection abolit les frontières entre le sujet et son environnement. La tempête intérieure au personnage trouve à s'exprimer dans l'averse, mais celle-ci est aussi un facteur déclenchant de cette tempête. Le sujet apparaît fondamentalement perméable, lieu de passage entre des représentations internes et des images du dehors, vitre que la lumière traverse en deux sens, au point qu'il est impossible de savoir si certains formules doivent être mis au compte du prêtre [en nuestro caso, de la protagonista] ou de la tempête». [«La proyección anula las fronteras entre el sujeto y su entorno. La tempestad interior del personaje puede expresarse en la tormenta, pero ésta también es un factor que deriva de esa tempestad. El sujeto aparece fundamentalmente permeable, lugar de pasaje entre representaciones internas e imágenes del afuera, vidrio que la luz atraviesa en dos sentidos, al punto que es imposible saber si ciertas fórmulas deben tomarse en cuenta para el sacerdote [en nuestro caso, la protagonista] o la tormenta». (TN)] Pierre Bayard, *Maupassant avant Freud*, 1994, p. 190.

⁶² Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975, p. 48.

primera expresión de bienvenida que le dirige su marido parece ser la que impone el carcelero al nuevo prisionero que llega al calabozo: « Baste ! On s'y fait ». Es la entrada obligada a la emboscada del destino.

3.1.2.2 *La granja*

En *Histoire d'une fille de ferme* la granja es el espacio principal. Pero a pesar de que Rose, la protagonista, vive y trabaja en ella, jamás la ve como un lugar de refugio. Sus interiores: cocina, habitaciones, incluso el establo, son espacios densos y restrictivos. Su intimidad no alcanza a asimilarlos como propios. En ellos la protagonista sufre sofocación o angustia. La cocina la abrumba con sus olores : «elle s'assit, gênée par les émanations anciennes que la chaleur de ce jour faisait sortir de la terre battue du sol où avaient séché tant de choses répandues depuis si longtemps. Il s'y mêlait aussi la saveur âcre du laitage qui crérait au frais dans la pièce à côté». ⁶³

El establo, un lugar en el que antes podía ser recibida por Jacques, su novio, se vuelve inaccesible a sus visitas : «Elle fut quelques jours sans pouvoir lui parler, et, l'écurie se trouvant désormais fermée à clef toutes les nuits, elle n'osait pas faire de bruit de crainte du scandale ». ⁶⁴

Incluso en su propia habitación Rose no tiene la confianza para desahogarse de sus penas: «elle monta dans sa chambre et pleura, la face dans son traversin, pour n'être pas entendue» ; ⁶⁵ y mucho menos en la habitación conyugal, donde queda totalmente expuesta a la agresividad del

⁶³ «luego se sentó, molestada por las emanaciones putrefactas que el calor excesivo hacía salir del suelo donde se habían incrustado residuos de tantas cosas durante largo tiempo. Mezclábase también el sabor acre de la leche puesta a cuajar en la habitación inmediata». *Histoire d'une fille de ferme*, RL 1:169/*Criada campesina*, A:128.

⁶⁴ «Durante algunos días no pudo hablarle, y por la noche la cuadra estaba siempre cerrada con llave: Rosa no se atrevió a dar un escándalo haciendo ruido». *Ibid.*, RL 1:172/ A:130.

⁶⁵ «subió a su alcoba para llorar apoyada en el colchón, evitando que la oyeran». *Idem.* *Nota: la palabra *traversin*, corresponde más bien a «travesaño» en español, y no a colchón como lo traduce Luis Ruiz Contreras en la editorial Aguilar.

marido: «et le soir, dans leur lit, haletant, haineux, il lui jetait à la face des outrages et des ordures». ⁶⁶

Rose está sola en ese mundo de objetos, gente y olores que pueblan la granja. La plenitud que la rodea sólo ayuda a subrayar con mayor énfasis la opresión.

Desde el inicio del cuento Rose aparece sola en la cocina. Todos, después de comer, se han ido ya al campo a continuar la faena. En el transcurso del relato esa soledad irá adquiriendo un peso cada vez más angustiante, porque no es la soledad propicia para el soñador, sino el aislamiento obligado del prisionero.

Desde la primera página del cuento, los exteriores y la percepción del horizonte, de lo que está lejos de la granja, despiertan una ilusión de escape en la protagonista. Al inicio del cuento, cuando se siente agobiada, Rose sale y experimenta una agradable tranquilidad. ⁶⁷ Después, se abandona a mirar más allá de los límites de la granja, y en este acto sale por un instante de sus preocupaciones diarias para refugiarse en sus recuerdos:

-Y a bien longtemps que je n'ai vu maman; c'est dur tout de même d'être séparées tant que ça. Et son œil perdu regardait au loin, à travers l'espace, jusqu'au village abandonné là-bas, là-bas, vers le nord. ⁶⁸

Incluso el día en que se entera del grave estado en que se encuentra la salud de su madre, busca estar sola, afuera, para poder abandonarse a su pena : «Elle ne dit pas un mot et s'en alla;

⁶⁶ «y por la noche, en la cama, jadeante, rencoroso, arrojábale al rostro ultrajes y groserías». *Ibid.*, RL 1:182/ A:138.

