

## *El Voyage autour de ma chambre como desafío: Narciso frente a ennui*

J. IGNACIO VELÁZQUEZ  
Universidad de Málaga

«Un bon feu, des livres, des plumes; que de ressources contre l'ennui!» (17)<sup>1</sup>

Son bien conocidas las circunstancias de composición y de edición de esta obra de un autor nacido en el seno de una familia numerosa y noble en octubre de 1863 que, sin embargo, ocupa un lugar poco apreciable en los manuales de Historia literaria a pesar del interés que Sainte Beuve demostrara hacia él, a pesar de que Proust lo situara *dans cette chaîne d'or des génies véridiques*, en el mismo nivel que Terencio o que Racine, a pesar de que A. France lo considerara *dans la dizaine d'écrivains qui constituent le génie latin*. Sin la intervención de su hermano Joseph es posible que el *Voyage* nunca hubiera visto la luz, que por ello tampoco hubiera compuesto su *Expédition nocturne autour de ma chambre* o el conjunto de una obra completa de algo menos de 250 páginas de este *escritor ocasional*, como ha sido calificado por la crítica.

Bien pudiera el perfil de su autor —militar de carrera—, muy alejado de la literatura profesional, explicar este desinterés. Por ello mismo, llama la atención el hecho de que dos de los principales teóricos contemporáneos de la crítica literaria, Mauron y Durand, se hayan interesado por el análisis de una obra tan peculiar. Es probablemente el carácter condensado de una escritura que convierte a las obras de X. de Maistre en un microcosmos experimental del estímulo de creación y de generación del texto lo que ha atraído a ambos críticos en orientaciones diferentes —Durand, en particular, señala que las modestas dimensiones de su obra hacen más accesibles *son unité thématique et ses articulations structurales significatives*<sup>2</sup>. Si este crítico entiende que desde la opción

<sup>1</sup> La frecuencia de citas pertenecientes a la obra de X. de Maistre obliga a reservar la numeración para señalar su paginación, que corresponde a la edición utilizada: Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Ed. Le Temps Singulier, Nantes, 1981. Con Presentación de Alain Coelho y Post-facio de Sainte-Beuve.

<sup>2</sup> G. Durand, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre. De la Mythocritique à la Mythanalyse*, cap. 5: «De la Psychocritique à la Mythocritique: «Le voyage et la chambre dans l'oeuvre de X. de Maistre»,

psicocrítica las referencias pueden resumirse en ese trayecto que conduce, partiendo de la *imago* del *cadet*, desde *le complexe de la Montgolfière en ce complexe du Grand Nocturne de la Chambre Superlative, le complexe de Pierrot*, no cabe olvidar que su propuesta del *mythe d'Agar*, motivada por esa necesidad para *le complexe... de se raccrocher à un mythe avec signification plus inépuisable que la simple psychoanalyse*, responde a una opción crítica —tan convergente o divergente como la propia apertura analítica de cualquier especialista en literatura prefiera adoptar— uno de cuyos postulados es la capacidad mitocrítica de integrar y dar respuesta a las limitaciones psicocríticas.

Pues bien, el presente análisis no se plantea invalidar ninguna de las formulaciones señaladas sino, más modestamente, combinar sus postulados con los procedentes de otros espacios críticos de manera que de ello resulte una interpretación ceñida a un texto cuya literalidad contiene explícitas las claves de su generación. Y dado que todo texto constituye un trayecto —lo cual es válido también para los críticos—, referiré desde estas primeras líneas los jalones de la presente aproximación, al objeto de hacer más cómoda cada etapa para el lector.

La obra, resultado último de una transgresión —el desafío—, es, en sí misma un desafío, en este caso contra un castigo impuesto por una autoridad, por el que se condena al autor al *ennui* temporal, el arresto domiciliario. Todo desafío precisa de una mirada ajena para que sus términos sean constatables, y esa mirada ajena la encontraremos en la formulación de la escritura. Pero si el castigo queda formulado esencialmente en términos de carencia —de libertad y de placer— propios de la sensibilidad del siglo XVIII, observaremos que tanto el *ennui* que es su consecuencia como las armas para combatirlo —la imaginación— van apareciendo en términos de intimidad más próximos a una sensibilidad romántica que mide el aislamiento en términos de extrañamiento y aporta el concepto de *distancia interior* para procurar una exploración espiral que desemboca en un narcisismo marcado por el malditismo. Lo que invita a considerar la obra como un trayecto de confrontación, homólogo de otros y en buena medida dramatizado, entre dos modelos existenciales definidos, cuyo resultado es la afirmación de un Yo que no reconoce límites y basado en la transgresión.

Las peculiares circunstancias que rodean la escritura del *Voyage* convierten por otra parte a esta obra en un ejemplo especial de la relación entre realidad y ficción, entre experiencia vital y texto. Es posible imaginar que si su autor no se hubiera encontrado bajo ese arresto domiciliario de 42 días, el *Voyage* no hubiera tenido lugar. Quizás se hubiera producido años después, como su autor insinúa: «*J'aurais préféré m'occuper de ce voyage dans un autre temps...*» (72).

pp. 157-174, Berg Internat., Paris, 1979. El crítico había publicado este capítulo en forma de artículo en *Romantisme, R.S.E.R.*, n.º 4: «Le voyage et la chambre dans l'oeuvre de Xavier de Maistre», Flammarion, 1972. Acerca del autor, véase H. Planche, *Voyage avec Xavier de Maistre*, Ed. Bourgoïn, Paris, 1964.

En cualquier caso, hubiera sido diferente: hubiera podido, nos dice, «*raccourcir mon voyage d'une bonne douzaine de chapîtres...*» (81) en otras circunstancias, y hasta el Carnaval de Turín lo hubiera modificado. Pues bien, entendiendo que en el propio texto se encuentran las claves de toda interpretación, esta aproximación va a apoyarse sobre sus formulaciones, estructuradas según núcleos temáticos y semánticos, tanto para justificar su trayecto como para apreciar la variedad de sus matices.

.....

«*Il est extrêmement difficile de se regarder agir...*» (25).

