

La condición de la mujer en la narrativa de Maupassant: estudio de *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort*

Ana Elisabeth CUERVO VÁZQUEZ

data, citation and similar papers at core.ac.uk

brought to you

provided by Portal de Revistas Científicas

anaelisa@dyl.uva.es

Recibido: 24/10/2011

Aceptado: 31/01/2012

Resumen

A través de las obras de Maupassant, *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort*, ambientadas en la sociedad francesa del siglo XIX, intentaremos desvelar la concepción del universo femenino de este autor. Destacaremos en nuestro estudio algunos temas determinantes como son: la condición jurídica y social y la educación sexual de la mujer, elemento omnipresente en su escritura, para culminar con un análisis de la visión estereoscópica que Maupassant desarrolla en su narrativa. Todo ello, nos dará las pautas para comprender los entresijos de sus personajes y determinar el papel que desempeñaba la mujer en el contexto social de la época.

Palabras clave: Maupassant, mujer, condición, visión estereoscópica, contexto social.

La condition de la femme dans l'œuvre narrative de Maupassant : étude de *Une vie*, *Bel-Ami* et *Fort comme la mort*

Résumé

À travers les œuvres de Maupassant, *Une vie*, *Bel-Ami* et *Fort comme la mort*, qui représentent la société française du XIX^e siècle, nous essaierons de dévoiler la conception de l'univers féminin de cet auteur. Nous mettrons en relief dans notre étude quelques sujets déterminants comme : la condition juridique et sociale et l'éducation sexuelle de la femme, élément omniprésent de son écriture, pour conclure avec une analyse de la vision stéréoscopique que Maupassant développe dans ses romans. Tout cela, nous aidera à comprendre les secrets de ses personnages et à déterminer le rôle de la femme dans le contexte social de l'époque.

Mots clés: Maupassant, femme, condition, vision stéréoscopique, contexte social.

Women's Condition in Maupassant's Narrative: A Study of *Une vie*, *Bel-Ami* and *Fort comme la mort*

Abstract

This article aims to present Maupassant's views on the feminine universe in *Une vie*, *Bel-Ami* and *Fort comme la mort*, set in nineteenth century French society. Several core subjects will be addressed in this essay: the legal and social feminine condition; the female's sexual education, pervasive in Maupassant's writing; and finally, an analysis of Maupassant's stereoscopic vision. This will help us understand his characters and determine the role of women in the social context of that period.

Key words: Maupassant, woman, condition, stereoscopic vision, social context.

Referencia normalizada

Cuervo Vázquez, A. E. & Alonso Díaz, R., (2012) "La condición de la mujer en la narrativa de Maupassant: estudio de *Une vie*, *Bel-Ami* y *Fort comme la mort*". *Thélème*, Vol. 27, 117-132.

Sumario: 1. Introducción al universo de Maupassant. 2. La condición de la mujer en el siglo XIX y su reflejo en la narrativa maupassantiana. 2.1. Contexto socio-cultural. 2.2. Condición jurídica y social de la mujer. 2.3. La educación sexual de la mujer. 2.4. Dominadoras y víctimas. 2.5. La visión estereoscópica. 3. Conclusión

1. Introducción al universo de Maupassant

Maupassant (1840-1893) evoluciona entre el Realismo de Flaubert y el Naturalismo de Zola, pero con una personalidad que le es propia. Su escritura revela una compleja visión del mundo crudamente desgarrada, a imagen y semejanza del propio autor. Las novelas de Maupassant permiten hacerse una idea bastante precisa de la sociedad francesa de finales del siglo XIX y especialmente de su percepción de la condición femenina, determinada por la serie de códigos de género que a lo largo de la historia han definido los roles sociales de hombres y mujeres. Es éste un siglo que no es sólo el tiempo de una larga sumisión de las mujeres, sino que supone también el nacimiento del feminismo. Es el momento histórico en que la perspectiva de vida de las mujeres cambia y no podríamos entender la obra de este autor sin hacer especial hincapié en sus personajes femeninos.

El escritor examina con gran lucidez esta sociedad desigual de fin de siglo, convirtiéndose en observador irónico de las mediocridades humanas y prestando una atención especial al personaje de la mujer, omnipresente en su obra.

La elección de estas tres novelas en nuestro trabajo viene motivada porque, si bien en sus *Contes* et *Nouvelles* ya Maupassant nos había ofrecido el retrato de aldeanas, prostitutas, solteras y provincianas ampliamente estudiadas por numerosos autores, en sus novelas los personajes centrales pertenecen a las clases más acomodadas: burguesía y nobleza. Concretamente, en los títulos elegidos para nuestro estudio los personajes femeninos representan la evolución de la condición de la mujer en tres espacios bien diferenciados entre sí: *Une vie* transcurre en la

retirada vida del campo; en *Bel-Ami* nos trasladamos a los boulevares parisinos; y, por último, *Fort comme la mort* nos adentra en la intimidad del salón. Curiosamente estos espacios son también reflejo de su trayectoria vital, que de la Normandía natal se traslada a París para completar su itinerario en contacto con los salones literarios parisenses, su último campo de observación. Estas novelas muestran la crónica de la disolución progresiva y total de una clase social, la baja nobleza del campo, cuyas mujeres sufren un fracaso existencial por causa de la educación recibida (*Une vie*), la fuerza bruta del dinero en una sociedad obsesionada por el éxito (*Bel-Ami*) o una visión terrible y desesperada de la vida, de los efectos devastadores del paso del tiempo (*Fort comme la mort*).

2. La condición de la mujer en el siglo XIX y su reflejo en la narrativa maupassantiana

2. 1. Contexto socio-cultural

Empezaremos por situar cronológicamente las novelas mencionadas: *Une vie* (1883) sitúa la acción entre 1819 y 1845, periodo de grandes revoluciones que provocan profundas transformaciones en las estructuras sociales y en la mentalidad de la época; *Bel-Ami* (1885) presenta una acción contemporánea a su fecha de aparición y dos acontecimientos políticos, la expedición colonial y la caída del ministerio de Jules Ferry, permiten pensar que se inspiró en la realidad de la época; en cuanto a *Fort comme la mort* (1889) la acción también es contemporánea a su creación, pues reproduce los ambientes mundanos que el propio Maupassant frecuentó en su última época.