⁶⁷ Cf. *Ibid.*, RL 1:168/ A:128.

⁶⁸ «—Hace mucho tiempo que no he visto a mi madre; es triste vivir tan separadas.

Y su mirada se perdía, a través del espacio, hasta llegar a la triste aldea del Norte, abandonada lejos, muy lejos». *Ibid.*, RL 1:171/ A:129.

mais, sitôt qu'elle fût seule, elle s'affaissa au bord du chemin, les jambes rompues; et elle resta là jusqu'à la nuit ». ⁶⁹

Para Rose el exterior es la vastedad abierta; no la cerrada y densa como la de la cocina. La inmensidad del campo le ofrece aparentemente la libertad y la tranquilidad que le hacen falta para salir de su ensimismamiento. Bachelard afirma: «cuando vive realmente la palabra inmenso, el soñador se ve liberado de sus preocupaciones, de sus pensamientos, liberado de sus sueños. Ya no está encerrado en su peso. Ya no está prisionero de su propio ser». ⁷⁰ Sin embargo, en Maupassant, vivir así la inmensidad es caer en la peor de las desilusiones, porque no representa en realidad una salida de sí mismo, sino una afirmación del inevitable enclaustramiento.

Pierre Bayard llamó al movimiento realizado por el personaje hacia el exterior «salida hacia el interior», debido a que en lugar de que el sujeto vaya hacia algo distinto y alejado de sí mismo, se encuentra en él mismo, incluido en aquello de lo que huía. ⁷¹

Rose recurre al afuera cada vez que la angustia la invade, pero cuando ésta se transforma en una terrible obsesión, y el campo aparece como la única posibilidad de fuga, el exterior deja de cumplir su aparente función de refugio. Se cierra bruscamente ante ella y la enfrenta cara a cara a su propio destino. A lo que más teme: a sí misma.

Claudine Giaccetti escribió : « Quelle que soit la distance qui sépare les êtres, ils sont toujours ramenés au lieu clos de la maison ». ⁷² No es posible escapar de la casa, como no es

⁶⁹ «se fue sin decir una palabra; pero cuando estuvo sola, sentose al borde del camino, porque las piernas apenas la sostenían, y allí se quedó hasta la noche». *Ibid.*, RL 1:174/A:131]

⁷⁰ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, 1975, p. 233.

⁷¹ Cf. Pierre Bayard, *Maupassant avant Freud*, 1994, p. 156.

⁷² «Sea cual sea la distancia que separa a los seres, siempre regresan al lugar cerrado de la casa» (TN). *Maupassant, espaces du roman*, 1993, p. 44.

posible huir de uno mismo. Rose, aunque lejos de la granja y sin más fuerza para volver, tendrá qué soportar dejarse conducir de nuevo hasta allá⁷³. Ya no habrá más refugio para ella.

3.2 *El campo, la ilusión de un refugio*

Si la ciudad se distingue por sus espacios apiñados, estrechos y limitados, la naturaleza atrae por su amplitud y apertura: los personajes citadinos la perciben como un refugio para escapar a sus miserias; recurren a ella buscando protección e intimidad. El campo puede aislarlos de los demás con sus relieves y arbustos; y en el mar pueden tener una sensación de libertad ante la inmensidad del horizonte.

Los personajes citadinos esperan deseosos los días de asueto o el buen tiempo que les permita escaparse a la montaña, a la playa o a las riveras del río Sena. M. Patisot, en *Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, aguarda con gusto este momento: «Il rêvait à l'excursion projetée pour le dimanche suivant, et un grand désir de campagne lui était venu tout à coup, un besoin de s'attendrir devant les arbres, cette soif d'idéal champêtre qui hante au printemps les Parisiens»⁷⁴. Y Lesable, en *L'héritage*, angustiado por su enfermedad, se ilusiona con la idea de hacer un paseo al campo:

Comme il ne se rétablissait pas à son gré, il eut l'idée d'aller finir la saison chaude aux environs de Paris. Et bientôt la persuasion lui vint que le grand air des champs aurait sur son tempérament une influence souveraine (...) Ce seul mot « campagne » lui paraissait comporter une signification mystérieuse.⁷⁵

⁷³ Cf. *Histoire d'une fille de ferme*, RL 1:178/*Criada campesina*, A:134.