Como queda dicho, la obra es el resultado de un nuevo desafío —del que no está ausente la mauroniana figuración de *cadet* del autor— y va a adoptar su estructura, esta vez contra quienes han pretendido limitar sus movimientos: ¿qué mejor forma de derrotarles que a través de una experiencia viajera en la que el viaje es el propio texto? Pues bien, X. de Maistre precisa una mirada ajena ante la cual confrontarse y que valide su triunfo. Toda la obra muestra la pertinencia de dicha mirada —sea en forma de testigo, sea en su forma más elaborada de lector implícito sobre el que se busca operar según moldes perlocutivos que alcanzan la seducción—, y ello desde la primera página. Si la obra está dedicada a Jenny —«*c'est à toi que je dédie mon ouvrage*» (56)—, el falso diálogo con el lector está siempre presente en fórmulas variadas: «*Mais, permettez-moi de vous le demander, messieurs, vous amusez-vous autant qu'autrefois...? (...) Pour moi, je vous l'avoue...*» (78), «*(Si le lecteur a trouvé ce mot déplacé... que dira-t-il maintenant, pour peu qu'il veuille se rappeler...?)*» (100), etc.<sup>3</sup>. No es preciso, en estas páginas, esbozar una categorización del conjunto de fórmulas utilizadas por el autor: basta observar que el elevado número de sus recurrencias resulta significativo para el objeto del presente análisis.

Esta necesidad de la mirada ajena para sentirse existir —¿cómo, si no, cabe entender su propuesta de desafío?— convierte a la obra en un espacio en el que la distancia entre sujeto y objeto del texto impregna a éste de un elemento de espectacularidad evidente. Sin mirada ajena, no existe el texto, pues carece de estímulo, y ni siquiera emerge la identidad de su autor. El esfuerzo por construir un trayecto, en suma, resultaría inútil. Basta observar la recurrencia de las anotaciones siguientes, en sus respectivos contextos, para perci-

<sup>3</sup> Véanse otras, no menos elocuentes: «*Suivez-moi, vous tous...*» (12), «*Et vous qui roulez dans votre esprit des projets sinistres...*» (12), «*Daignez m'accompagner*» (12), «*Je sais que les gens soupçonneux ne liront pas ce livre... (...) et les honnes gens me croiront*» (72), «*Lecteur modeste, ne vous effrayez point*» (19), «*Remarquez bien, mesdames, que je ne fais aucune réflexion...*» (85), «*Je n'ajouterai qu'un conseil pour vous, messieurs... (...) Et ne vous faites pas d'illusion, monsieur...*» (86), «*Sans expliquer, dans le plus grand détail, au lecteur...*» (20), «*Messieurs et mesdames, soyez fiers de votre intelligence tant qu'il vous plaira...*» (21), etc.

bir el paso de los enunciados performativos a una concepción del texto como escenario abierto: «*C'est le théâtre variable...*» (19), «*Est-il un théâtre qui prête plus à l'imagination (...) que le meuble où je m'oublie quelquefois?*» (19), «*...Forme un spectacle qu'aucune langue ne peut décrire...*» (24), «*... Quel spectacle!*» (73), «*Je me contente de jeter ce chapitre dans le monde... avec le reste du voyage...*» (86), etc. El autor no lo oculta, cuando señala: «*Qu'il est glorieux d'ouvrir une nouvelle carrière, et de paraître (...) dans le monde*» (9), desde las primeras páginas de la obra.

De manera que el autor proyecta a su personaje en el marco de una espacialidad sometida a la mirada —y al contacto, así como a cierta capacidad de interacción— ajena. Todo ello motiva ciertas apariencias de diálogo ficticio con el lector —«*J'ai promis un dialogue, je tiens parole*» (97)— que se sustentan sobre ejemplos como los siguientes: «*—Après de qui donc? Eh, quoi! Vous le demandez?*» (11), «*Il ne faut pas anticiper sur les événements: l'empressement de communiquer au lecteur... (...) Je vous prie seulement de vous ressouvenir que...*» (32), «*...Vous que l'amour a tenus ou tient encore sous son empire, apprenez...*» (66), etc.

Más allá de estos ejemplos en los que X. de Maistre propone una comunicación ficticia con el lector, a menudo opta por distanciarle recordándole que no es sino el sujeto de la lectura: en tales casos, la 3.<sup>a</sup> persona se impone<sup>4</sup>. No cabe equivocarse con estos usos: lejos de renunciar a la mirada ajena, se trata de construir la imagen de un lector en 2.<sup>o</sup> grado que amplifica la función de espectacularidad. Pero, por lo general, se trata de influir sobre el lector, de una manera más o menos abierta y astuta, de mantenerlo en las condiciones de recepción que el autor entiende más adecuadas para la aprehensión de su discurso. Se trata de manipulaciones que abarcan desde la más fingida insuficiencia propia —invitación implícita, en la vía retórica, a que el lector participe en la generación del texto, del tipo: «*Mais comment l'apprendrais-je au lecteur, puisque je l'ignore moi-même?*» (13)—, hasta la presentación de excusas y de justificaciones no demandadas del tipo: «*Je m'étais promis de ne laisser voir... que la face riante de mon âme...*» (56), con, sobre todo, reacciones mediante las cuales el autor hace valer su autonomía y su papel principal en ese ficticio intercambio que mantiene con el lector: «*Qu'on en dise ce qu'on voudra...*» (46), «*Comment et pourquoi..., c'est ce que je ne dirais certainement pas...*» (85), etc.