Francia cuenta en este período con una población en torno a los 40 millones de habitantes, repartida según una pirámide social “très solide, aux étages bien ajustés et solidement cimentés” (Chastenet, 1952: 51). Por un lado está la alta burguesía financiera e industrial que se codea con los aristócratas, constituyendo la clase más brillante y elegante de la sociedad. Maupassant pone en escena a mujeres de la aristocracia provincial y de la nobleza parisina, preocupadas por preservar la educación moral de sus hijos, para lo cual son confiados a un estamento religioso. Es una vida decadente, superficial y vana, donde destaca sobre todo la figura de la mujer mundana. Maupassant las desnuda, denunciando su vacío y su orgullo. Esa sociedad representa una comedia que nuestro autor no se resiste a contar en *Bel-Ami* y, sobre todo, en *Fort comme la mort*. Por otro lado encontramos la burguesía media, que representa entre dos o tres millones de la población francesa de finales del XIX y constituye una clase muy heterogénea que va desde el rico industrial al funcionario medio, pasando por comerciantes, militares y gentes de profesiones liberales. Se trata de una clase muy activa y tremendamente preocupada por el ahorro. Algunos de estos burgueses no viven de su trabajo, sino de las rentas de su fortuna o de la que han heredado. Maupassant recoge con gran detalle en *Une vie* la degradación de esta clase. Por último, el mundo de la gente del pueblo, obreros, campesinos y empleados domésticos, cuyas condiciones de vida son bastante precarias, sin pro-

tección social alguna y dependientes siempre de sus amos. Los primeros están escasamente representados en las novelas de Maupassant, que concede sin embargo un tratamiento más destacado a los dos últimos.

En cuanto a la vida cultural, todo gira en torno a París, espacio donde convergen manifestaciones artísticas relevantes: teatro, ópera, exposiciones,... Por ello, esta ciudad ejercerá una enorme atracción en Maupassant. Es el centro de la vida mundana, de los salones literarios, donde se codean artistas, literatos, músicos y pintores, que alternan con la sociedad adinerada y culta de la época. Es la burguesía quien impone su gusto, popularizando, en literatura, el folletín y la novela por entregas. La prensa adquiere un notable poder, como podemos observar en *Bel-Ami*, y el periodismo goza de gran prestigio. Sin embargo, a la mujer se la sigue manteniendo al margen de toda esta actividad intelectual y cultural, y un ejemplo de ello lo tenemos en Mme. de Forestier.

2. 2. Condición jurídica y social de la mujer

En el derecho dominante del siglo XIX, la igualdad jurídica se plantea en términos de desigualdades estimadas *naturales*. En el caso de la mujer, considerada físicamente inferior y de razonamiento débil, el estatus acordado hace de ella un ser relativo, inexistente como hija, esposa y madre, una figura secundaria, definida únicamente con relación al hombre.

La historiografía fija en la primera mitad del siglo XIX el inicio del feminismo como movimiento colectivo, pero su arranque hay que buscarlo en el último tercio del siglo XVIII. A finales de este siglo ninguna mujer en Europa gozaba de igualdad política. La sociedad de tipo aristocrático había educado a la mujer para gozar del placer de la vida mundana. Después de una primera educación en un convento, alejada de su familia, la mujer era iniciada en el arte de la conversación y otros deberes sociales, con el único fin de poder animar un salón¹ y servir a los intereses de la familia. Los matrimonios respondían a estos mismos intereses; se trata, en realidad, no de matrimonios por amor, sino de un acercamiento entre familias destinado a fundar un nuevo hogar para asegurar la transmisión patrimonial. Estos matrimonios, discutidos generalmente entre los padres de la futura novia y el representante eclesiástico, se llevan a cabo entre familias pertenecientes al mismo entorno social y, a menudo, dentro de un mismo entorno geográfico, es decir, responden a una concepción puramente endogámica: “Et les mariages de ces familles égales prenaient dans leur esprit l’importance des grands événements publics” (Maupassant, 1974: 54).

De esta concepción autoritaria del matrimonio, basado en la represión física y moral de la mujer, dan buena cuenta las tres novelas que aquí estudiamos, aunque

¹ Una mujer, por muy brillante que fuera, nunca tomará la palabra en público, a menos que éste estuviera constituido únicamente por mujeres.

con algunas diferencias. Los padres de Jeanne no sólo planifican y dotan el matrimonio de su hija, sino también el de Rosalie, su sirvienta, con objeto de ocultar las infidelidades de Julien y de no reconocer al hijo bastardo de éste, lo que no deja de ser un acto de hipocresía. En cuanto a Suzanne, consigue doblegar la decisión de sus padres hábilmente manejada y engañada por Bel-Ami pero, en cualquier caso, necesita de la autoridad paterna para casarse. Y por lo que se refiere a Annette, educada en el campo junto a su abuela, parece más preparada para disfrutar de las banalidades y placeres que rodean la vida en la alta sociedad –Mme de Guilleroy resulta para ella un modelo que imitará hasta lo inimaginable– y no parece mostrar más preocupación por elegir marido que por su futura residencia, cuyo salón regentará con gran maestría como es de suponer.

Aun con esta política matrimonial, la mujer casada parece gozar de una gran libertad de movimiento –las heroínas de *Bel-Ami* y de *Fort comme la mort* más que las de *Une vie*– y de cierta igualdad con respecto al marido. Una vez asegurada la sucesión, la libertad sexual de la que parecen gozar tiene como única condición la discreción. El propio Duroy hace, en *Bel-Ami*, una defensa de esta discreción:

Comme la vie serait pleine de choses charmantes si nous pouvions compter sur la discrétion absolue les uns des autres. Ce qui arrête souvent, bien souvent, presque toujours les femmes, c'est la peur du secret dévoilé (Maupassant, 1983: 91).