⁷⁴ «Patisot estuvo inquieto y sin gusto para el trabajo durante la semana, en la oficina, soñando con la excursión proyectada para el domingo próximo. De pronto, le turbaba un ansia devoradora de vagar por el campo, de recogerse a la sombra de los árboles: la sed infinita de un ideal campestre, que obsesiona en los albores primaverales a los parisienses» *Les dimanches d'un bourgeois de Paris*, RL 1: 88/*Los domingos de un burgués de París*, A:1299.

⁷⁵ «Como no se restablecía en la medida que él hubiera querido, se le ocurrió pasar el final de la estación calurosa en los alrededores de París. Llegó muy en breve a la convicción de que el aire puro del campo ejercía sobre su temperamento una influencia irresistible [...] La palabra "campo", por sí sola, encerraba para él un sentido misterioso» *L'héritage*, RL: 894/*La herencia*, A:509.

El campo está asociado simbólicamente a la tranquilidad, al aislamiento y a la protección. A él recurren los personajes que se sienten abrumados por la dificultad de su situación, como la familia Cachelin mientras encuentra una solución para cobrar la herencia de la tía. También van a él los personajes débiles, acosados por la sociedad, como miss Harriet, esa mujer solterona y huraña que anda solitaria por las costas d'Étretat; o como Rose, quien temerosa de la reacción que puede despertar su embarazo entre sus paisanos, encuentra en el campo un buen sitio para poder disfrutar a solas de su hijo. A él acuden también los artistas, deseosos de abandonarse a la contemplación del paisaje.

Jean Chevalier otorga al campo el símbolo de paraíso.⁷⁶ Quizás parecerá difícil asociar en Maupassant el campo con la idea de paraíso, sobre todo teniendo en cuenta que sus personajes, a pesar de admirar la belleza de los paisajes consideran el campo como un sitio creado sólo para las bestias. No obstante, en muchos de sus personajes el campo despierta la ilusión de una redención. Es un lugar que se transforma en un tipo de representación nostálgica del paraíso, sobre todo para los tipos ingenuos como miss Harriet. En ese relato, el campo remite a la idea del origen, al estado primitivo de unión con el creador; al paraíso perdido. Estar en contacto con la naturaleza despierta la esperanza de alcanzar la perfección. Esta expectativa en algunos personajes débiles tiene como consecuencia el desengaño. El alma no hace sino quedarse refundida en un pozo, como aquel en el que cayó el cuerpo de miss Harriet.

Paraíso, agrega Chevalier: « C'est aussi, universellement, le séjour d'immortalité. C'est le centre immuable, le cœur du monde, le point de communication entre le Ciel et la Terre » y

⁷⁶ Chevalier, en su *Dictionnaire des Symboles*, define el campo como un símbolo del paraíso: « Antithèse des enfers, les champs sont le symbole du Paradis, auquel les justes accèdent après la mort », Robert Laffont, 1982, p. 205. [« Antítesis de los infiernos, los campos son el símbolo del paraíso, al cual acceden los justos después de la muerte ». Dictionario de Símbolos, Herder, 1986, p.243]

citando a Mircea Eliade, escribe, por nostalgia de paraíso se entiende : « le désir de se trouver au cœur du monde de la réalité et de la sacralité, et en raccourci, le désir de dépasser d'une manière naturelle la condition humaine et de retrouver la condition divine ». ⁷⁷ Estos vanos deseos motivan a los personajes de Maupassant a refugiarse en el campo.

Para miss Harriet el horizonte, fusionado a lo lejos en la línea del mar, se extiende como una esperanza de redención a sus miserias, pues representa la unión con la divinidad. ⁷⁸ Para la protagonista de *Première Neige*, el horizonte mediterráneo es la representación de la libertad deseada y el tibio nido que puede protegerla en su debilidad; «Elle regarde le ciel plein de soleil et d'hirondelles, les sommets capricieux de l'Esterel là-bas, et, tout près, la mer si bleue, si tranquille, si belle. Elle sourit encore et murmure: "Oh! que je suis heureuse"». ⁷⁹

Léon Chenal, por su parte, encuentra en ese horizonte ilimitado la ilusión de la libertad que desea, sin ataduras físicas ni morales: «On est libre, sans entraves d'aucun sorte, sans soucis, sans préoccupations, sans penser même au lendemain». ⁸⁰

En la naturaleza los personajes se topan también con la posibilidad de reafirmar su identidad. En ella se enfrentan a sus propios deseos y expectativas, pero también a sus limitaciones, porque la inmensidad reafirma su nimiedad, y la calma los hace conscientes de su desgracia. Rose, en *Histoire d'une fille de ferme*, al escaparse por un momento al campo para

⁷⁷ *Ibid*, p.729-730. [« También es, universalmente, la morada de inmortalidad, el centro inmutable, el corazón del mundo, el punto de comunicación entre el cielo y la tierra ». « El deseo de encontrarse siempre y sin esfuerzos en el corazón del mundo de la realidad y la sacralidad y, en resumen, el deseo de superar de manera natural la condición humana y descubrir la condición divina » *Ibid*, p.800-801].

