

Santiago del Campo

## André Maurois y el amor



ON el título de «Cinq Visages de l'Amour», dictó André Maurois un ciclo de conferencias en el hotel Ritz de Barcelona, a fines del pasado invierno. Fué una especie de cursillo frívolo-literario, muy de acuerdo con el ambiente del auditorio. Lo más granado del gran mundo barcelonés se dió cita en los salones del Ritz para oír disertar «sobre el amor» al notable escritor francés. En medio de aquella especie de recepción diplomática, lució Maurois todas sus dotes de gran chambelán mundano: correcto, sonreidor, muy siglo diecinueve. Me parece verle subido en su tribuna de conferenciante: el pelo ya blanco, la frente espaciosa, luego los ojos de un verde atisbador, la nariz semítica, delatora (el verdadero nombre de Maurois es Emile Herzog), el labio inferior prominente, la barbilla débilmente redondeada y, en medio del rostro, como para indicar la nacionalidad francesa, un bigote enano.

Palabra fina, sutil; perspicacia sazónada de la más legítima sal francesa; agudeza en el análisis, ironía en la moraleja, agilidad en el concepto, no olvidaré nunca al maravilloso conferenciante que es Maurois, y creo que los apuntes que de sus cinco charlas he hecho despertarán el mismo agrado en los lectores de «Atenea».

Sus cinco conferencias tuvieron por objeto trazar la historia del sentimiento amoroso en Francia del siglo XVII al XX, o sea, desde Madame de Lafayette hasta Marcel Proust.

El amor — comenzó diciendo en su primera conferencia — ha ido cambiando al tiempo mismo que el hombre. Desde el impulso primitivo del hombre de la caverna al exquisito y complejo sentir del hombre refinado, se diría que no es el mismo sentimiento el que impera en cada momento histórico. Existen, sí, en el amor elementos inmutables, tales como el deseo de la posesión física, pero hay otros variables que cambian con las épocas. Del deseo de posesión física se ha pasado al deseo de poseer el alma de una mujer, su espíritu, que es el resorte principal que se juega en el amor novelesco. ¿Son las novelas las que, proponiendo modelos, arquetipos de amantes, crean la realidad de ese amor, o, por el contrario, son las novelas reflejo de esa realidad? Considera el ilustre autor de «Climats» que el amor novelesco, mezclado de elementos intelectuales, nace en la Francia del siglo XVII, porque para que exista precísase la concurrencia de una serie de circunstancias especiales: una sociedad ociosa (el amor requiere «tiempo»), un gran prestigio de la mujer; un conjunto de dificultades para amar libremente: tales los prejuicios, el pudor, etcétera. Y así vemos que, si en Roma existen el ocio y el prestigio de la matrona, se opondrá, en cambio, al cultivo de un amor intelectual, novelesco, la carencia de dificultades, que sólo llegan con el cristianismo. Por ello, la gran corriente de este amor comienza en la Edad Media; los hombres están de viaje o en la guerra, alejados de las mujeres, y nada favorece tanto a éstas como la ausencia, la lejanía. Dueña y señora en su castillo, la dama ocupa una situación privilegiada, rodeada de seres inferiores — tales los pajes — que las forman en torno una a modo de corte. Con tiempo para entregarse a la labor de «cristalización» de que habla Stendhal, son las mujeres quienes en su imaginación crean el tipo de Tristán, el hombre que vive sólo para amar, el héroe del amor. Luego, los novelistas son sus cómplices en la difusión del modelo, que es el protagonista de las novelas de caballería. Pero llega un momento en que se reacciona contra estas novelas y estos héroes: con

las guerras de religión, las luchas nacionales, etc., los hombres no tienen tiempo de detenerse en estas minucias sentimentales; las mujeres, sí, recuerdan los felices tiempos en que tal amor se cultivaba. Y nace entonces la novela pastoral, completamente falsa, pero que muestra el ideal de las gentes de las ciudades puesto por ellas en las del campo.