Es en la Revolución Francesa cuando empieza a expresarse colectivamente la voz de las mujeres, que comienzan a reclamar el acceso a la educación, la eliminación de las leyes discriminatorias e incluso el derecho a la representación en los Estados Generales. Sin embargo, los debates de la Asamblea Nacional durante la Revolución les negaron el acceso a la soberanía política. Pero, tras la Revolución, Europa se vio inmersa en una época de reacción conservadora que repercutiría directamente en la condición social y jurídica de la mujer. Erika Bornay, en su estudio *Las Hijas de Lilith*, apunta este avance feminista junto a la rivalidad laboral que representaban las mujeres, como las dos principales causas de esa gran corriente misógina de afirmación viril y de desconfianza del hombre hacia el sexo opuesto.

Se elabora un nuevo código amoroso, idealista, que obedece a los impulsos del corazón y conduce irremediabilmente a la frustración. El comienzo del siglo XIX, siglo de grandes contradicciones, bebe de las fuentes del romanticismo, pero la moral burguesa, concomitante durante siglos e impulsada por la castidad y la negación del placer, se institucionaliza con el Código Napoleón², dando lugar a una mujer oprimida, de vida exclusivamente familiar. Este Código Civil de 1804, que ha regido la vida de la mujer en Francia hasta los años 70, define el estatus de ésta de acuerdo con la tradición del Derecho romano, sometida a la autoridad paterna

² Nombre con que se conoce al Código Civil francés, promulgado el 21 de marzo de 1804 por Napoleón.

mientras es menor o soltera y a la del marido cuando se casa; según el artículo 213, “le mari doit protection à la femme, la femme obéissance à son mari”. El matrimonio, pese al discurso romántico, es decidido por las familias, como bien se refleja en el caso de Jeanne o de Annette. La mujer no tiene capacidad jurídica, no posee bienes propios, dependiendo exclusivamente de su marido, y el prestigio le viene dado por la fortuna, por la dote aportada al matrimonio. En cuanto a la familia, es definida como una “unité de sang”, razón por la que el adulterio femenino, grave amenaza para esta unidad, tiene pena de prisión de entre tres meses y dos años (art.298; art.308), pero, incomprensiblemente, la mujer está prácticamente obligada a tolerar las relaciones extraconyugales del esposo, siempre y cuando éstas no tengan lugar en el domicilio familiar (art.230). El tema de la infidelidad es entonces, como lo será culturalmente a través de miles de años, una de las tantas desigualdades existentes entre el género masculino y femenino. La infidelidad marca inequidad y discriminación, es un derecho del hombre, pero no de la mujer, además de ser la norma para el discípulo de Schopenhauer, para quien el matrimonio es “une chose futile et insignifiante”. Y esa discriminación se traslada a los hijos nacidos de una relación de adulterio, que no se benefician de los mismos derechos que los hijos legítimos.

El deber conyugal autoriza además al marido a usar la violencia, de modo que el asesinato cometido por el marido sobre la esposa o el amante de ésta, sorprendidos en flagrante delito en el domicilio conyugal, es excusable. Además, el adulterio es causa justa de separación, como lo es para Bel-Ami cuando decide deshacerse de Madeleine, si bien el divorcio no es posible en Francia hasta 1884, con la ley Naquet. La Revolución, en 1792, logra la libertad de consentimiento en el marco del matrimonio civil, pero la autorización del divorcio por consentimiento mutuo provoca tal cantidad de separaciones que el Código Civil lo suprime y vuelve a situar a la mujer bajo la autoridad del marido.

La ciencia centrará su atención en la valoración de las diferencias fisiológicas y psicológicas de los hombres y las mujeres, y llegará a la conclusión de la *incapacidad natural* de las mujeres para desempeñar ciertas funciones sociales, admitiendo en ellas aptitudes *naturales* para llevar a cabo otras, si bien nunca de carácter intelectual. Por ejemplo, será sobre todo a partir del siglo XIX cuando la mujer comience a tener acceso al mundo de la escritura, aun cuando un gran número de escritoras se vean obligadas a publicar bajo pseudónimo, como es el caso de Georges Sand. Otras, como Mme de Staël, se preocuparon por la condición de la mujer, su educación y su igualdad con respecto al hombre. Pero son casos excepcionales, como el propio Maupassant reconoce (Maupassant, 1980: 129), cuyas obras esbozan tímidamente las ideas feministas y que transgreden los parámetros establecidos por sus compañeros de oficio, para quienes la mujer es simplemente un objeto literario, cuya esencia radicaba en el eterno femenino, que hacía de ella un ser dedicado enteramente al hogar o una *femme fatale*.

En el artículo dedicado a la mujer del *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* publicado por Pierre Larousse entre 1886 y 1876, se refleja una concepción un tanto misógina de ésta: fácilmente impresionable, frágil, vulnerable y cuya longevi-

dad y equilibrio sólo pueden ser garantizados por el matrimonio. Este fin de siglo sigue negando a la mujer su plena capacidad social y jurídica. Sin embargo, las reivindicaciones de mujeres instruidas, salidas de la pequeña y mediana burguesía y comprometidas en la vida activa fueron ganando terreno, lo que supone una cierta emancipación, al menos en el plano de las costumbres. De acuerdo con esta concepción de la mujer, podemos asegurar que Mme de Guilleroy y, sobre todo, Mme de Forestier son las heroínas más modernas de las novelas de Maupassant. Ambas se muestran distinguidas, atractivas, fascinantes, seductoras, y en el caso de Madeleine misteriosa y a todas luces inteligente. Ambas aparentan una mayor independencia que el resto –con excepción, quizá, de Mme de Marelle–, pero es sobre todo Madeleine quien parece tener aspiraciones más allá de la vida de salón. Ella es la verdadera periodista, la que propulsa el ascenso de Bel-Ami, y sus relaciones con gente del mundo de la política la sitúan en una esfera superior. Es, a todas luces, el personaje femenino más opuesto a la inmovilista y sumisa Jeanne. Quizá por eso Bel-Ami, que siente verdadera devoción por ella al principio de la novela, terminará odiándola.