⁷⁸ Cf. *Miss Harriet*, RL 1: 862/ A: 482.

⁷⁹ «Contempla el cielo inundado en resplandores de sol; mira revolotear las golondrinas, y sus ojos, que se posaron antes en las cumbres caprichosas y lejanas del Esterel, descansan luego en el mar, tan azul, tan plácido, tan hermoso. Sonriente, murmura: "¡Qué feliz soy!"». *Première neige*, RL 1: 679/*Primeras nieves*, A: 100.

⁸⁰ «Libre, sin trabas de ninguna especie, sin cuidados y sin preocupaciones, sin pensar siquiera en el mañana». *Miss Harriet*, RL 1: 856/*Miss Harriet*, A: 478.

estar a solas con su bebé, se da cuenta de que es la primera vez que puede expresarse sin temor, con toda libertad.⁸¹ Pero ese desahogo le hace notar también con mayor claridad el peso de su desgracia. Al regresar a la granja, es más consciente ya de la fatalidad que la acompaña: «Elle sanglota toute la route en retournant à la ferme»⁸²

Asimismo, la protagonista de *Première Neige* logra sentirse a salvo del frío y del encierro cuando está en medio del paisaje mediterráneo en el que pasa sus últimos días. La tibieza del ambiente, así como la apertura en la que ahora puede holgarse su espíritu, no hacen más que confirmar su impotencia para superar su desventura:

Elle sait pourtant qu'elle va mourir, qu'elle ne verra point le printemps, que, dans un an, le long de la même promenade, ces mêmes gens qui passent devant elle viendront encore respirer l'air tiède de ce doux pays, avec leurs enfants un peu plus grands, avec le coeur toujours rempli d'espairs, de tendresses, de bonheur, tandis qu'au fond d'un cercueil de chêne la pauvre chair qui lui reste encore aujourd'hui sera tombée en pourriture, laissant seulement ses os couchés dans la robe de soie qu'elle a choisie pour linceul.⁸³

Y miss Harriet, de quien dice el narrador «C'était une brave créature qui avait une sorte d'âme à ressorts »,⁸⁴ se enfrenta también –a pesar de su ingenuidad y de toda esa ilusión que ha construido alrededor de la naturaleza –con la realidad frustrante de su ser enclenque y débil, pero sobre todo, con la imposibilidad del cambio. Ella, que ha podido deleitarse en la inmensidad del mar, enternecerse con la suerte de los animalillos del campo o extasiarse ante la belleza de los atardeceres, no podrá evitar tomar conciencia de sus terribles limitaciones. Si veía en la

⁸¹ Cf. *Histoire d'une fille de ferme*, RL 1: 175/*Criada campesina*, A: 132.

⁸² «Volviendo al cortijo, no dejó de llorar en todo el camino». *Idem*.

⁸³ «Y sabe que muere, sabe que no verá la primavera; que el año siguiente, cuando vuelvan al mismo lugar todos aquellos que a su vista pasean para respirar el aire tibio y sano de aquel país, con los niños un poco mayores y el corazón henchido siempre de esperanzas, de ternuras, de alegrías, la pobre carne que aún luce su elegancia se deshará en polvo, en una caja de madera, dejando solamente sus huesos débiles, envueltos en el traje de seda que ya eligió para sudario». *Première Neige*, RL 1: 679/*Primeras nieves*, A:100.

⁸⁴ «Era una interesante criatura que tenía una especie de resortes en el alma». *Miss Harriet*, RL 1: 856/*Miss Harriet*, A: 483.

naturaleza un espejo de sí misma, por la esperanza de volverse parte de ella en la inmensidad, ese espejo convexo se vuelve finalmente contra ella para reflejar a una mujer deforme y ridícula.

Los espacios en los relatos de Guy de Maupassant ponen en evidencia los límites de la condición humana: frente al horizonte infinito o a la imagen siempre cambiante de la naturaleza se despierta el deseo de experimentar lo diferente, lo desconocido. Pero el hombre se topa con la imposibilidad de ir más allá de las mismas experiencias vividas por tantas generaciones. Su abanico de posibilidades intelectuales y sensoriales es mínimo. Puede complacerse en el arte, en la experiencia de la belleza, en la sensualidad, pero cuando ha pasado ya por todo esto se da cuenta de que el mundo en el que vive es fatigosamente monótono. Todo aquello que insinúa lo infinito permanece vedado. El pensamiento humano es inmóvil: no puede explorar otros mundos, otros seres o pasearse entre lo desconocido, sorprenderse siempre.