*La Princesa de Clèves.*— En el siglo XVII renace en Francia el amor sutil y novelesco, gracias, sobre todo, a Luis XIV y a Richelieu, que procuran a la sociedad francesa el ocio placentero de Versalles. Los primeros cortesanos, claro, no son «cortesanos»; son guerreros, soldados, a los que hay que domar. Los elementos de la doma son las formas ceremoniosas, el naciente preciosismo, las novelas y, sobre todo, las mujeres... Así, en el apogeo de aquella sociedad cortesana, pronto es el amor el eje en torno al cual gira todo: se hace del amor un código, un deber, y viene a transformarse en un ideal heroico. También esta época del amor llega a rebasar lo ridículo, siendo satirizada duramente por Molière, que le da el golpe de gracia. Pero antes de desaparecer nos da una obra maestra, que es «*La Princesa de Clèves*» de madame de Lafayette. Traza, delicada y certeramente, André Maurois la figura de esta exquisita mujer, autora de una sola novela que ocupa lugar preeminente entre los clásicos franceses; esta damita, parienta de madame Sevigné, y a quien sus amigos llamaban «le brouillard» por su personalidad fina y vaga. Compone, también magistralmente, el tipo de La Rochefoucauld, hombre de acción en su juventud, que cayó en el error de dar demasiada importancia a las mujeres. Amó a la duquesa de Chevreuse y madame de Longueville, que no se distinguieron por su fidelidad; fué perseguido por Mazarino, y acumuló, en una vida azarosa e inquieta, la amargura y el pesimismo que destilan sus «*Máximas*» famosas. A los cincuenta años (que no son—dice el ya cincuentón conferenciante—la edad de la retirada del amor), conoció a madame de Lafayette, que tampoco era niña. ¿Fué, acaso, su gran amor?... Lo que sí cons-

ta es la encantadora amistad intelectual de esas tres personas ilustres—madame de Sevigné, La Rochefoucauld y madame de Lafayette—, que se reunían todas las noches para charlar de cosas del espíritu. Madame de Lafayette quedó desolada del pesimismo de las «Máximas» al conocerlas. Su amistad con La Rochefoucauld hace evocar a los dos aquella juventud en que «no» se conocieron. Y de esa evocación nace «La Princesa de Clèves».

El ilustre orador describe, a grandes rasgos, el tema de la clásica novela, bien conocido de toda persona de clásica cultura. La heroína, dama exquisita, que se siente enamorada de un caballero, monsieur de Nemours, recién llegado a la corte; deseosa de conservar intacta su virtud, confiesa a su marido su sentimiento y le ruega que la lleve lejos de la corte, para no ceder a la tentación: el galán va a contemplarla a su jardín, sin que ella lo sospeche; el marido lo encuentra, cree que existe entre los dos algo más de lo que la mujer le ha confesado, y muere de la pena. Libre ella, no accede al matrimonio con monsieur de Nemours, porque su conciencia se lo reprueba, y muere, después de larga vida austera y virtuosa.

Virtud póstuma, no muy lógica—según Maurois—, pero a la que no puede negarse una grandeza moral evidente. El hombre de hoy, más cínico, sonrío, acaso, ante ese sentimentalismo que, sin embargo, representa el triunfo del ser espiritual sobre la bestia humana. Este personaje, de un cristiano estoicismo, que así sabe dominar su pasión, es uno de los más bellos modelos de enamorados que nos ha legado la novela clásica.

*La Nueva Heloísa.*—«La Nueva Heloísa» es la novela que expresa de manera total el sentimiento del siglo XVIII, no sólo en Francia, sino en toda Europa. Sin embargo, ningún lector moderno ha leído este libro. Ya hemos visto como en el siglo XVII la pasión guerrera se transformó en pasión amorosa, y ésta en sentimiento heroico. En el siglo XVIII la pasión, na-

turalmente, sigue produciéndose, pero el ambiente ha cambiado, sólo hay dos clases de gentes en París: la de los cortesanos y la de una burguesía filosófica y burlona, campo escasamente adecuado para las pasiones heroicas. En vez del amor pasión, domina, sobre todo, el amor placer; ya no se dan los nobles sacrificios de que fueron representantes monsieur y madame de Clèves y monsieur de Nemours; sólo se persigue el amor fácil, al que sigue el libertinaje y que degenera en hastío. Este género de amor procura al hombre una sucesión de distracciones más o menos duraderas, pero es fatal para la mujer. Pues, cuando en amor, imita la despreocupación del hombre, pierde para el hombre todo interés... y a esta sociedad del siglo XVIII, a la que falta el amor, fáltale también la religión, dando en su conjunto la impresión de una existencia fallida y vacía.