En cualquier caso, la obra existe porque existe un desafío ante una mirada ajena, cuya identidad más adelante se desvelará. Todo ello queda reflejado en un distanciamiento entre los diferentes actores del texto: desde el que existe en-

<sup>4</sup> Como muestra, valgan los siguientes ejemplos: «*Je laisse penser au lecteur ce qui serait arrivé si...*» (24), «*J'espère avoir... pour donner à penser au lecteur, et pour le mettre à même de faire des découvertes...*» (27), «*Si je le continue, et que le lecteur désire en voir la fin...*» (33), «*Il aura sans doute une place dans celui du lecteur; et s'il en est quelqu'un assez insensible...*» (48), «*... le lecteur me pardonnera de lui avoir demandé...*» (56), «*Sans expliquer, dans le plus grand détail, au lecteur...*» (20), etc.

tre la escritura y el autor —«*le chapitre se présentait à ma plume...*» (56)— y nos habla de un desafío íntimo, pasando por las variedades ya reseñadas, hasta ese universal autor/cosmos —«*la page que tout l'univers doit lire...*» (75)— que ilustra el carácter absoluto del desafío. La fórmula que mejor ilustra ese elemento espectacular sin el que el texto no se habría producido queda explícita en las imágenes referentes al espejo, particularmente las referidas al «*miroir moral*» (66), en las que aparece ese «*prisme menteur entre nous et notre image*» (67), con las que, «*en prenant mon miroir pour ce qu'il est*» (67), X. de Maître subraya precisamente el valor de la identidad distanciada, de la alteridad.

A este mismo esquema corresponde el constante recurso a las antítesis polémicas por parte del autor para desarrollar su discurso, en el sentido propuesto por Genette<sup>5</sup> para otro ámbito literario, cuando señala: *peut-être aussi ne faut-il lire à travers cet ingénieux système d'antithèses, de renversements et d'analogies qu'un conflit entre la conscience aiguë de l'altérité (...) et son impuissance à la concevoir autrement que sous les espèces d'une identité pervertie, ou masquée*. Tanto si se trata de referentes físicos y sensibles, a menudo dotados de componentes simbólicos y generalmente con implicaciones valorativas, del tipo -cálido/congelado, juventud/vejez, soledad/compañía, sueño/vigilia, Cielo/Abismo (Infierno), etc., como de otros en los que participan facultades inteligentes —del tipo razón/locura, azar/causalidad, Cuaresma/Carnaval, bondad/perversión, materia/espíritu, etc.—, X. de Maître recurre a una estructura de expresión que obliga a considerar lo que es por su contrario, la realidad por su reflejo y hasta el Yo por la imagen. Pero no se trata de un recurso estilístico: basta recordar su concepto de identidad mediante el espejo o su descubrimiento de *l'Autre* para entender las cualidades de la espacialidad introducida y así, cuando indica la posibilidad «*de doubler, pour ainsi dire, son être*» (27), debe constatar que «*il est extrêmement difficile de se regarder agir*» (25), lo cual es preciso entenderlo en esa literalidad especular que le hace perderse en el abismo abierto entre dos espejos, cuando «*se répétant d'un miroir à l'autre, je vis alors une perspective...*» (85).

.....

«... savoir faire voyager son âme toute seule...» (27).

Condenado a la inmovilidad y al *ennui* engendrado por la inacción, el autor busca el desafío —por ello necesita componer la mirada ajena— transgrediendo la norma mediante la inversión de sus términos. Frente al aburrimiento, opondrá el placer; frente al encierro, el viaje. Esta experiencia se sitúa en varios planos: el íntimo, a través del cual el autor descubre en su interior —el índice de recurrencias relacionadas con *la découverte* es significativo— elementos que le eran desconocidos o, cuando menos, poco elaborados. Así, nos sitúa, «*de dé-*

<sup>5</sup> G. Genette, *Figures I: «L'univers réversible»*, Éd. du Seuil, Paris, 1966, p. 20.

*couvertes en découvertes*» (41) explorándose tanto como explorando, hasta ese último «*jamais je ne me suis aperçu plus clairement que je suis double*» (115) con el que casi concluye la obra. Exploración que pone en conflicto el azar, como indica con respecto a su «*voyage (...) sans suivre de règle ni de méthode. - Je ferai même des zigzags...*» (16), con ese deseo racional de sustentar un sistema que le ponga a salvo del caos: «*mais je ne crois point au hasard, à ce triste système, - à ce mot qui ne signifie rien*» (43).

Pero la experiencia viajera se sitúa también y simultáneamente en un plano abierto al exterior, hasta el punto de que puede hablarse de una topografía no por imaginaria menos real. El personaje se desplaza, literalmente, a través del tiempo y del espacio: 42 días de trayectos por su habitación que le conducen a través de la memoria y de la imaginación, a través, por ejemplo, de sus grabados, de sus cartas y de sus cuadros muy lejos de su clausura, hasta el punto de construir su identidad a partir del «*habit de voyage*» al que dedica, además de numerosas recurrencias, todo el capítulo XLI (104 y ss.). Por paradójico que pueda parecer —pero toda la escritura de X. de Maistre se desarrolla a partir de pares antinómicos—, es posible concebir literalmente la experiencia de lo infinito a partir de lo finito, hasta el punto de considerar el viaje encerrado como un microcosmos que contiene la posibilidad de todo viaje: «*... Voilà le large champ où je me promène en long et en large, et tout à loisir: car le temps ne me manque pas plus que l'espace*» (91). A lo largo de dicha experiencia asistimos a todo un abanico de reacciones: desde las más simples constataciones hasta reflexiones de todo tipo que no hubiera reconocido como propias si el *Voyage* no se hubiera producido, que abarcan desde el éxtasis de los puntos suspensivos del capítulo XII hasta los pensamientos desanimados acerca de la condición humana o de la desigualdad de los seres, pasando por sus comentarios comparando pintura y música.

Pues bien, todo ello se produce en el texto a medida que el personaje avanza en sus desplazamientos, lo que induce a pensar que el principal viaje es el que se produce entre el principio y el final de la obra. Si estructuralmente pueden considerarse homólogos el trayecto espacio-temporal y el textual (ambos aportan una modificación sustancial entre el antes y el después, ambos avanzan a través de sucesivos *choix*, ambos marcan las etapas de su desarrollo, etc.), podemos entender que no hay texto posible si no es a través de continuos desplazamientos en los que lo real se confunde con lo imaginario. Se trata de esa «*nouvelle manière de voyager que j'introduis dans le monde*» (10), de «*cette manière de voyager*» (11) a la que «*des milliers de personnes qui avant moi n'avaient point osé, d'autres qui n'avaient pu, d'autres enfin qui n'avaient pas songé à voyager, vont s'y résoudre à mon exemple*» (11). Todo tex-

<sup>6</sup> Entre otras: «*Je suis tous ses mouvements, et je trouve autant de plaisir à voyager avec lui (Satan)...*» (93), «*Pourquoi auriez-vous le droit de jouir sans moi, dans les fréquents voyages que vous faites toute seule...?*» (99), «*L'être le plus indolent hésiterait-il à se mettre en route avec moi pour se procurer un plaisir...?*» (11), «*le plaisir de voyager avec moi*» (65), etc.

to se hace así sinónimo de desplazamiento, del mismo modo que todo viaje propone una formulación de deseo y materializa un texto que deja constancia de las alteraciones que autor y personaje van entretejiendo.