Sin embargo, a pesar de esta realidad sigue habiendo algo que a los personajes de Guy de Maupassant les fascina y atrae de los espacios en los que se desenvuelven. Algo que les resulta extraño y común a la vez. Y es que los espacios, al mismo tiempo que plantean nuevas experiencias o encuentros, se revelan como espejo de quien los habita o recorre. Lo extraño pone a los personajes de frente a sí mismos. A partir de eso «otro» que le atrae, el personaje se enfrenta a sus propios miedos y deseos. Entonces el espacio puede seducirlo por implicar lo «otro», lo distinto, pero también inquietarlo o repudiarle porque le pone ante los ojos y al desnudo las deficiencias de su propia persona.

Conclusiones

La región en la que Guy de Maupassant creció marcó significativamente su obra. En ella, París y Normandía son más que el fondo y escenario de la mayor parte de sus historias, son la crisálida donde se forja el carácter de los personajes y en muchos casos, la fuerza que motiva y determina sus decisiones. Cada lugar modela y define a un tipo muy particular de personajes. Si se trata del París de los ministerios, abundan los burócratas: empleadillos mediocres acostumbrados a pasar la vida entre las cuatro paredes de la oficina, sin criterio ni atractivo, roídos por la codicia, y soberbios cuando encuentran ocasión. Si es el campo o la costa normandos, los tipos varían según se trate de los caseríos señoriales en medio de bosques espesos o de las granjas. Cuando se crece en el bosque, el cuerpo es fuerte, hecho para soportar los largos inviernos, hábil por el ejercicio de la caza y correoso por el trabajo arduo; pero el corazón es tan gélido como la región y el criterio permanece sin más horizonte que el propio terruño. Si la granja ha sido la casa y el medio de sustento, los personajes son rudos, de un carácter torneado en el trabajo diario, desde el alba hasta la caída del sol, y avaros, por la costumbre de prever el alimento a causa de los duros inviernos y a fuerza de vivir con lo indispensable. Pero si se trata de la Normandía verde, abierta a un horizonte claro e infinito; de la región agreste, rica en paisajes boscosos y marinos, los personajes que se aventuran por sus parajes son más bien abiertos como esos horizontes, de cuerpo saludable por el gusto de las caminatas, sensibles por el continuo contacto con la naturaleza y hechos para disfrutar de los placeres que ésta les brinda.

La condición y las características de los espacios determinan la condición de los personajes que en ellos se desenvuelven, pero al mismo tiempo, su representación descriptiva

funciona como el espejo de una interioridad. En los relatos de Guy de Maupassant la descripción del espacio es la descripción de una forma muy particular de ser y concebir el mundo, de una «ilusión de realidad» específica que varía según el tipo de personaje que percibe. Espacio y personajes se definen mutuamente.

Para el cuentista fue importante dejar en claro, a través de su obra, que en el arte no hay verdad sino verosimilitud. La realidad es tan diversa como los ojos que pueden mirarla. Lo que sucede es que algunas ilusiones tienen el poder de imponerse sobre las conciencias, por lo que se asumen como realidad. Sin embargo, cada quien percibe las cosas desde las características, aptitudes o estragos de su propia percepción. Por lo tanto, pretender representar una imagen precisa y bien delimitada por detalles de forma y color es caer en un absurdo. Tal representación jamás podría reflejar la realidad, porque desde otra mirada el mismo objeto variaría necesariamente sus características, habría una atención distinta. Ser verídico es un imposible. La opción y la apuesta para el escritor es por lo tanto ser verosímil, y esto, según Maupassant, en la creación literaria se logra proyectando al objeto a través de los efectos sensibles que puede provocar en quien lo percibe.

«Siento, luego existo», podría ser la divisa de Maupassant. Desde esta postura es que concibe la recreación de los espacios de sus relatos como una recreación de efectos sensibles: entre más provoquen sensiblemente al lector, más verosímiles serán. Para esto, Guy de Maupassant recurre principalmente a tres modelos descriptivos que nosotros identificamos como: el sensitivo, el analógico y el pictórico. Los tres tienen que ver con la experiencia sensible, pero varían en su enfoque. El primero parte del conjunto de los efectos sensibles: olfativos, sonoros, gustativos, táctiles y visuales; el segundo, del juego de analogías y contrastes que despiertan o

generan imágenes, pero siempre con una intención evocativa más que explicativa; y el tercero, totalmente con lo visual, pero desde su relación con las artes plásticas, en particular, con la pintura. En los tres casos, Maupassant recurre a la evocación, convencido de que entre menos se defina la imagen en la descripción, mayor flexibilidad puede alcanzar en el imaginario del lector. Esta flexibilidad facilita su adaptación o relación con las imágenes asimiladas por la propia experiencia perceptiva y aumenta las posibilidades de verosimilitud, porque disminuye la brecha entre la visión del descriptor y la del lector. El descriptor, al insinuar la imagen, da oportunidad para que el lector participe en su percepción como si se realizara desde la propia conciencia; incentiva o provoca que el lector caiga en la ilusión de verla, de descubrirla por sí mismo, porque la siente.