Este es el medio. Mas la literatura tiene diversos modos de transportar a los seres humanos fuera de su medio. Uno de ellos es la huída, en el espacio, echando mano del exotismo. Cuando en los países civilizados somos infelices, situamos la dicha—o la virtud, o el amor—entre los salvajes. Otro estilo es la evasión o regreso a la Naturaleza. Puesto que la vida social no es perfecta, volvamos a la natural.

Los hombres del siglo XVIII leen con entusiasmo la novela de «Manón Lescaut» (la novela francesa que más se ha leído en la Rusia soviética después de la revolución), porque pinta un amor completo, no puro, pero sí de absoluta entrega, sin mezcla de egoísmo; precisamente el amor que ellos, egoístas, son incapaces de sentir. Pero aun no basta esta novela a su anhelo. Nada más que por contraste quieren algo más serio, más grave. Esto es lo que dará Rousseau a los frívolos cortesanos del XVIII: virtud, sentimiento, rusticidad...

Traza luego André Maurois la biografía de Juan Jacobo Rousseau; la infancia desdichada, que deforma para siempre su carácter; su juvenil timidez para con las mujeres; su amistad con madame de Warens, que le enseñó el arte de la música y

el del amor; su creencia en que se puede ser más feliz en imaginación que en la realidad. Su llegada a París, con el espíritu saturado del mágico paisaje de Suiza, y el alma anhelante de gloria. Pero ¿por qué caminos podía alcanzar la gloria aquel hombre pobre, extranjero, tímido? Nos relata sus comienzos en la capital de Francia, su introducción en la sociedad de París, aquella sociedad filosófica de la que Voltaire era uno de los principales personajes. Rousseau escribe su famoso «Discurso contra la civilización, contra las ciencias y las artes». Ante todo, va contra la civilización del siglo XVIII francés; pero aquella gente, ahita de refinamiento, se deja convencer fácilmente de que es preferible el hombre salvaje al civilizado. Viene luego el estreno de su ópera «Le dévin du Village», en Fontainebleau y se convierte en el favorito de aquella sociedad, a la que maltrata brutalmente. La circunstancia de su residencia en L'Ermitage, cerca del Parque de Montmorency, la evocación de su pasado y el sueño de un amor ideal que no puede ser el de Teresa, la mujer que ahora tiene a su lado, le llevan a convertir este sueño en una novela: «La Nouvelle Héloïse», a la que da este título porque la aventura soñada tiene cierta analogía con la historia amorosa de Abelardo y Heloísa. Hay en ella un preceptor (Saint-Preux) que se enamora de su discípula, Julia, amores a los que se opone el padre de la joven... Lo curioso es que, cuando la novela iba ya a terminarse, la aparición en el horizonte sentimental de Rousseau, de una nueva enamorada—madame de Houtelot—le llevó a continuar en la realidad lo que había comenzado en la pura fantasía. En la continuación de la novela, inspirada por esta nueva pasión, Julia se casa con un hombre de mayor edad que ella, y el preceptor se va a vivir con el matrimonio.

En esta novela—escrita en el tono habitual de los románticos, pero que en el XVIII era algo enteramente nuevo—la pasión amorosa se presenta de manera muy distinta a la de «La Princesa de Clèves». Aquéllos son héroes que se obstinan en

vencer sus pasiones; éstas son gentes naturales, que creen en la virtud como sentimiento innato en el hombre, pero que no siguen la ley divina porque—según la conocida teoría de Rousseau—está deformada por la sociedad. En su estado natural hubieran obrado bien, seguramente.