2. 3. La educación sexual de la mujer

Por lo que respecta a la sexualidad, ya hemos apuntado que ésta no se vive de la misma manera en el hombre y en la mujer. Las relaciones de pareja se mantienen dentro de un rígido código, lo que contrasta con la promoción de los prostíbulos. La mujer recibe una educación centrada en el pudor, hasta el punto que conoce mal su propio cuerpo, que esconde bajo el corsé; la desnudez completa entre los esposos estará proscrita hasta fin de siglo, reservada únicamente para el burdel. Las jóvenes de la burguesía y de la nobleza –como sucede con Jeanne, Suzanne y Annette– conservan su inocencia hasta el matrimonio, contrariamente a las campesinas, que viven un amor más libertino; el erotismo se centra por lo general en las miradas, en la figura de la mujer, en el pecho que palpita bajo el vestido y en los botines que cubren los pies. Por otra parte, el discurso de la Iglesia desvaloriza la sexualidad, limitándola a la procreación y considerando también las relaciones conyugales en el ámbito de los deberes de la esposa, muy alejadas del amor y de sus placeres. En cuanto al hombre, el amor venal y la doble moral son prácticas habituales: Bel-Ami corteja a Madeleine y a Mme de Marelle, pero no duda en buscar desahogo en Rachel; las amistades de Olivier Bertin en el Círculo se jactan de sus múltiples experiencias sexuales, siendo éste un tema que anima habitualmente sus veladas, mientras que las heroínas de Maupassant no osan hablar de su sexualidad. Es decir, que el hombre se muestra desinhibido y acude al matrimonio con una experiencia que no tiene la mujer. Ante esto, la noche de bodas es toda una prueba, como lo es para Jeanne, que sale del convento fuertemente marcada por la educación allí recibida, sin conocer nada de la vida y para quien “*entrer dans l’Attendu*” significa entrar en su vida de mujer casada. Como única instrucción Jeanne recibe estas palabras de su padre:

J'ignore ce que tu sais des choses de l'existence. Il est des mystères qu'on cache soigneusement aux enfants, aux filles surtout, aux filles qui doivent rester pures d'esprit, irréprochablement pures jusqu'à l'heure où nous les remettons entre les bras de l'homme qui prendra soin de leur bonheur. C'est à lui qu'il appartient de lever ce voile jeté sur le doux secret de la vie.[...] Je ne puis t'en dire davantage, ma chérie ; mais n'oublie point ceci, que tu appartiens tout entière à ton mari (Maupassant, 1974: 79-80).

Maupassant pone de relieve la ingenuidad de Jeanne, que se siente avergonzada de acostarse con su marido y a la vergüenza inicial le sigue el miedo. Lejos de ser comprensivo, Julien se impacienta y muestra su carácter brutal, poseyéndola violentamente. Si examinamos fríamente la situación de Jeanne, ésta pasa en breves días del exceso de proteccionismo de sus padres a afrontar sola la cruda realidad que representa para ella su vida de casada, tan alejada de sus *rêveries romantiques*, por lo que no nos ha de extrañar su reacción. El despertar de Jeanne a la sensualidad no se produce hasta el viaje de novios, tras el cual ya comienza a evidenciarse su fracaso matrimonial. Aun así, Jeanne consentirá e incluso buscará las relaciones conyugales sin amor, con el fin de intentar tener un segundo hijo, asumiendo perfectamente la relación matrimonial de acuerdo con los cánones eclesiásticos, con el único objetivo de la procreación, lo que demuestra un rotundo fracaso en sus ideales.

A partir de 1860 el sentimiento amoroso se desvaloriza, sobre todo con el restablecimiento del divorcio. Surge un nuevo erotismo que no escatima en tocamientos, besos y caricias, representado por las mujeres de *Bel-Ami* –sobre todo Mme de Marelle y Mme Walter– y, aunque en menor medida, también por Mme de Guilleroy en *Fort comme la Mort*, consideradas en principio por el escritor diferentes al hombre por naturaleza, por su propia fisiología, como no duda en hacérselo ver el autor en su artículo *La Lysistrata moderne*:

Herbert Spencer me paraît dans le vrai quand il dit qu'on ne peut exiger des hommes de porter et d'allaiter l'enfant, de même qu'on ne peut exiger de la femme les labeurs intellectuels. Demandons-lui plutôt d'être le charme et le luxe de l'existence. Puisque la femme revendique ses droits, ne lui reconnaissons qu'un seul: le droit de plaire (Maupassant, 1980: 130).

En efecto, a esta concepción de la mujer responden los personajes antes citados; Mme de Marelle, encantadora “brunette élégante et jolie” (Maupassant, 1983: 328), se muestra como una amante sensual, ávida de placeres carnales y de una cierta perversidad. Se distingue por ser una mujer que quiere vivir y disfrutar de todos los placeres que permite la sociedad, gusta de visitar lugares no frecuentados por gente de su clase, y donde incluso se siente en peligro. En cuanto a Mme Walter, a pesar de su reputación de mujer honesta y de su fe religiosa, es presa fácil para Bel-Ami. Mujer posesiva, apasionada hasta el exceso, que es destruida y conducida hasta los límites de la demencia por el sufrimiento que le produce el engaño de Bel-Ami, a quien, sin embargo, le será de una gran utilidad. Y por lo que respecta a Mme de Guilleroy, Maupassant la presenta como una mujer que “se laissait admirer, contente d'être jolie et de lui plaire” (Maupassant, 2002: 7), una mujer madura pero que conserva todo su poder de seducción y lo utiliza sabiamente con Bertin, dominando la vida de éste. En las novelas que aquí estudiamos, será ésta la primera vez que una

mujer haga sufrir al hombre las consecuencias de su enamoramiento, aunque el resultado al final sea también dramático.

La mujer de esta época se permite ser infiel al marido, dando por admitido que sus maridos les son igualmente infieles; las relaciones extraconyugales siguen estando condenadas pero son hipócritamente toleradas, sirviendo de exutorio a las pasiones –caso de Mme de Marelle o de Mme Walter– o estando justificadas por la búsqueda del placer en sí mismo –lo que es el caso de Mme de Guilleroy. Pero la educación sexual que reciben las jóvenes antes del matrimonio no varía; ante ellas se siguen ocultando ciertos temas, se evitan ciertas respuestas, aunque no se trata ya de esas jóvenes simples, como Jeanne, exentas de cualquier atisbo de inteligencia.