Maupassant utiliza la misma estrategia para recrear a sus personajes. Podemos conocerlos a partir de sus actos y de la forma en que perciben su entorno, pero no desde una descripción psicológica. Los miedos, los deseos, las penas y alegrías de los protagonistas se insinúan en la descripción de los espacios y ambientes que les rodean. Porque en el tejido de su descripción está contenido, volcado, el ser que la realiza o aquel desde cuya mirada se realiza. Esta característica hace que los espacios funcionen como espejos de las conciencias: el espacio se vuelve una proyección del personaje, tomando en cuenta que el personaje es de por sí, como decía Guy de Maupassant en su prefacio a *Pierre et Jean*, «una de las tantas caras que el cuentista tiene para mostrarse a los demás».

Esta condición de espejo facilita a la vez la función del espacio como actor del relato. El protagonista, al experimentarlo, se enfrenta a sus propios miedos o deseos, sentimientos que en

un momento dado escapan de su control y se materializan en el espacio que le rodea, como si se tratara de un ser extraño o misterioso que tiene el poder de llamar, hostigar o fascinar.

Para miss Harriet la naturaleza es fascinante por su inmensidad, por la belleza y variedad de su aspecto; a sus ojos es el símbolo de la divinidad y como tal la respeta, la adora, se siente subyugada por ella y desea fusionarse en ella. Al final lo logra a través de la muerte, pero no en la forma ideal que esperaba. Para unirse a la naturaleza es preciso pasar por un proceso de descomposición. Su cuerpo, antes feo, pronto será repugnante. La muerte no la redime de sus miserias. Para la protagonista de *Première neige*, el espacio es un ser hostil, frío, que la acosa y espanta, que la rechaza. Es la personificación de sus propios temores y concepciones respecto a su marido. Para Rose, la criada de *Histoire d'un fille de ferme*, el espacio es el otro extraño, pero dominante: jamás se siente en casa, pero sí obligada a servir hasta el cansancio. Para los burócratas de *En famille* y *L'héritage*, el espacio es un lugar a conquistar: los inspira a extender cada vez más sus límites de dominio hacia el otro.

En este sentido, los espacios se proyectan también como símbolos porque están cargados de afectividad (cada quien ve en ellos sus propios miedos o deseos) y de significados variados. Es la afectividad, la visión subjetiva del espacio, la que permite su apertura a diversas interpretaciones, cada quien lo concibe según su propia experiencia y no según su razón. Miss Harriet identifica la inmensidad del horizonte con la grandeza de su Dios; Léon Chenal, con la libertad; Rose asimila el vasto espacio de la cocina en la que labora como la eterna condena de cumplir con un trabajo inagotable; la protagonista de *Première neige* relaciona la vastedad de su mansión con el vacío y la soledad en los que se siente prisionera; y los burócratas conciben sus estrechas viviendas y oficinas como guaridas temporales mientras se preparan para hacerse de

otros espacios (usan de chantajes y trampas para apropiarse del sitio de su prójimo). Inmensos, abiertos o cerrados, los espacios de los relatos de Guy de Maupassant pueden ser el augurio de un destino, los límites de una prisión o la esperanza de un refugio. Cada una de estas interpretaciones es pretexto para expresar una experiencia cosmológica que no podría definirse plenamente con la razón. El espacio-símbolo establece por lo tanto un centro de relaciones significativas entre lo tangible, lo conocido y lo intuido, lo deseado y lo desconocido en el mundo de los protagonistas y en la visión del mismo Guy de Maupassant.

Escenario, actor, espejo y símbolo, el espacio narrativo se constituye como un elemento dominante en la estructura y la trama del relato, porque como escenario circunscribe el ser y hacer de los personajes, aunque sus límites dependen en mucho de la capacidad de percepción de quien lo habita o recorre; como actor, influye marcadamente en el destino de los protagonistas; como espejo nos devela las subjetividades de los personajes; y como símbolo es prisión, cepo o refugio, además de creador de múltiples puentes de interpretación sobre la visión del mundo y el arte en la obra de Guy de Maupassant.

.