En la época de su aparición, «*La Nouvelle Heloise*» fué devorada por el público, sobre todo por las mujeres. La crítica no le fué tan favorable. Voltaire se burló, cruelmente de la obra. Y hoy no la lee nadie. Sin embargo, Rousseau ha enseñado a amar a Byron, a Napoleón, a los modernos. Le debemos todos una especie de educación sentimental. A nosotros—que no le leemos—nos parece la cosa más natural mezclar el amor y el paisaje, evocar la pasión y el claro de luna, o el bosque, o el lago. En la literatura francesa del siglo XVIII, eso era enteramente nuevo. Sin Rousseau, ni pájaros, ni árboles, ni nubes representaban nada en la literatura francesa. Ni Mauriac, ni Proust, ni Byron hubieran escrito lo que han escrito. Y otra cosa aun debemos a Rousseau: la idea de que debemos aceptar la pasión, no oponernos a ella; de que el hombre es complejo, mezcla de locura y de virtud (en contraposición a los clásicos, que colocaban de un lado la bondad; de otro, la maldad; aquí, la pasión; allí, la prudencia) a un tiempo, clásico y romántico.

*Las heroínas de Stendhal.*—Hasta aquí hemos estudiado formas del amor, condicionadas por circunstancias, en cierto modo históricas; al llegar a Stendhal, vamos, por el contrario, a ver el caso particular; no ya el modo de amar de una época, sino el de un individuo. Stendhal (Henry Beyle), hombre de tierno corazón e inteligencia firme, ser extraordinariamente complejo, en su obra y en su vida, parece especialmence dotado para hacer sugestivo este estudio. Maurois considera que héroes y heroínas stendhalianos sobreviven a su época. Parécense a las gentes de este 1936...

Trazando la figura y la vida de Stendhal, nos muestra el

ilustre autor de «Le cercle de famille» la lucha que, desde niño, se entabla alrededor del futuro creador de «Le Rouge et le Noir». Su padre gruñón y desagradable, le inspira una gran antipatía, mientras que todo su amor se encauza hacia la madre, bella y dulce. Y estos contrapuestos sentimientos se extienden a ambas familias; su abuelo materno, su tía Elisabeth, son las personas que más influyen en la formación del muchacho, que se supone, en cambio, perseguido por toda su familia paterna. En consecuencia, el universo del pequeño Henry Beyle está formado por dos clases de gentes (que seguirán integrando el mundo reflejado por Stendhal en sus novelas): los mezquinos y los generosos. No hay que decir cómo los primeros son aquellos que sienten, piensan o actúan de modo parecido a la familia paterna del futuro novelista; y los segundos, los que tienen semejanza con su ascendencia materna.

La infancia de Stendhal en Grenoble, su idea casi brutal de la sinceridad, su educación sentimental, en que su tía le enseña el amor «a lo Corneille» y su preceptor le guía en el mundo de conseguir a las mujeres según la mejor tradición donjuanesca, son descritas, breve y expresivamente, por André Maurois. Luego, su primer amor por una actriz en Grenoble, que ni siquiera le llega a conocer; su viaje a París, su ilusionada partida para Italia, en el ejército mandado por Bonaparte; sueños, cifrados en ser un militar apuesto, brillante, mimado por las mujeres, de prestancia gentil a caballo... bien lejos por cierto de la realidad, pues el pobre Beyle era bajo, feo, desgraciado con las damas y desdichadísimo jinete. Y el amor de Stendhal por Melania, otra actriz mediocre, a quien siguió al teatro de Marsella y de quien logró hacer su amante, mujercita fácil, pero que cuya conquista complicó Henry Beyle de tantas y tan complejas sutilezas como si se tratara de la más irreducible virtud. En general, Stendhal lo complicaba todo, porque, para él, el verdadero placer residía en este trabajo de la imaginación.

La carrera de Stendhal—según el estudio de Maurois—es en lo externo mediocre, y no porque fuera él uno de los hombres más inteligentes de su tiempo, sino precisamente por ese afán suyo de complicarlo todo y porque era, evidentemente, superior a su época. Así, al escribir esas novelas que entonces no leía nadie—«Le Rouge et le Noir», «La Chartreuse de Parme»—predijo que no serían comprendidas hasta 1880 y, en efecto, esta fecha fué la de su mayor gloria, que aun no ha decaído, pues Stendhal se lee actualmente en la misma proporción que cualquier autor moderno. Y Maurois relata aún el fin melancólico de Stendhal, cónsul en Civitavecchia...