Además, el sentimiento amoroso parece estar siempre íntimamente ligado a la naturaleza; la vida en el campo, al aire libre, parece favorecer la eclosión de la sensualidad en los personajes de estas novelas, como lo hace también en el propio autor: “Je suis une espèce d’instrument à sensations [...]. J’aime la chair des femmes, du même amour que j’aime l’herbe, les rivières, la mer”, escribe Maupassant a Gisèle d’Estoc en enero de 1881. Y, verdaderamente, su obra está llena de este apetito de vida, de esta avidez por sentir la naturaleza, por disfrutar plenamente del amor. Vemos cómo la fuerte y salvaje naturaleza de Córcega exalta a Jeanne; su felicidad y su emoción ante estos paisajes despiertan sus sentimientos y su sensualidad. Pero es, sobre todo, en los medios populares donde los numerosos lugares de encuentro entre los jóvenes permiten una manifestación más libre del amor. En efecto, las campesinas de *Une vie*, o las prostitutas de *Bel-Ami* y *Fort comme la mort* son mujeres destinadas a dar placer a los hombres, mujeres que obedecen al instinto del sexo y a las que los hombres de mundo recurren para calmar sus deseos, pero de las que se avergüenzan ante sus amantes. Estamos ante un caso evidente de sexualidad utilitaria cuya profusión, dada la concepción de las relaciones conyugales, no ha de extrañar. No es raro, sin embargo, encontrar en estas mujeres marginales la valentía y lealtad de las que carecen las otras heroínas.

Por lo que respecta a *Bel-Ami*, es sobre todo en los paseos por el Bois de Boulogne y por los jardines donde se produce el despertar de los sentidos de nuestros personajes; mientras que en *Fort comme la mort* Maupassant tiene el cuidado de mostrarnos la relación en dos marcos definidos y repartidos por igual: el campo y la ciudad: Any despliega todos sus encantos en París, mientras Annette, a pesar de su ingenuidad, enloquece a Bertin en Roncières, viéndose éste atrapado en una doble relación amorosa entre madre e hija difícilmente sostenible. Aunque Any busca refugio en la ciudad, donde cree poder sentirse dueña de la situación, no podrá evitar el trágico desenlace; esto parece favorecer la tesis de la existencia de una mayor promiscuidad y libertinaje entre las gentes del campo con relación a las de la ciudad.

En definitiva, vemos cómo algunos rasgos de la ideología dominante de este siglo a propósito de la condición femenina se encuentran en las mujeres presentadas en las novelas de Maupassant, donde la escritura realista y la escritura fantástica se integran en un único discurso dominado por un negro pesimismo, influenciado por el corrosivo y mordaz escepticismo flaubertiano y muestra de una devastadora

representación del mundo, inspirada en la filosofía de Schopenhauer³. Es un siglo hipócrita que reprime el sexo pero se muestra obsesionado por él, donde la apariencia oculta la degradación de las costumbres y donde los intereses familiares priman sobre los sentimientos.

2. 4. Dominadoras y víctimas

Las mujeres de las novelas de Maupassant se nos presentan en un doble papel de figuras dominantes y de víctimas. Coincidimos con J. Bueno (1996) en su visión de este autor como escritor atormentado que presenta una imagen diabólica de la mujer. La carne y el sexo son las dos armas de las que se sirve la decimonónica figura de mujer fatal de Maupassant para atenzar al hombre bajo su influencia. Pero, si por un lado, gracias a ellas los héroes masculinos de estas novelas alcanzan un prestigio social del que no son merecedores: Madeleine enseña a Bel-Ami los secretos del periodismo y Mme de Guilleroy será el sostén y la inspiración de Olivier Bertin; por otro lado, esas mismas mujeres se convierten en víctimas de los hombres a los que han ayudado, quienes explotan, con mayor o menor crueldad, el amor que saben inspirar.

Las figuras dominantes son, por lo general, mujeres casadas, burguesas o aristócratas, que parecen llevar firmemente las riendas de su matrimonio, manejan hábilmente su situación familiar, convirtiéndose, como en el caso de Madeleine, en verdaderas socias de sus esposos, sin dejar por ello de engañarlos en el terreno amoroso. También se da el caso de mujeres dominantes por su carácter, sin que por ello dejen tampoco de ser víctimas: este es el caso de Rosalie en *Une vie*, que evoluciona de víctima a figura dominante al tomar las riendas de la vida de Jeanne; o de Mme Walter en *Bel-Ami*, en la que se da la evolución contraria, frente al crecimiento que experimenta el personaje de Annette.

En cuanto a las víctimas, son figuras femeninas que o bien carecen de marido o éste las mantiene en una especie de abandono, lo que parece corroborar la idea de que la mujer no es nada sin el hombre. Sin lugar a dudas, la primera víctima la encontramos en Jeanne, víctima de su romanticismo; pero también en Rachel, la prostituta que sucumbe al encanto de Duroy; en la adorable y sensible Mme de Marelle; en la inocente Suzanne Walter y en la bella Annette, que se convierte, sin saberlo, en el principal verdugo de su madre. Parece como si Maupassant disfrutara haciendo de los personajes femeninos seres débiles y manipulables –incluso aquellos que aparentan mayor fortaleza son doblegados y sometidos– identificándose así con ciertos prejuicios misóginos de la época que ven en la mujer un ser envilecido, instigador, provocador, maquiavélico y oportunista, que debe ser sometido y desde-

³ Maupassant cita a menudo en su obra a Schopenhauer, filósofo por el que profesa gran admiración. Y Erika Bornay (1995: 85) cita como influencia directa concretamente la siguiente obra: Schopenhauer, A. (1973), *El amor, las mujeres y la muerte*, Barcelona.