Bibliografía

De Guy de Maupassant

Chroniques, en 3 vol., Union Générale d'Éditions 10/18, París, 1980.

Contes et nouvelles, en 2 vol. Edición introducida y anotada por Dominique Frémy, et al. Robert Laffont, París, 1988.

Cuentos, Obras completas, Tomo II. Traducida por Luis Ruiz Contreras, Aguilar, Madrid, 1961.

Correspondence, en *Site de l'association des amis de Guy de Maupassant* (www.maupassant.free.fr), diseñado e integrado por Thierry Selva desde 1997.

Flaubert, Gustave, Guy de Maupassant, *Correspondance*. Edición dirigida y anotada por Yves Leclerc. Flammarion, Paris, 1993.

Mi tío Jules y otros seres marginales. Traducida por Esther Benítez, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

Œuvres complètes, en *Site de l'association des amis de Guy de Maupassant* (www.maupassant.free.fr), diseñado e integrado por Thierry Selva desde 1997.

Pierre et Jean. Prefacio y comentarios de Mireille Sacotte, Pocket, París, 1998.

Pierre y Jean. Traducida por Mireilla Porta I Arnau, Biblioteca de narradores, Editorial Juventud, Barcelona, 1993.

Romans. Edición introducida por un estudio de Albert-Marie Schmidt, Albin Michel, París, 1959.

Sobre Guy de Maupassant

Artinian, R., *La technique descriptive chez Guy de Maupassant*. Saint-Pieters Dapelle (Belgique), Lettera amorosa, 1973.

Bailbé, Joseph-Marc, «Fonction du paysage dans les derniers romans de Maupassant», *Le Paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Publications de l'université de Rouen, P.U.F., Rouen, 1980.

_____, «Le peintre et la sensibilité féminine chez Maupassant», en *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp, Louis Forestier et al, ed. Nathan, Fécamp, 1993.

Bayard, Pierre, *Maupassant, juste avant Freud*, Les éditions de minuit, París, 1994.

Besnard-Coursodon, Micheline. *Étude thématique et structurale de l'oeuvre de Maupassant : Le piège*. París, 1973.

- Boulard, B., « Paysages normands dans l'oeuvre de Flaubert et Maupassant », *Études normandes*, n° 37, 1988.
- Bourlanges, A., *Les promenades de Maupassant*, Chênet, Paris, 1993.
- Buisine, Alain, « Je suis avant tout un regardeur », en *Magazine littéraire*, no.310, Paris, 1993.
- Bury, Mariane, *La poétique de Maupassant*, SEDES, Paris, 1994.
- Cogny, Pierre, « La rhétorique trompeuse de la description dans les paysages normands de Maupassant », *Le paysage normand dans la littérature et dans l'art*, Publications de l'université de Rouen, P.U.F., Rouen, 1980.
- _____, *Guy de Maupassant : peintre de son temps*, Larousse, Paris, « Textes pour aujourd'hui », 1976.
- _____, *Maupassant : L'homme sans Dieu*, La renaissance du livre, Bruxelles, 1968.
- Delaisement, Gérard, *Maupassant journaliste et chroniqueur*, Albin Michel, Paris, 1956.
- _____, *La nouvelle société parisienne, de Balzac à Maupassant, pour un itinéraire de La Comédie humaine de Balzac aux Chroniques et à Bel-Ami de Maupassant*. C.R.D.P. d'Orléans-Tours, Orléans, 1981.
- Dubois, Cl. – G., « Dessous les textes : sur quelques paysages de Maupassant », *Versants IV*, 1983.
- Dumesnil, René, *Guy de Maupassant*, Paris, Tallandier, 1979.
- Forestier, Louis, (comp.), *Maupassant et l'écriture*. Actes du colloque de Fécamp, Fécamp, 1993.
- Fonyi, Antonia, *Maupassant 1993*. Éditions Kimé, Paris, 1993.
- Forestier, Louis, « Introduction », en Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, La Pléiade-Gallimard, Paris, 1974.
- Giacchetti, Claudine, *Maupassant, espaces du roman*. Librairie Droz, Genève, 1993.
- Greimas, Algirdas Julien, *Maupassant : La sémiotique du texte. Exercices pratiques*. Seuil, Paris, 1976.
- Lecarme, Jacques y Vercier, Bruno (comps.), *Maupassant : Miroir de la Nouvelle*, PUV, Paris, 1988.
- Marmot Raim, Anne, *La communication non verbale chez Guy de Maupassant*, Nizet, Paris, 1986.
- Marotta, Silvana, *Mémoire : Thématique spatio-temporel dans quatre nouvelles de Maupassant*. Faculté de Philosophie et Lettres. UCL, Belgique, 1988.
- Matthews, J. E., « Maupassant, écrivain naturaliste », *Les Cahiers naturalistes*, no. 16, 1960, pp. 655-661.
- Maynial, E., « Maupassant et la Normandie », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*. No. 6, juillet 1954.