Existencia real sin duda aparente, el novelista encuentra la felicidad en sus libros, donde viven los personajes que él hubiera querido ser. En cuanto al amor, conocemos perfectamente la teoría de Stendhal, pues que le ha dedicado nada menos que todo un libro: «De l'Amour». En él sostiene que hay cuatro clases de amor: amor-pasión, amor-espíritu, amor físico y amor vanidad. Para él solamente es pleno amor el amor-pasión, cuyo resorte es lo que llama la «cristalización». La técnica de la cristalización amorosa se explica por la imagen de una rama seca arrojada en una mina de sal y que, poco a poco, se cubre de brillantes prodigiosos, tomando las formas más inesperadas, hasta transformarse en preciosa joya. Así opera el amor-pasión o amor-imaginación, cubriendo al ser que ha atraído nuestra atención de brillantes cualidades que no posee, hasta convertirla en una maravilla. El objeto poco importa: es como un paisaje nevado, en que nada significa lo que haya debajo, pues es la nieve lo que pone toda belleza. El primer factor de la cristalización es, claro, la atracción; después la esperanza y, en seguida, la duda, que es indispensable al amor-pasión, pues una certidumbre demasiado absoluta detendría la cristalización. La querella amorosa es también un elemento favorable de esta tarea cristalizadora, más importante en la mujer que en el hombre, a causa de su vida ociosa (se habla de la mujer de tiempos de Stendhal,

naturalmente) o empleada en trabajos que dejan la imaginación libre. Es más fácil «cristalizar» cualidades sobre un ser amado, mientras se borda detrás de una ventana, que mandando un escuadrón de caballería...

Los dos enamorados—tipo para Stendhal—sigue explicándonos Maurois—son Werther y Don Juan; representativo, el primero, del amor-pasión, el segundo, del amor-físico y el amor-vanidad, en una pieza. Pero se da el caso de que Stendhal es una mezcla de ambos tipos—Don Juan y Werther—siendo esta contraposición la que en él nos encanta.

A continuación, define Maurois a las heroínas de Stendhal dividiéndolas en dos grupos: el de las mujeres a quienes él hubiese querido amar, y el de las mujeres que él hubiera querido ser... si Henry Beyle hubiera sido mujer. Al primer grupo pertenecen la Madame de Rénal, de «Le Rouge et le Noir», y la Clelia de «La Chartreuse de Parme»; arquetipo del segundo es Matilde, de «Le Rouge et le Noir».

Con su palabra fina y su sonrisa suave, André Maurois devana, ante el distinguido auditorio del Conferencia Club, la fábula tremenda de «Le Rouge et le Noir»; la terrible psicología de su héroe, Julián Sorel. Asoman al relato los rostros de Madame Rénal, de Matilde, esas mujeres valerosas, esas gentes que no son de nuestra época, ni del tiempo de su creador, sino de los años del Renacimiento.

En las heroínas de Stendhal está todo lo que a Stendhal le rehusó la vida. Como las mujeres que la realidad le ofreció, fueron, en mucho, inferiores a su ideal, él las creó a su gusto. Todas las grandes literarias—sin que sus autores lo adviertan—se hacen así.

Stendhal ha sido el más interesante y el más natural de los novelistas que han escrito sobre el amor, porque, como Byron, mezcla la pasión y el cinismo. No hay símbolo más exacto de ello que aquellas tres palabras de su epitafio: «Vivió, escribió, amó», esto es, fué a un tiempo artista y ser humano.

*Madame Bovary*.—En esta su cuarta conferencia, o sea, el cuarto aspecto del amor, nos hace entrar Mourois al círculo sentimental de Gustavo Flaubert.

Hacia 1850, los hombres están fatigados de la afectación romántica, deseosos de naturalidad. Se burlan de lo romántico, y empiezan a ver un peligro en la evasión de la realidad. Es, entonces, cuando Flaubert escribe la novela antirromántica: «*Madame Bovary*», de la que justamente se ha dicho que es, en la literatura francesa, y con relación al romanticismo, lo que «*Don Quijote*», en España, respecto a los libros de caballerías.