ñado por el hombre. Aunque no deja de reconocérseles un cierto poder en el plano económico y social, que atrae inevitablemente la atención –es por ellas por lo que Bel-Ami triunfa–, las figuras femeninas presentan rasgos bastante negativos: el amor por una mujer conduce al hombre a la desgracia, la mujer engaña, se muestra frívola, *vampiriza* al hombre hasta llevarlo a la locura, o a la muerte como en el caso de Olivier. Pero son mujeres que sufren, que merecen una gran piedad, como si éste fuera el único destino de la condición femenina. O peor aún, son mujeres que pasan por la vida ajenas a ella, como la tía Lison de *Une vie* y que no son menos merecedoras de compasión. Este estereotipo femenino es una constante en la literatura de la época, independientemente de la corriente literaria en la que se inscriba, como vemos en *Madame Bovary*, *Ana Karenina* o *Nana*.

Se trata de una pintura de la condición femenina que no está exenta de crítica, sobre todo centrada en torno a las figuras marginales, como aquellas que sufren una maternidad ilegítima –Rosalie– o que ejercen la prostitución –Rachel–, a las que convierte en heroínas, en vengadoras de la hipocresía social. La marginada Rosalie se convertirá en la salvación de Jeanne y la prostituta Rachel, la “*filles à un ou deux louis*”, está dispuesta a dar amor a cambio de nada, pero exige franqueza: una ejemplar lección para esta sociedad.

2. 5. La visión estereoscópica

El espejo, como es sabido, al igual que los retratos, representa un elemento mítico clave de la escritura maupassantiana, estrechamente ligado al tema del doble. Del espejo nace el *Otro*, definido por Bancquart como doble cronológicamente subvertido, surgido del inexorable paso del tiempo. El doble reflejado, en principio destinado a confirmar la propia identidad del yo, no hace sino anularla diluyéndola en un proceso de alienación, marcado por la transformación del yo en *Otro*⁴. Pero el tema del doble se extiende también a las relaciones entre los personajes. Posiblemente por influencia de uno de los inventos del siglo XIX, el estereoscopio –que en su versión más primitiva apareció en 1838– o por imitación de la propia naturaleza, que se caracteriza por la inevitable repetición de seres y objetos, los personajes de Maupassant parecen ordenarse en sistemas binarios, representativos de esa ley natural de la repetición. Las enumeraciones de casos de duplicidad podrían ser largas, pues este fenómeno no sólo se proyecta en los personajes, sino también en los objetos, en los escenarios, en las situaciones, en los comportamientos, apareciendo como una especie de obsesión del autor que parece querer atraer la atención del lector sobre esta dualidad.

Por lo que se refiere a los personajes, dejaremos para el final las relaciones madre-hija, pues merecen especial atención y centraremos en primer lugar nuestro

⁴ El retrato que hace de Julien, así como el de Bel-Ami, se piensa que no son sino el retrato del propio Maupassant, que traslada sus rasgos a sus personajes.

análisis en las aparentes duplicidades que acercan a las distintas mujeres que aparecen en estas novelas. *Une vie* presenta ya diferentes *parejas* que podríamos analizar. La primera de ellas es la formada por Jeanne y Rosalie, dos mujeres que comparten grandes cosas: hermanas de leche, ambas tienen un hijo del mismo hombre y son buenas y generosas. Sin embargo, se trata de dos mujeres completamente opuestas en cuanto a carácter y, mientras que Jeanne tiene aparentemente todo para ser feliz, será Rosalie la que triunfe. Sus destinos evolucionan en sentido inverso uno del otro, pero Maupassant parece poner especial empeño en establecer un cierto paralelismo entre ellas, presentando primero a Rosalie como víctima merecedora de compasión, para más tarde hacer lo mismo, y con una intensidad casi destructiva, con el personaje de Jeanne.

Otra manifestación de este fenómeno se puede ver en los comportamientos de adulterio: Julien engaña a Jeanne con Gilberte, su mejor amiga, y Adélaïde traicionó a su marido con el marido de su mejor amiga, Paul d'Ennemare. Pero mientras el primer adulterio en el tiempo, el de la baronesa, queda sin castigo y es considerado como una de esas "aventures d'amour qui font partie de l'existence" (Maupassant, 1974: 143), el segundo desemboca en tragedia, lo que vuelve a poner de relieve el fatalismo que entraña este desdoblamiento.

En *Bel-Ami*, el lector puede constatar, por ejemplo, las múltiples comparaciones que el escritor establece entre Mme de Forestier y Mme de Marelle, en una especie de juego de aproximaciones y de divergencias: las dos son elegantes y discretas, una rubia y otra morena –curiosamente al igual que las dos prostitutas del Folies Bergères–; una se muestra reservada y la otra de una audacia natural y provocadora; de una le atrae su misterio, de la otra su sensualidad; ambas tienen amantes; Madeleine se presenta en *peignoir blanc* y Clotilde en *peignoir rose*. Pero más evidente es la comparación explícita entre ambas que hace en el capítulo V:

Quand il sentait près de lui Mme de Forestier, avec son sourire immobile et gracieux qui attirait et arrêtait en même temps [...] il éprouvait surtout le désir de se coucher à ses pieds, ou de baiser la fine dentelle de son corsage et d'aspirer lentement l'air chaud et parfumé qui devait sortir de là, glissant entre les seins. Auprès de Mme de Marelle, il sentait en lui un désir plus brutal, plus précis, un désir qui frémissait dans ses mains devant les contours soulevés de la soie légère (Maupassant, 1983: 85-86).

Nos encontramos de nuevo ante dos personajes que evolucionarán de modo opuesto con respecto a *Bel-Ami*. Si Clotilde, a pesar de ser engañada e incluso maltratada por Duroy, se mantiene en su condición de amante de éste, dispuesta a seguir gozando de la vida, Madeleine, una vez casada con Du Roy, pasa de ser su redención a ser su tormento. Esta dimensión redentora y disolutiva acordada a la mujer nos la presenta Maupassant en esta declaración del protagonista de *Un cas de divorce*:

Elle est ma femme. Tant que je l'ai idéalement désirée elle fut pour moi le rêve irréalisable près de se réaliser. À partir de la seconde même où je l'ai tenue dans mes bras, elle ne fut plus que l'être dont la nature s'était servie pour tromper toutes mes espérances (Maupassant, 1979: 780).