- Pilou, R., « Maupassant, peintre de la mer et de la rivière », *Bulletin de l'association G. Budé* XXII, no. 4, 1963, pp. 451- 514.
- Sergenti, Katia., *Mémoire : Voyage dans l'espace de Notre coeur, roman de Maupassant*. UCL, Faculté de Philosophie et Lettres, Belgique, 1993.
- Vial, André, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Nizet, Paris, 1966.
- Willi, Kurt, *Déterminisme et Liberté chez Guy de Maupassant*, ed. Juris Druk, Zurich,
- Tassart, François, *Souvenirs sur Guy de Maupassant*, en *Site de l'association des amis de Guy de Maupassant* (www.maupassant.free.fr). Diseñado e integrado por Thierry Selva desde 1997.

Otras obras consultadas

- Adam, Antoine, *et al.*, *Littérature Française 2*, Larousse, Montrouge (Hauts-de-Seine), 1968.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*. FCE, Madrid, 2ª. ed. 1975, reimp. 2000.
- Bancquart, Marie-Claire., « Introduction » *Révue d'histoire littéraire de la France*, no. 6, Paris, 1980.
- Baudelaire, Charles, *Les fleurs du mal*, 2a ed., Folio classique-Gallimard, Paris, 1999.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, versión de Eduardo Marguina, Pre-textos/ Colección La cruz del sur, Valencia, 2002.
- Bourneuf, R. y Ouellet, R., *L'univers du roman*. PUF, Paris, 1972.
- Burgos, Jean (comp.), *Le refuge II, Cahiers du Centre de Recherches sur l'imaginaire*, Circé, Paris, 1972.
- Charcosset, J.P., « Paysage grandeur nature », en *Écrire le paysage*, *Revue de Sciences Humaines* no. 209, 1998-1, Université de Lille, Lille.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- _____, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- Cogny, Pierre, *Le Naturalisme, Que sais-je ?* (604) Presses Universitaires de France, Vendôme, 1953.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- _____, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1993.
- Goncourt, Jules y Edmond de, *Journal, Mémoires de la vie littéraire, 1864-1878*, Tomo II, Fasquelle & Flammarion, Paris, 1956.
- Grojnowski, Daniel, *Lire la Nouvelle*, Nathan, Paris, 2001.
- Hamon, Philippe, « Qu'est-ce que c'est une description ? », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 12, Seuil, Paris, 1976.

- Issacharoff, Michael, *L'espace et la nouvelle*. José Corti, 1976, Paris.
- Le Calvez, Éric, «Structurer le topos et sa graphie: la description dans L'Éducation sentimentale», *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, n°78, Paris, Seuil, 1989.
- Lanclotte, M., Powell III, E.A. *et al.* *L'Impressionnisme et le paysage français*, Ministère de la Culture, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1985.
- Louvel, Lilliane, «Nuances du pictural», *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires* n° 121, Paris, Seuil, 2000.
- _____, «La description picturale : pour une poétique de l'iconotexte », *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires* n° 112, Seuil, Paris, 1997.
- Mitchell, W.J.T. «Ekphrasis and the Other», en *Picture theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.
- Pascal, Blaise, *Obras*, Trad. Carlos R Deanpierre, Alfaguara, Madrid, 1988.
- Picon, Gaëtan, *1863 Naissance de la peinture moderne*, Folio, Gallimard, Paris, 1988.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. Siglo XXI Editores/UNAM, México, 1998.
- _____, *El espacio en la ficción*. Siglo XXI Editores/UNAM, México, 2001.
- Rewald, John, *Historia del Impresionismo*, Seix Barral, 2 Vol., Barcelona, 1972.
- Richard, Jean-Pierre, *Littérature et sensation*. Préface de Georges Poulet, Seuil, Paris, 1974.
- Ruskin, John, *Modern Painters*, « Of general principles and of truth ». Vol. 1, Dana Estes & Company Publishers, Boston, 1970.
- Skeggs, Douglas, *Monet et la Seine. Impressions d'un fleuve*, Albin Michel, Paris, 1988.
- Tison-Braun, Micheline, *Poétique du paysage (Essai sur le genre descriptif)*, Paris, Nizet, 2005.
- Vouilloux, Bernard, «L'impressionnisme littéraire», *Poétique, Revue de théorie et d'analyse littéraires*, XXXI, n°121, Paris, Seuil, 2000.
- Zola, Émile., *Le bon combat. De Courbet aux impressionnistes : anthologie d'écrits sur l'art*, Collection Savoir, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, Paris, 1974.