Flaubert, hijo de un cirujano de Ruán, se educó en el hospital, en un pabellón desde cuyas ventanas veía los cadáveres... La adolescencia inquieta del futuro novelista que se acostumbra a ver *los esqueletos espirituales* (armazón de majaderías) debajo de todas las cosas; su rebeldía contra la tontería humana en contraposición con su gran entusiasmo por la belleza, que le hacía idolatrar a Cervantes, a Hugo, a Rabelais, a Shakespeare, a Goethe, a Byron, demuestran que Flaubert es, ante todo, un romántico, pero, por eso mismo, tal vez, aborrece el romanticismo de pacotilla, al uso... El muchacho que se conmueve leyendo la página del Fausto en que se escuchan las campanas de Pascua, y odia la imbecilidad y el exceso literario, parece haber nacido, precisamente, para situarse a mitad de camino entre realismo y romanticismo.

Nos habla André Maurois de la vida amorosa de Flaubert. Como los escritores estudiados anteriormente, parece haber sido un tímido en el amor. Precozmente enamorado de una inglesa de quince años, a quien no se declarara jamás, pasa al extremo contrario enamorándose de una mujer madura, maternal, y, al fin, cuando, después de una terrible enfermedad, va a París, hace su amante a Luisa Colet (la que decía haber encontrado dentro de sus mangas los brazos de la Venus de Milo), hermosa, estúpida... y poetisa cuyos versos detestables

eran premiados por la Academia Francesa, merced a las complacencias de la Colet con los académicos. Flaubert alabó también los versos de Luisa Colet, pero ¿podía hacer otra cosa siendo su enamorado?... Las primeras cartas de Flaubert a Luisa tienen el tono peculiar de los románticos; después, no sólo se hace más natural, sino que trata de inclinarla a la naturalidad, y, al fin, rompe con ella brutalmente. Esto, que parece insignificante en la vida de Flaubert, no lo es en su obra, por cuanto la personalidad y el amor de Luisa Colet resultan muy interesantes al estudiar «Madame Bovary». ¿No es el excesivo romanticismo de esta mujer lo que se retrata en la figura de Emma?

Flaubert, sin embargo—sigue diciéndonos Maurois— no soñaba en escribir cosa semejante; él quería, en principio, escribir libros como los de sus amigos los grandes románticos. Son sus amigos quienes—después de escucharle una soporífera lectura de treinta horas—le inclinan a escribir en antilírico, llevando a la novela la historia de un pobre muchacho, discípulo del padre de Flaubert... Rápidamente, el escritor se enamora del tema y su horror a la falsa grandeza le lleva a tratarlo de un modo humano, real. Tanto se entusiasma con él, que tarda cinco años en escribir su novela, llevando durante ellos la vida de un monje de las letras.

Traza Maurois el argumento de «Madame Bovary», no en su anécdota externa, sino en lo que puede servir para analizar el tipo de la protagonista. El momento en que Charles Bovary, médico, la encuentra a la cabecera de su padre, bonita y fresca, pero ya pretensiosamente ataviada para ser una campesina. La boda, que ella hubiera querido de noche, a la luz de las antorchas; su falso concepto de la vida, que cree como la ha visto en las novelas; sus sueños de una pasión entre sollozos, viajes, cánticos de ruiseñores y desafíos a pistola. Su desilusión frente a su marido, que no le ofrece la realización de aquellos sueños. Los sueños de Emma, que no son sino

los sueños de Flaubert adolescente; la ilusión de la evasión en el espacio o en el tiempo...

Su existencia monótona parecele a Emma una excepción; imagina que más allá está el mundo de la pasión soñada... y quiere franquear el límite. Refiere Maurois las charlas románticas de Emma con León, el pasante del notario; luego, su amor por Rodolfo, el señor del Castillo, con quien quisiera huir lejos, al galope de cuatro caballos. Pero a él, la furia pasional de ella le asusta; y es avaro y sabe que los viajes cuestan dinero... Las súplicas de Emma tienen el tono de las cartas de Luisa Colet; la irritación de Rodolfo es la del propio Flaubert, al escucharlas. Romántica de buena fe hasta aquí, creyendo en la posibilidad de encontrar el amor buscado, Madame Bovary, desde su ruptura con Rodolfo, va descendiendo, degradándose; contrae deudas, no encuentra un consuelo ni un consejo; no halla más generosidad ni más nobleza en los otros amante que conoce. Al fin, se envenena y muere. ¿Merecería Emma Bovary este castigo? se pregunta la posteridad. Pero ya Flaubert dijo que una novela no es un proceso en que haya que condenar o absolver, sino eso: una novela. El no quiso condenar ni salvar a Emma Bovary, sino mostrar hasta donde puede llevar el falso romanticismo.