.....

«*Les plaisirs fantastiques, fruits de l'imagination...*» (19).

Condenado a la inmovilidad del arresto, el autor lo es también a un cierto aislamiento de una sociedad cuyo contacto constituye su principal fuente de placer: es, en suma, condenado al aburrimiento. X. de Maistre es fruto de un siglo, el XVIII, que ha hecho de la búsqueda del placer —término que aparece recogido en 38 ocasiones en la obra, pero cuyo campo semántico está permanentemente presente— tanto una ocupación como un motivo de reflexión en su relación con *le bonheur* —el autor conoce bien la diferencia cuando menciona esas «*sources inépuisables de plaisir et de bonheur*» (103), y ello tanto en la dimensión mundana como en la más íntima.

Si se analizan las recurrencias relacionadas con *placer*, cabe distinguir cierto número de asociaciones. Entre ellas, las relacionadas con el viaje espacial —«*le plaisir qu'on trouve à voyager*» (9)—, como con ese otro viaje que constituye la creación del texto: «*...le plaisir continuel que j'ai éprouvé le long du chemin me (faisait) désirer de le rendre public*» (9). Dos campos, ya analizados por Durand, relacionan *habitación*, *ensueño* y *sueño* con el tema del *refugio*. Me limitaré por ello a referir algunos ejemplos que sitúan al autor «*dans ma chambre, avec tout le plaisir et l'agrément possible*» (13) o cuando nos confiesa que «*J'aime à jouir de ces doux instants (...) que je prolonge toujours le plaisir que je trouve à méditer dans la douce chaleur de mon lit*» (18-19) e insiste, más adelante: «*J'ai dit que j'aimais... douce chaleur... couleur agréable... plaisir que j'y trouve. Pour me procurer ce plaisir... (...) plaisir délicat et inconnu de bien des gens...*» (37), para concluir relacionándolo con la sensación de abandono que precede al sueño: «*Je jouissais de ce plaisir charmant dont j'ai entretenu mes lecteurs, et qu'on éprouve lorsqu'on se sent dormir*» (101).

El número más elevado de recurrencias se relacionan con el campo sensorial y en relación con la naturaleza: «*Pourquoi... (...) et je n'aurais le droit, lorsque vous m'abandonnez ainsi, de jouir des bienfaits que m'accorde la nature et des plaisirs qu'elle me présente?*» (100)<sup>7</sup>. Es también en relación con natura-

<sup>7</sup> Basta repasar, con respecto al primero no sólo las anotaciones hedonistas —los colores de la habitación son «*rose et blanc... plaisir et félicité*» y «*leur influence sur le bonheur des hommes*» (32-33) es indiscutible, nos dice, pero también las referidas a la temperatura cálida o a la propia calidez de sus caricias a *Rosine*: «*le plaisir qu'elle éprouve en remuant légèrement la queue*» (44)—, sino también las sensoriales, particularmente las visuales y las auditivas. A este respecto, el conjunto de anotaciones del cap. XXV es elocuente: «*... attendrir délicieusement... mes plaisirs... enchanter... sons ravissants...*», tanto más cuanto que el autor las reitera al mencionar los «*sons ravissants de la musique*» en el XXIX. Pero

leza y sentidos como aparecen las recurrencias que vinculan placer y amor<sup>8</sup>. Pero no hay que olvidar que estos momentos de placer se producen a través del deseo, es decir, a través del filtro imaginario: si se trata de «*jouir de toutes les forces de mon imagination*» (92), es en ese campo donde «*j'y trouve une femme comme je la désire... (...) on peut s'en fier à mon imagination*» (89).

De nuevo nos encontramos con el recurso a la imaginación, espoleado por el deseo en busca de su gratificación placentera, a la hora de transgredir tanto esa condena al displacer como las limitaciones espacio-temporales y de compañía que conlleva<sup>9</sup>. Los mayores placeres todavía forman parte de la materia pero pertenecen, nos señala el autor, al dominio de lo imaginario: «*l'imagination, planant sur cet océan de plaisirs, en augmente le nombre et l'intensité*» (103), de manera que «*les perceptions de l'esprit, les sensations du coeur, les souvenirs mêmes des sens, sont pour l'homme des sources inépuisables de plaisir et de bonheur*» (103). Es, en suma, siguiendo esos «*plaisirs fantastiques, fruits de l'imagination*» (19), como X. de Maistre se siente capaz de evadirse tanto de las limitaciones de la materia como de las de la especie, como se siente libre de esa condena al aburrimiento que forma parte de su arresto y del castigo impuesto. Paradójicamente hombre del XVIII, encuentra en sus refugios interiores una energía capaz de extraer de sí mismo, como nos mostrarán los autores del XIX, dimensiones de ensueño más reales que la propia realidad, sobre todo cuando ésta resulta tan insatisfactoria como el autor nos la describe.

.....

«... *désir éternel et jamais satisfait de l'homme...*» (27).

el campo sensorial no es, en último término, sino el medio de penetrar en las cualidades de una naturaleza en la que «*il n'existe... que des fleurs, des vertus et des plaisirs*» (102-103): «*Quel riche trésor de jouissances la bonne nature a livré aux hommes dont le coeur sait jouir! et quelle variété dans ces jouissances...*» (102).