Las relaciones con los maridos de estas dos mujeres producen asimismo situaciones de gran semejanza, aunque también divergentes. Con M. de Marelle los encuentros transcurren en un tono fluido y agradable, mientras que con Forestier sus relaciones se van enfriando, si bien, irónicamente, será Duroy quien haya de acudir a su lecho de muerte, llamado por Madeleine, situación que le provoca gran desagrado y malestar. También se dará una gran semejanza entre las circunstancias que rodean el primer encuentro amoroso con Clotilde y con Madeleine: el primero se produce en un carruaje y será una acción brusca y brutal, el segundo en un vagón de tren y resultará violento y torpe.

En cuanto a Mme Walter, será en primer lugar el doble de Madeleine por su poder e influencia; ella será el último eslabón de la cadena de ascensos de Duroy, la que le proporcionará el triunfo definitivo, facilitándole el conocimiento de Suzanne. También en este caso, Madeleine, aunque burlada, sabrá recobrar su dignidad y recompondrá su situación, mientras que Virginie se hundirá en una profunda crisis. Por otra parte, Virginie se nos presenta también como el doble de Clotilde, ambas amantes de Duroy, y de nuevo será la víctima de éste, pues decepciona como amante, mientras Clotilde encarna la amante ideal.

Dos son también las mujeres periodistas que firman bajo el pseudónimo de *Patte blanche* y *Domino rose*, opuestas en cuanto a su apariencia física y belleza: “jolie, grosse, aux joues rouges, décolletée, vêtue et coiffée avec prétention la primera; laide, sèche, frison faux, dents à l’anglaise, esprit de la Restauration, toilettes même époque” la segunda. Esta misma oposición, en cuanto a belleza y carácter se refiere, se dará en las dos hijas de Mme Walter, Suzanne, que parecía “un Watteau frais verni”, y Rose, “l’institutrice”. Maupassant se divierte haciendo constantes comparaciones entre las distintas mujeres que rodean a Bel-Ami y aprovecha cualquier reunión pública o privada para señalárselas al lector.

Por lo que se refiere al acercamiento de Duroy a Laurine, encuentra su doble en el que se producirá más tarde con Suzanne. En ambos casos, Duroy se aproxima a las hijas para así ganarse a las madres, aunque Laurine, que en un principio está totalmente seducida por Bel-Ami, va distanciándose de éste, manteniéndose en un segundo plano cada vez más discreto; mientras Suzanne, que presenta la misma ingenuidad, es engañada y conquistada definitivamente por Bel-Ami. La primera se salva, mientras que la segunda sucumbe a sus encantos.

Aún más evidente resulta, en *Fort comme la mort*, la duplicidad de Mme de Guilleroy y su hija Annette, que conduce incluso por momentos a la pérdida del dominio del propio yo. El parecido, al principio semejante al que pueda darse entre hermanas, se va haciendo cada vez más patente, llegando primero a identificarlas totalmente –los mismos andares, los mismos gestos, la misma voz, dos cuerpos hechos uno tras otro con la misma carne, de la misma mujer continuada–, para posteriormente seguir el camino marcado inevitablemente por el paso del tiempo, marchitando la belleza de Any y resaltando cada vez más la de Annette.

En cuanto a las relaciones madre-hija, estas parecen adaptarse también a este sistema binario que domina la producción de Maupassant. Tenemos, en principio, cuatro parejas: Jeanne/Adélaïde, Mme de Marelle/Laurine, Mme Walter/Suzanne y

Mme de Guilleroy/Annette. Podemos establecer una aproximación entre las dos primeras, pues en ambos casos se trata de una relación madre-hija que se desarrolla de un modo armonioso, sin sobresaltos. Jeanne y la baronesa comparten su espíritu soñador y romántico, pero también su debilidad, su impotencia ante la vida; ante las sucesivas frustraciones de Jeanne, el amor materno siempre será un refugio para su corazón, aunque el auténtico apoyo lo encontrará en el padre, que será su verdadero cómplice, y que asumirá en todo momento el papel que le correspondería a la madre. No obstante, el descubrimiento del adulterio de la baronesa asesta un duro golpe a Jeanne, que claramente opta, tras su fracasado matrimonio, por la renuncia a toda sexualidad y por la dedicación obsesiva a sus deberes de madre. Clotilde y Laurine parecen también disfrutar de una relación llena de afecto. La madre, desocupada como la baronesa, mantiene una relación de adulterio sobre la que Laurine no tiene ocasión de pronunciarse, aunque intuyamos en ella un cierto rechazo. La figura paterna no ejerce gran influencia, debido a sus largas ausencias, aunque sí es tratada con respeto. En el caso de Jeanne, la hija sufre las consecuencias de la *no-educación* ofrecida por sus padres y tratará de volcar toda su afección en Paul, cayendo en el mismo error de sobreprotección que habían cometido con ella. En el caso de Laurine, aunque ingenua también, se mantiene sabiamente apartada de la influencia de Bel-Ami, lo que impide su destrucción.

Una segunda aproximación se hace evidente entre las otras dos parejas: Mme Walter/Suzanne y Mme de Guilleroy/Annette. En estos casos, la rivalidad inconsciente surgida entre madre e hija tiene efectos devastadores y termina con el triunfo de las hijas frente a las madres, es decir, de los dobles sobre sus originales. Hay que hacer, sin embargo, algunas apreciaciones: en el primer caso, la rivalidad tiene como origen el amor de madre e hija por el mismo hombre, si bien en el segundo, es el hombre el que ama por igual a la madre y a la hija; en ambos casos será la hija la que permanece ajena a la tragedia que se desarrolla a su alrededor, pero esa inocencia no las hace menos culpables a los ojos de las madres, sobre todo en el caso de Mme Walter, que termina odiando profundamente a su hija.