Observa Maurois que, en realidad, Emma Bovary tuvo escasa suerte. No encuentra un hombre a quien amar; ni marido ni amante... Acaso unida al boticario Homais—ese tipo admirable, tan característico en la literatura francesa como Sancho en la española—hubiera sido más feliz. Hubiese alcanzado una posición plena de respetabilidad y hubiera tenido hijos... salvación segura para cualquier romántica. Pero Flaubert no quería, no podía salvar a Emma, para demostrar: Primero: Que el romanticismo es indispensable, en una época de nuestra vida: no hay más remedio que pasarlo, y hay pocos seres humanos que no hayan pasado, no ya su romanticismo, sino incluso su *bovarysimo*. Segundo: Que ese romanticismo

esencial fracasa siempre, pues no puede poseer lo que no existe. La dicha no se puede tocar, porque se deshace. Tercero: Que la solución—para Flaubert— está en separar el ideal y la vida. Crear, en el arte, lo que anhelamos; no obstinarnos en hallarlo, en la realidad. Pintar el vino, el amor, la gloria... pero no ser borrachos, ni enamorados, ni soldados...

Hoy no hay tantas mujeres «bovarystas»—afirma Maurois—como en tiempos de Flaubert. Los maridos son más cultos, y leen las mismas novelas que las esposas; los viajes no son un sueño inaccesible; el aislamiento de la provincia, de los pueblos, no es ya absoluto; cualquier lugar, por apartado que sea, queda unido al mundo por la radio, por el cine y por alguna línea de autocar. Acaso el sitio en donde más perdura el «bovarysismo» es en Norteamérica, donde la mujer sueña con los excitantes *gangsters* de frac que admira en la pantalla; busca al hombre extraordinario, y sólo ve a su lado al hombre vulgar.

Vulgar... pero acaso no desprovisto de interés... como no lo estaba Charles Bovary. Si Emma se hubiese tomado la molestia de observar lo que valía su marido...

Volviendo la atención a sus anteriores conferencias, hizo ver Maurois cómo Francia y su literatura están más identificadas con el realismo un poco cruel de Flaubert y el clasicismo de madame de Lafayette que con las lucubraciones románticas de Rousseau. El romanticismo francés no es tan auténtico y puro como el alemán o el inglés: tiene siempre un fondo de buen sentido burgués. Así como sus pintores—Manet, Degas—pintan las deliciosas pequeñas cosas reales, así también sus novelistas: Flaubert, Mauriac, etc. Por ello, lo mismo que el cristiano se salva cuando se humilla, Flaubert, nacido gran romántico, creó su obra maestra al humillarse a pintar la sencilla novela de la realidad.

*Las heroínas de Proust.*—Al mirar para atrás esta serie de cinco charlas sobre los «rostros del amor», se observa que las

figuras estudiadas por Maurois aparecen sobre distintos decorados. Al llegar a «las heroínas de Proust», puede decirse que volvemos al primer escenario: los salones parisienses y las gentes ociosas. Accidentalmente, en los años de la trasguerra, los personajes de sociedad tienen tanto tiempo para amar como los del siglo XVII (reflejados en la clásica obra de madame de Lafayette). Hay, en cambio, una diferencia fundamental en la forma de analizar el amor. Ni madame de Lafayette ni Rousseau se preguntan por qué aman los enamorados. Stendhal ya empieza a descomponer la técnica del amor con su teoría de la cristalización, pero aun en sus novelas los seres amados merecen serlo. Proust, por su parte, no cree que la pasión dependa de los méritos del ser que la inspira. Para él, el amor es una enfermedad, un bacilo maligno. Y lo trata como médico... y como enfermo a la vez.

Desde la primera novela de Proust, vemos a Swan, un hombre refinado que, al encontrar a Odette, mujer vulgar, escasamente bella y que no era ni siquiera su tipo, se prenda de ella sin saber por qué. Ni es bonita, ni lo que de ella le cuentan es para enamorarle, pero él hace mil esfuerzos para conquistarla y empieza a encontrarle mil cualidades inexistentes. La «cristalización» stendhaliana empieza a hacer su efecto. Se enamora de veras. No encuentra a las cosas encanto alguno sino con un lazo entre ella y él. La duda acerca de la vida de aquella mujer vulgarísima aumenta su pasión. Por acercársele y por descifrarla, él, un hombre refinado, desciende hasta la esfera de ella y se divierte con cosas ridículas. Es el primer síntoma de la enfermedad: la inteligencia que se paraliza.