<sup>8</sup> Se trata, como ejemplo, del «*plaisir tranquille, et ce plaisir se faisait sentir à mon âme*» (29) cuando elimina el polvo del retrato de *Mme. de Hautcastel*, del «*plaisir ineffable*», del «*bonheur d'un amant qui serre pour la première fois dans ses bras une épouse vertueuse*» (19), de la «*jouissance de mon coeur*» (30), que llega al «*extase ravissante*» (31) cuando «*cette jouissance devint moins confuse et plus vive...*; *mon âme fut sur le point de quitter les cieux pour jouir du spectacle...*» (30), en «*cette situation (qui) fit disparaître le temps et l'espace pour moi... (...) Je rajeunis contre l'ordre de la nature*» (31), en un «*moment court mais ravissant*» (31), mezcla de «*mon ivresse et mon bonheur*» (31), etc.

<sup>9</sup> Un buen ejemplo lo ofrece su recuperación del amigo muerto —«*le plaisir de revoir dans ces lettres... nos jeunes années, d'être à nouveau transportés dans ces temps heureux...*» (82)—, cuya separación incluso puede ser motivo de placer —«*...comme il (le coeur) jouit tristement...*» (82)—, al igual que el arrepentimiento tras la injusticia cometida —«*... je nettoyai délicieusement mon soulard, sur lequel je laissai tomber une larme de repentir...*» (50)—, y es que «*la mélancolie vient de temps en temps jeter sur nous son crêpe solennel, et changer nos larmes en plaisir*» (103), como lo era la reunión en las «*délices d'un quartier d'hiver*» (54) en el que «*nous étions heureux par nos erreurs*» (83), y le permite exclamar: «*Heureux celui qui possède un ami!*» (52) y hacerte revivir, a través de la materialidad de la escritura, sensaciones de placer que sólo la imaginación le permite: «*nous livrant gaiment à notre imagination, nous la suivrons partout où il lui plaira de nous conduire*» (12).

Establecido ese argumento general en el que una culpa debe ser expiada y el autor reacciona contra la arbitrariedad del sistema que se la impone, es momento de situar la condena que el protagonista debe padecer. Esta condena se sitúa, como hemos visto, en los niveles de inmovilidad y aislamiento. Frente a la primera, el autor ha reaccionado mediante los desplazamientos imaginarios, en los que incluso las coordenadas de tiempo y espacio quedan abolidas en provecho de la imaginación que no sabría ser sometida.

El aislamiento, en cambio, es abordado de una manera menos absoluta: es cierto que puede recibir visitas, es cierto que siempre están *Joanetti* o *Rosine* a su lado, es cierto que la imaginación le permite evocar a *Jenny* o discutir con *Aspasie*, *Cigna*, *Platon* o *Hippocrate* e, incluso, en su extremo límite, el desdoblamiento del personaje le permite un permanente diálogo entre su Yo y *l'Autre*. Todo ello no obsta para que sienta toda la dureza de la condena impuesta a quien, precisamente, basa su identidad en el necesario intercambio social. Las anotaciones que dan cuenta de este hecho son numerosas y, a veces, amargas: sus «*noires idées*» (12) del comienzo proceden en buena parte de la sensación de soledad —«*Est-il en effet d'être assez malheureux, assez abandonné...?*» (9-10), indica, para continuar: «*... et maintenant je ne suis plus rien pour ce monde, qui a oublié jusqu'à mon nom*» (46)—, a la que le ha condenado la «*jalousie inquiète des hommes*» (9), frente a la cual reacciona sólo muy raramente con la ironía:

*«Je crois même que sans l'entremise de certaines personnes puissantes qui s'intéressaient à moi, et pour lesquelles ma reconnaissance n'est pas éteinte, j'aurais eu tout le temps de mettre un in-folio au jour, tant les protecteurs qui me faisaient voyager dans ma chambre étaient disposés en ma faveur!»* (13).

La soledad, el aislamiento, la condena impuesta conllevan otras cargas: siendo un hombre de acción, se le condena a la inacción; siendo un hombre que busca el placer en las sensaciones exteriores, en las distracciones sociales —véase la referencia al carnaval de Turín— y en la galantería abierta y la conversación, se le condena al arrepentimiento de su falta y al displacer. En suma: el autor es condenado al aburrimiento: «*les heures glissent alors sur vous, et tombent en silence dans l'éternité, sans vous faire sentir leur triste passage*» (17). Ahora bien, todo arrepentimiento, toda interiorización de la culpa resultan imposibles: siendo arbitrario el sistema, la condena lo es también: «*comme les lois et l'usage sont contradictoires, les juges pourraient aussi jouer leur sentence aux dés*» (14-15). Y, como puede observarse, la obra se orienta a descubrir nuevos placeres que sustituyan a los antiguos.

Paradójicamente —pero la paradoja, como se ha visto, es una de las claves permanentes de la obra— X. de Maistre va a acabar descubriendo que su *mal de vivre* tiene sus raíces precisamente en ese género de vida del que se le ha apartado. Si toma conciencia de ello rápidamente con relación a la especie —«*Malheureux humains! (...) Vous êtes opprimés, tyrannisés; vous êtes mal-*

*heureux; vous vous ennuyez...»* (79)— al final de la obra deberá referirlo a él mismo: «*Le joug des affaires va de nouveau peser sur moi; je ne ferai plus un pas qui ne soit mesuré par la bienséance et le devoir»* (115). En suma, es precisamente ese distanciamiento de la especie al que se le ha castigado el que le permite descubrir las raíces de su hastío en la especie: a partir de esta constatación, sus reflexiones acerca de la condición humana no pueden ser más negativas, a comenzar por las referentes a la infidelidad —la «*infidélité»* (12) se ve prolongada por «*une mortification de l'amour, une négligence de l'amitié»* (12) en la que «*tu te morfonds loin de ta maîtresse... aussi infidèle que l'original...»* (41)— frente a la cual sólo cabe el recurso imaginario o bien el contacto material con su *Rosine*: «*... toi qui devines mes peines et qui les adoucis par tes caresses...»* (80), como sustituto de la caricia humana. Pero la imposibilidad de confiar en los demás no es sino una característica más de la condición humana —«*l'heure des affaires et des ennuis est encore dans le sablier du monde»* (37)— que parece buscar siempre razones de autodestrucción —véanse sus reflexiones sobre la guerra: «*le démon de la guerre, non content de désoler les cités va bientôt porter le trouble et l'épouvante jusque dans ta retraite solitaire... (...) Il n'est plus de repos dans cette triste terre»* (58)—, o acerca de la ambición: «*... cette ambition qui te tourmente? - Viens, pauvre malheureux! fais un effort pour rompre ta prison...»* (28), en medio de «*une agitation aussi fatigante qu'inutile»* (97), en la que «*les ridicules et les préjugés sont si fort inhérents à notre misérable nature»* (113), en la que hasta «*les hommes et même les héros d'aujourd'hui sont des pygmées»* (92).