En este juego de rivalidades madre-hija habría que incluir también la que mantienen Clotilde y Laurine por Bel-Ami, que, opuestamente a lo que sucede con Virginie y Suzanne, no enfrenta a ambas, pues Laurine se mantiene en una relación de amistad que se debilita a medida que la relación amorosa entre su madre y Bel-Ami cobra fuerza. Por el contrario, cuanto más aumenta la admiración de Suzanne por Georges, más enloquece de amor Virginie y más es rechazada por su amante. De nuevo el doble se presenta como algo que conduce a la destrucción.

La característica común a todas estas parejas es que la hija reproduce los comportamientos de la madre, ya sea en el campo de la maternidad, como Jeanne, ya en el terreno amoroso, como Suzanne —e incluso, aunque de modo más cándido, Laurine. Y el caso más llamativo será el de Annette, auténtico doble de Any, convertida en la viva imagen de su madre y cuyo crecimiento provoca el declive de la mujer que le dio vida, cual imagen reproducida en el espejo que devora al original. La muerte de la madre supone la desaparición del modelo, que provoca siempre en las hijas una crisis de identidad, a veces imposible de superar. Ejemplo de esta crisis lo

tenemos en la que padece Jeanne tras la muerte de la baronesa –crisis agravada por el descubrimiento de la infidelidad de la madre–, pero también, en la que sufre Any al morir su madre y que la lleva a recluirse una temporada en Roncières.

Vemos, pues, cómo nuestro autor se muestra recurrente en la explotación de este tipo de duplicidades, que marcan la trayectoria de sus personajes y se convierten en característica de su escritura.

3. Conclusión

En el universo ficcional de Maupassant, la representación de la mujer responde a las concepciones de la época. La mujer es el elemento omnipresente de esta escritura alienante y de marcado carácter erotómano. Parece indiscutible que sus novelas reproducen con bastante fidelidad la época que le tocó vivir, pero ningún relato es absolutamente inocente, por lo que está justificado buscar en estas obras el reflejo de la propia concepción del autor a propósito de la mujer así como el influjo de su trayectoria vital. Su convencimiento de que la mujer es una criatura falsa, ligera y despreciable se plasma de forma evidente en *Bel-Ami*, donde traslada a Georges Duroy su enfermiza pasión por las mujeres, influencia directa, quizá, de la situación vivida durante su infancia, cuando asistía en el hogar a las continuas reyertas suscitadas por los desvíos sentimentales del padre.

El pesimismo inunda sus novelas, no obstante, sus personajes evolucionan y se llenan de matices, reflejo también de la propia transformación del autor. La nulidad psicológica e intelectual de Jeanne, así como su pasividad ante la vida, contrasta con la inteligencia de Madeleine, pero también con la que se deja adivinar en Annette y con las ganas de vivir de Clotilde. Las mujeres de *Bel-Ami* y de *Fort comme la mort* muestran una menor sumisión al marido, gozan de mayor libertad de movimientos, se interesan por la política y, sobre todo en la última de las novelas mencionadas, muestran una gran fortaleza y una mayor madurez en el tema del amor.

Esa misma evolución se produce en los personajes masculinos. Si en *Une vie* y en *Bel-Ami* los personajes de Julien y Duroy aplican la lección de Shopenhauer según la cual hay que saber utilizar a las mujeres y dominarlas sin atarse totalmente a ellas, en *Fort comme la mort* es el hombre el que sufre por causa de la mujer, hasta el punto que Olivier se deja destruir por ese amor, lo que indica una evolución en Maupassant, influido probablemente por sus propias experiencias personales. Esta última es una novela trágica, donde el tema del doble adquiere su pleno desarrollo, que evoca lo implacable del tiempo que nos conduce hacia el trágico final y muestra nuestra dificultad de aceptación de esta ley natural, la dificultad de aceptar el envejecimiento del cuerpo cuando el alma aún se siente joven alumbrada por la llama del amor.

El doble maupassantiano aparece ciertamente dominado por su visión pesimista de la vida, pues son seres condenados, devorados por un mal interno que los conduce hacia el fin, hacia la muerte. Maupassant traspa a sus personajes su propio miedo a la muerte, nos lo transmite a través del discurso de Norbert de Varenne,

pero también a través de Jeanne cuando la muerte sorprende a Adélaïde, de Georges Duroy durante el velatorio del cadáver de Forestier y, doblemente, en el caso de Any, que asiste a la muerte de su madre y de su amante, dos choques brutales que marcarán definitivamente al personaje. Entre los temas que inspiran sus novelas, sólo el amor cobrará tanta importancia como la muerte.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Besnard-Coursodon, M., (1973) *Étude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant*. Paris, Nizet.
- AA.VV., (1978) *La femme au XIX^e siècle. Littérature et idéologie*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Bornay, E., (1995) *Las Hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, Coll. Ensayos Arte.
- Bueno Alonso, J., (1996) *Imágenes de mujer: el imaginario femenino en Barbey D'Aurevilly*. Alicante, Universidad de Alicante.
- Corbin, A., (2002) "Le XIX^e siècle" in *L'express*, 1 de agosto de 2002.
- Chastenet, J., (1952) *Histoire de la Troisième République*. Volume I, Paris, Hachette.
- Duby, G., (1978) *La femme au XIX^e siècle : Littérature et idéologie*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Forestier, L. (dir.), (1993) *Maupassant et l'écriture*. Actes du Colloque de Fécamp (21-23 mai 1993), Paris, Nathan.
- Goldmann, A., (1984) *Rêves d'amour perdus. Les femmes dans le roman du XIX^e siècle*. Paris, Denoël/Gontier.
- Maupassant, G. de, (1980) "La Lysistrata moderne" in Maupassant, G. de, *Chroniques I*. Paris, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18.
- Maupassant, G. de, (1983) *Bel-Ami*. Paris, Librairie Générale Française.
- Maupassant, G. de, (2002) *Fort comme la mort*. Paris, Éditions du boucher.
- Maupassant, G. de, (1974) *Une vie*. Paris, Gallimard.
- Maupassant, G. de, (1979) "Un cas de divorce" in Maupassant, G. de, *Contes et nouvelles II*. Paris, Gallimard.
- Rey, P.-L., (1972) *La femme. De la belle Hélène au mouvement de libération des femmes*. Paris, Bordas.