El amor para Proust—sigue diciéndonos Maurois—es, más que un deseo de posesión física, un anhelo de conocimiento, de posesión espiritual. Al protagonista de Proust, las mentiras de Odette le son acicate, en ese misterio y en esa ansia de descifrarlo. Se casa con ella y el misterio desaparece. Así él se ve libre de aquel amor y siente la sensación, común a muchos per-

sonajes de Proust, de «haber perdido los años de su vida por una mujer que ni siquiera le gusta».

La historia de Marcelo y Albertina viene a ser igual: ella es tan vulgar que hasta pronuncia ante él la estúpida frase banal: «Quiero vivir mi vida». Sin embargo, el afán de adivinarla le impulsa a enamorarse. Cuando su amigo, el enamorado de Rachel, le habla de los encantos de su amada y luego se la presenta, él advierte que su amigo se equivoca por completo. Pero lo curioso es que lo mismo le pasa a su amigo cuando él le presenta a Albertina. Y es que Proust dice que el amor es como un juego de prestidigitación: nuestro afán nos presenta a una mujer (adornada de todas las cualidades que él le pone), y luego nos la escamotea y nos la cambia por otra: la real y verdadera.

Así, para un hombre de imaginación, la mujer a quien ama es siempre bella. Proust quiere deshacer esta y otras «ideas hechas» que sobre el amor existen. Todos los enamorados, por ejemplo, creen que su amor durará siempre, y ello es un espejismo. Lo que sucede es que hay momentos propicios a la enfermedad amorosa. Así, la adolescencia y la edad de una más lograda madurez. Entonces, el hombre no se enamora de este ser ni de aquél, sino del que tienen cerca. Dice Maurois que, aunque él quisiera, no podría describir a las heroínas de Proust, porque en realidad no existen. Ellas son, en la obra del autor de «A la sombra de las muchachas en flor», una repetición del mito de la caverna de Platón, tan conocido: «lo que vemos no son las cosas, sino sus sombras proyectadas en la pared de la caverna»...

En cuanto al amor físico, para Proust, lo único que vale para él es el deseo; lo demás es ridículo o desagradable. Prueba de ello es la página del beso de Marcelo a Albertina, tan distinta a la descrita por Rousseau en «La nueva Heloísa» sobre el beso de Saint-Preux a Julia. Por eso, siendo el amor curiosidad

y deseo, no cesa con la muerte. El fin del amor obedece—según Proust—a una intermitencia del corazón...

Pero el artista sabe reconstituir el pasado y es capaz de rehacer la realidad. La vida real es «el tiempo perdido», que sólo por el arte puede ser encontrado. La actitud de Proust es, por tanto, una actitud de médico, pero también de artista.

¿Hasta qué punto es cierta su teoría? Un arqueólogo nos describirá una catedral en todos sus aspectos, a través de un libro de quinientas páginas, pero su libro no será la catedral. Es verdad que una mujer parece distinta a cada hombre que la mira, pero no por ello dejará de existir la mujer. Así, hay muchos aspectos del amor, pero también hay *el amor*. El amor para Proust es algo enfermizo, envuelto en achaques, huidizo como todo lo que se recuerda; y ya sabemos que Proust no hacía más que recordar, desde su retiro de asmático, su juventud de burgués acicalado y salonero. Es un «morboso» que considera el amor como cosa resuelta y pasajera, como una flor que se compra y luego se despedaza. Proust—afirma Maurois—no conoció ese amor sencillo y duradero, basado en la mutua confianza y no en la duda, ese amor que la novela apenas puede expresar. No lo intentó siquiera, y no debe pesarnos. Puesto que el amor enfermizo existe, bueno es conocerlo.

He ahí las cinco charlas sobre el amor, brindadas por Maurois a la sociedad barcelonesa, charlas que, más que gravedad sentenciosa de estudio psicológico, parecían tener un saborcillo a champaña francés, burbujeante y malicioso.