La condición humana da origen a un modelo de sociedad que se caracteriza por la injusticia —«*...il en est certainement de plus ennuyés que moi...»* (73), «*... le monde fourmille de gens plus malheureux que je ne le suis...»* (73)—, por la desigualdad que hasta convierte en espectáculo la visión de la infelicidad: «*je n'ai qu'à m'arrêter un instant le long des rues... (...) un tas d'infortunés... Quel spectacle!»* (73), adornada por un «*luxu inutile»* (77). Y también da origen a un modelo de reflexión, fundado en la lógica racional, sin relación con sentimientos y emociones —«*... la froide raison reprit bientôt son empire... et je vieilliss d'une année entière: - mon coeur devint froid, glacé, et je me trouvai de niveau avec la foule des indifférents qui pèsent sur le globe»* (31)— ni con la imaginación —«*...et la vérité, tombant au milieu de nous comme une bombe, a détruit pour toujours le palais enchanté de l'illusion»* (83)—, de validez tan relativa que, en función del «*triste système du hasard»* (43), hace que «*tout finit par le doute»* (62), porque «*ces deux pouvoirs se contrari(a)nt souvent»* (22), «*cela n'est cependant bien sûr»* (77). Pero más allá incluso de la realidad, la imaginación, ese espacio en el que el poeta va a encontrar la clave de su libertad y de sus mecanismos de compensación, no puede permanecer al margen de las contingencias: «*... comme si je n'avais pas assez de mes maux, je partage... ceux de mille personnages imaginaires... (...) Si je cherche ainsi de feintes afflictions, je trouve... dans ce monde imaginaire la vertu, la bonté, le désintéressement, que je n'ai pas encore trouvés réunis dans le monde réel où j'exis-*

te» (88-89). Es, como puede verse si invertimos los términos de la proposición, la constatación de unas determinadas carencias de la vida real lo que sustenta ese desacomodo a la existencia.

Pues ese *ennui* que, ciertamente, encuentra en las condiciones de vida de la especie razones suficientes para su desánimo, hasta el punto de que «*ces réflexions me rendaient indifférents les plaisirs*» (77), cuando «*(mon âme) est trop violemment agitée, ou qu'elle s'abandonne au découragement*» (95), cuando «*l'âme trouve partout des sujets de tristesse*» (78), cuando «*j'essuie bientôt une bourrasque qui me fait dériver... agitation... morceau de glace sur mon coeur...*» (59), por mucho que pueda convertirse en un cierto deleite —la tristeza también puede ser fuente de placer, como ese «*sentiment de tristesse qui lui inspire un bois sombre*» (23)—, es sentido en general como un estado de carencia, como una manifestación de *manque* cuya mejor expresión se encuentra en la muerte del amigo: «*... la mort me l'a ôté... (...) Je ne m'en consolerais jamais... (...) pénible le sentiment de sa perte*» (53).

Es ese estado de carencia que se hace primordial el que conduce al autor a interrogarse acerca de las razones metafísicas de su *ennui*: frente a esas «*noires idées qui m'agitaient*», en la «*nuît du néant*» (55), frente a esa evidencia de que «*l'homme n'est rien qu'un fantôme, une ombre, une vapeur qui se dissipe dans les airs*» (54), X. de Maistre reacciona y se niega a aceptar el *manque* como definitivo, se niega a aceptar, en mitad del caos, la nada: «*mon ami n'est point entré dans le néant*» (55). Y de nuevo recurre a reintegrar lo singular en lo general, al individuo en la especie: «*tous les malheurs de l'humanité sont comptés pour rien dans le grand tout*» (54). De este modo es como intenta que su personal *mal de vivre* se integre en el de una especie condenada a la carencia y la insatisfacción, enferma del malditismo del ángel caído consciente de su castigo y en manos de un destino —«*mon mauvais destin me condamne à ne jamais goûter...*» (19)— del que uno puede evadirse por la imaginación —«*nous oublions pendant une moitié de la vie, les chagrins de l'autre moitié*» (19)— pero al que no se escapa y que recupera siempre, en último término, sus prerrogativas. A partir de la insatisfacción propia de la especie —«*... il veut être..., et s'il possède tout cela, il regrette alors...*» (27)—, nos habla del «*désir éternel et jamais satisfait de l'homme...*» (27), para concluir que la persona, víctima de los «*malheurs réels attachés à la nature humaine (...) ne saurait trouver le bonheur*» (28). Con lo cual abordamos lo más desgarrado de su experiencia y el fondo último de su pensamiento acerca de la existencia: en esta constatación entran en juego el valor del caos primordial —fuente de toda injusticia—, la conciencia de una carencia primordial —fuente de toda búsqueda— y la inacomodación de espíritu y materia percibidas como elementos distintos y antagónicos —lo infinito por oposición a lo finito—. Y ante este esquema de conflicto, que el pensamiento de X. de Maistre no puede abordar mediante fórmulas de síntesis sino mediante construcciones antagónicas —«*mélange étonnant de situations terribles et délicieuses*» (19)—, al autor sólo le cabe recurrir a fórmulas de evasión, en ningún caso a una razón que se revela

una vez más insuficiente y estéril —«*ces réflexions me rendaient indifférents les plaisirs...*» (77)— sino, de nuevo, a la imaginación a través de la construcción del texto.

.....

«*Et quel plaisir encore d'oublier ses livres pour tisonner son feu!*» (17).

El camino de la imaginación le ha abierto la posibilidad de vencer el sistema y de triunfar sobre las limitaciones que le han sido impuestas. No necesita salir de su habitación para viajar, y le hemos visto desplazarse por el espacio y el tiempo. Tampoco lo necesita para poblar su soledad con imágenes de placer en compañías imaginarias. No obstante, el trayecto de la obra conduce a otro tipo de limitaciones, de carencias, de angustias frente a las cuales no encuentra armas que le permitan salir triunfante. Es a partir de esta constatación como se produce la última etapa de la obra: el viaje exterior se hará exploración interior y la búsqueda de placer derivará hacia un narcisismo fundado sobre su delectación en el malditismo de especie.

La primera parte de esta transformación se hace evidente y apenas me detendré en ella. Las referencias exteriores, sobre las que se basa la primera parte de la obra, se irán convirtiendo en estímulos para reacciones íntimas que cada vez retienen más la atención del autor. Lo mismo ocurre con las alusiones a otras personas. Poco a poco pierden valor por sí mismas para convertirse en motivos que le permiten a X. de Maistre adentrarse en sus espacios interiores, de manera que el éxtasis ante la naturaleza o el del capítulo XII serán significantes en lo sucesivo en la medida en que le permitan descubrir algo ignorado acerca de sí mismo. Los episodios de *Joanetti* con respecto a la limpieza del retrato o del zapato —dicha limpieza se hace aquí también modelo simbólico de exploración— sumen al autor en una perplejidad elocuente, haciéndole descubrir fragmentos de sí mismo cuya existencia le era desconocida. El recuerdo del amigo se convierte en una evocación de muerte entendida como «*séjour de bonheur*» (96). Y, como no podía ser de otra manera en este discurso fundado sobre los pares antitéticos, cada uno de los ejemplos mencionados elabora una teoría del deleite en el extremo opuesto de los criterios sobre los que se sustentaba su búsqueda de placer: nos encontramos ante un viaje interior en el que el autor explora mecanismos de autogratificación que le permitan prescindir del mundo de la realidad.

La segunda parte de este postulado tiene que ver con la transformación del concepto de placer en el concepto del deseo de placer, y se sitúa en el campo de lo imaginario. La estructura de los ya analizados pares antitéticos —*cuna/sepulcro, farsa/tragedia, mediocridad/inteligencia, el viaje encerrado*, etc.— conduce, naturalmente, a su concepción del ser humano compuesto de materia y espíritu cuya difícil delimitación en fragmentos le hace optar, al contrario, por la multiplicación del individuo, de manera que se da nacimiento a

*l'Autre*, al doble especular. La evolución, en este sentido, es manifiesta: en ese «*système de l'âme et de la bête*» (20), no es lo mismo su constatación de partida —«*Je me suis aperçu... que l'homme est composé d'une âme et d'une bête.— Ces êtres sont absolument distincts mais tellement emboîtés l'un dans l'autre, ou l'un sur l'autre, qu'il faut que l'âme ait une certaine supériorité sur la bête pour être en état d'en faire la distinction*» (20-21)—, en la que se aprecia una nítida jerarquización de funciones —«*Je donne ordinairement à ma bête le soin des apprêts de mon déjeuner...*» (25), «*Eh! que ne laisse-t-il à l'autre ces misérables soins...*» (28)— que los apuntes de autonomía que concluyen con la partición: «*Est-il une jouissance plus flatteuse que celle d'étendre ainsi son existence, d'occuper à la fois la terre et les cieux, et de doubler, pour ainsi dire, son être?*» (27). Existe, en efecto, una clara diferencia entre la partición —«*ce fut encore un mauvais tour de ma moitié*» (69)— y la expansión —«*jamais je ne me suis aperçu plus clairement que je suis double*» (115)—. Es esta expansión la que le permite «*augmenter sa puissance et ses facultés, de vouloir être où il n'est pas, de rappeler le passé et de vivre dans l'avenir*» (27). La conciencia de las dos identidades extrañas entre sí y autónomas se hace evidente a partir de la constatación del doble acto simultáneo, y no es casualidad que a partir de ese momento el autor consagre un capítulo para esbozar por medio del reflejo especular, y del espejo, esta dominante esquizomorfa, así como que recurra a la forma dialogal para resaltar el extrañamiento producido a partir del momento en que la doble actividad ha producido un punto de *not return* delimitado por el azar: «*Enfin, elle était éveillée et très éveillée, lorsque mon âme se débarrassa elle-même des liens du sommeil...*» (97), señala para subrayar esta duplicación, y continúa, sugiriendo que no cabe interacción sin autonomía previa: «*... l'agitation de la plus noble partie de moi-même se communiquait à l'autre, et celle-ci à son tour agissait puissamment sur mon âme...*» (98).

*L'autre* se convierte en emblema de la tensión exploratoria al tiempo que constituye el límite que X. de Maistre intenta traspasar: obstáculo tanto como estímulo, el autor no se conforma con la constatación de su existencia autónoma —«*... ma pauvre bête, prends garde à toi!*» (116)—, sino que necesita definir su identidad profunda mediante la integración de ese mecanismo que, aparentemente, la cuestiona, en la medida en que toda identidad comprende, en niveles profundos, su propia alteridad. Más allá de esa concepción platónica de la doble naturaleza, *âme* y *bête* se oponen, pero deben encajar pues, sin ser complementarios, son mutuamente necesarios para su existencia. Y cabe observar que cada uno de ellos integra elementos estructurales del cosmos: en este sentido, a la materia le corresponden los elementos de desequilibrio —caos, placer, instinto...—, por oposición a los de razón, vinculados a la parte iluminada de la personalidad —deber, orden y sistema, reflexión...—, caracterizados por la elevación espiritual.

Pues bien, el autor va a desarrollar en el capítulo XXXV, dedicado al espejo, su mecanismo de constitución de un *Sosias* físico, materializando a

través de *Mme. de Hautcastel* su propia alteridad a través del reflejo especular<sup>10</sup>. Ya en el XXVIII había desarrollado también su teoría de un «*miroir moral où tous les hommes pourraient se voir avec leurs vices et leurs vertus*» (67) y las recurrencias referidas al espejo son muy abundantes, y bastaría recordar que el autor lo presenta como «*un tableau parfait auquel il n'y a rien à redire*» (66). Obsérvese que la imagen goza de más autonomía de la que el observador podría imaginar: del mismo modo que su retrato es capaz al mismo tiempo de mirar en todas las direcciones —«*En sorte, Joanetti, lui dis-je, que si la chambre était pleine de monde, cette belle dame lorgnerait de tout côté et tout le monde à la fois? —Oh! oui, monsieur...*» (41)—, o que la dama mencionada estaba «*...occupée à se regarder elle-même (...) sans ôter les yeux de son miroir, de crainte de se perdre de vue...*» (84-85). Su recurso al espejo viene asociado a lo largo de toda la obra a la obtención de placer vinculado con un elemento *voyeur* que se evidencia en la relación *a tres* entre el espejo, *Mme. de Hautcastel* y el narrador del capítulo XXXV, pero no olvidemos que no se trata simplemente de un incidente argumental sino que compromete las claves de identidad del autor. Y es que, como señala Genette<sup>11</sup>, «*l'image spéculaire est-elle illusoire ou réelle? Est-elle un reflet ou un double?*»: cuestión que seduce al autor hasta el punto de convertirla en generación de escritura.

De este modo, la única posibilidad de combatir el *ennui* es, para X. de Maistre la tensión —el deseo— hacia la obtención de un placer que no tiene que ver con los elementos de que se ha visto privado —desplazamiento y sociedad— sino, precisamente con sus contrarios: viaje interior y soledad. Se trata de un placer que revierte sobre sí mismo —pero toda la obra está marcada por la reversibilidad, mediante reflexiones como «*on court risque de se faire tuer par son ennemi pour se venger de lui*» (14)—, en el que el espejo se convierte en escritura, en el que —si la obra es un desafío engendrado por un desafío— el autor crea su propio Doble mediante la escritura que le permite verse reflejado, en el que se recrea como sujeto y objeto de esa mecánica expansiva que es la construcción del texto. En el *Voyage*, la mecánica de placer depende del deseo de sí mismo a través de la escritura. El distanciamiento, la espacialización, la dramatización interna que aparecen en el texto son sólo ficticias: en realidad son figuraciones de los auténticos que se producen en la relación que convierte al autor en su propio lector y a éste en su creador. Reversibilidad que se manifiesta en fórmulas del tipo: «*... autant de plaisir que de vous voir jouir de tous les plaisirs...*» (100), o bien: «*... de tous les prismes qui ont existé... aucun ne produit des couleurs aussi agréables et aussi vives que le prisme de l'amour-propre*» (67), que nos recuerdan que el Tema de Narciso,

<sup>10</sup> Obsérvese la relación que se establece entre los conceptos de *espejo* y *desafío* a partir de los análisis de J. Lacan, *Écrits I: «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je»*, Ed. du Seuil, París, 1966, pp. 89-97.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, pp. 13-14, apoyándose en parte sobre formulaciones de J. Rousset.

basado en la «*image en fuite*»<sup>12</sup> del reflejo del Doble, ambivalente inversor de las significaciones de identidad y alteridad, resulta símbolo de esa actitud autocontemplativa, introvertida y absoluta que describe Bachelard en *L'eau et les rêves*, y que caracteriza la escritura del *Voyage*, pero también de ese desenlace de especie cuyo resultado sería la imagen de malditismo —ese «*désir éternel et jamais satisfait de l'homme...*» (27)— que caracteriza a X. de Maistre. Es Narciso, en último término, quien contiene en sí mismo todo lo necesario para transformar la realidad —el encierro— en su contrario —el viaje—, para imponer el deseo sobre la materia.

.....

«*Certaines personnes dont je dépends prétendent me rendre ma liberté. Comme s'ils me l'avaient enlevée!...*» (115).

Esta anotación, próxima la conclusión de la obra y del arresto, nos recuerda el marco general de la obra: el desafío por oposición a la pérdida de la libertad —«*... comme s'il était en leur pouvoir de me la ravir un seul instant, et de m'empêcher de parcourir à mon gré le vaste espace toujours ouvert devant moi!*» (115)—, así como el tono triunfante de quien ha salido airoso de una prueba que, por comprometer su identidad, resultaba definitiva pero de la que ha salido transformado. Condenado según las reglas de la realidad y la materia, X. de Maistre propone una transgresión de sus normas en función de los criterios que conforman el castigo: el viaje frente a la inmovilización, el placer frente al *ennui*. Pero en esa dimensión, «*la froide raison reprit bientôt son empire... —mon coeur devint froid, glacé...*» (31), y es a partir de ese momento cuando el viaje se hace exploración íntima y el placer se obtiene a partir de la escritura narcísica: cuando, en suma, descubre que no existe otra mirada sino la propia y otra libertad sino la interior. Elementos con los que el autor no contaba al comienzo de un trayecto y que transforman también su concepto del *ennui*. Si, en lo sucesivo, «*l'immensité et l'éternité sont à mes ordres*» (115), su *ennui* poco tendrá que ver con su encierro, sino más bien con su exilio interior. Obra de un autor del siglo XVIII, su *Voyage* contiene algunos de los elementos que servirán para definir el *mal du siècle* del siglo posterior: a comenzar por la crisis de una razón de la que, sin embargo, perviven el escepticismo, la duda y la conciencia de la mediocridad del mundo real, para continuar con la hipertrofia de la sensibilidad y los estados melancólicos —la muerte como refugio—, el sentimiento de una fatalidad de especie —el *malditismo*—, la rebelión frente a la norma y la sed de absoluto. X. de Maistre reafirma su orgullo, su singularidad y el poder que su imaginación le otorga, pero no hace sino transformar su condena en otra de signo opuesto: en lo sucesivo, su «*nouvelle et dangereuse captivité*» no se encuentra en el arresto, sino en «*la bienséance et le devoir*»

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 21.

(115). En ese trayecto que compone el texto, el autor ha sido transformado —seducido— por su propia imagen, la escritura. Así es cómo, buscando la evasión de la realidad a través de un deseo que se hace escritura en la tentación narcísica, el *Voyage* nos revela a su autor atrapado por un deseo que, por imaginario, se ve condenado a no verse nunca satisfecho si no es en su propia formulación, anticipando de este modo pulsiones de destrucción y de evasión a menudo referidas al Romanticismo pero que aparecen contenidas, hasta el punto de convertirse en las claves de generación textual, en la escritura de X. de Maistre.