

Sur l'eau: más que un libro de viajes

Isabel Veloso

Universidad Autónoma de Madrid

Si repasamos la bibliografía tradicional sobre Maupassant encontramos, junto a sus grandes bloques narrativos —cuentos y novelas— unas obritas bastante desconocidas que se nos presentan como *récits de voyage* tituladas *Au soleil* (1884), *La vie errante* (1890) y *Sur l'eau* (1888) escritas durante tres viajes realizados por la costa mediterránea europea y el norte de África. Si bien la primera y la última pueden responder con más exactitud a esta denominación, *Sur l'eau* presenta demasiadas particularidades como para ser considerada desde una perspectiva unívoca como «libro de viajes». Como veremos a continuación, en ella se dan cita diferentes géneros, básicamente tres: el libro de viajes, la crónica y el diario íntimo, sin que la obra comulgue de un modo absoluto con todos los rasgos de cada género mencionado. Tanto es así que ha pasado desapercibida tanto para los estudiosos del diario como para los de las crónicas o la literatura de viajes.

Sur l'eau, diario íntimo

Lo primero que hay que precisar es que, quizás respondiendo a su mentalidad obsesiva, Maupassant había empleado este mismo título en 1881 para uno de sus mejores cuentos, el que podemos enarbolar para justificar su tendencia al simbolismo. Infinitamente más conocido que las páginas que nos ocupan, parece haber monopolizado el título hasta hacer casi desaparecer a su homónimo, lo que provoca no pocas equivocaciones.

Este otro *Sur l'eau* es una obra formalmente muy compleja e indefinible que, hasta cierto punto, podemos abordar desde la perspectiva de diario íntimo.

Dicha forma literaria que, como sabemos, se gesta definitivamente en tanto que género en el XIX, aparece como respuesta al giro ideológico de

esos años. La transformación epistemológica y ontológica que supuso la irrupción del positivismo materialista y la crisis subsiguiente provocaron un regreso al tema del yo, a la introspección, al «por qué» del hombre en el mundo, a lo irracional. La sociedad industrial contribuyó también a ese repliegue hacia el interior, a esa deshumanización de las relaciones que favorecería el movimiento intimista e individualista.

Muy acorde con este contexto de finales de siglo, Maupassant hace un especial hincapié en presentarnos la obra como diario íntimo: el texto está enmarcado por dos elocuentes paratextos que, en tanto que declaración de intenciones, parecen querer orientar la lectura en ese sentido cuando, en realidad, la obra niega sus propios propósitos.

A modo de prólogo encontramos las líneas siguientes:

Ce journal ne contient aucune histoire et aucune aventure intéressante. Ayant fait, au printemps dernier, une petite croisière sur les côtes de la Méditerranée, je me suis amusé à écrire chaque jour ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé.

En somme, j'ai vu de l'eau, du soleil, des nuages et des roches —je ne puis raconter autre chose— et j'ai pensé simplement, comme on pense quand le flot vous berce, vous engourdit et vous promène (*Sur l'eau*, p.1)¹.

Veamos ahora el paratexto con que termina la obra.

Il me reste à demander pardon pour avoir ainsi parlé de moi. J'avais écrit ce journal de rêvasseries, ou plutôt j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes qui traversent notre esprit comme des oiseaux.

On me demande de publier ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison et finissent brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage.

J'ai cédé à ce désir. J'ai peut-être tort.

Como acabamos de ver, el mismo autor inicia su obra catalogándola como *journal*, denominación que retoma en el epílogo. Insiste, además, en una serie de puntos que parece recoger literalmente las características del género:

- la ausencia de composición y estructura previa que hace que el diario se aleje de la naturaleza de «obra» literaria, como demuestra el interés por desvincularlo de parámetros narrativos («Ce *journal* ne contient aucune histoire»). El diario, tal y como nos lo presenta el autor, carece de organi-

¹ Dado lo escasamente conocidas que son estas obras, nos ha sido imposible manejar ediciones «convencionales»; sin embargo, nos ha sido de muchísima utilidad la página «Maupassant par ses textes» editada en Internet por Thierry Selva, que, además, se ha brindado muy amablemente a solventar algunas dudas que le hemos expuesto. Las citas están pues extraídas de la página web.

- zación interna —si exceptuamos la cronológica— («...ces pages sans suite, sans composition, sans art, qui vont l'une derrière l'autre sans raison»).
- La escritura diaria («je me suis amusé à écrire chaque jour»). La arbitraria extensión del escrito que suele depender de la vivencia de un acontecimiento exterior o personal («...et finissent (ces pages) brusquement, sans motif, parce qu'un coup de vent a terminé mon voyage»).
 - La presencia personal del autor: es él el que ve u oye, el que siente en definitiva, atrincherado en la primera persona.
 - El destino privado de esas páginas, no destinadas, en principio al público: («On me demande de publier ces pages (...).J'ai cédé à ce désir. J'ai peut-être tort»). Durante el siglo XIX ningún «diarista» publicó en vida sus diarios. Hay que esperar al siglo XX para que esta tendencia se invierta y aparezcan los primeros diarios de alguien vivo. Quizá fuera éste un apunte de la modernidad de Maupassant, siempre y cuando pudiéramos considerar sin fisuras esa obra como un diario íntimo.
 - El predominio de la sensación y del sentimiento sobre el proceso racional, respondiendo a la nueva manera de concebir el hombre del siglo XIX («...ce que j'ai vu et ce que j'ai pensé»).
 - El tema tratado es básicamente el yo del autor —(«... avoir ainsi parlé de moi»)— que es sujeto y objeto del texto aunque, no existiendo un diario íntimo en estado puro, es muy frecuente la emergencia de acontecimientos o personas ajenas al yo. Ahora bien, su tratamiento es lo que diferencia este género de otros más o menos próximos como las crónicas, el libro de viajes o las memorias: en el caso del diario íntimo estos factores «externos» no están recabados por el interés que puedan presentar en sí mismos, sino por su repercusión en el yo que escribe.
 - Búsqueda de la soledad como refugio para un yo deseoso de escapar al vértigo del exterior («...j'avais profité de ma solitude flottante pour arrêter les idées errantes...»).

Pues bien, lo que hay entre estos dos paratextos sólo puede ser considerado como diario íntimo parcialmente.

Lo primero que nos hace descartar esta consideración es la estructura de la obra, demasiado elaborada, demasiado regular como para obedecer al libre fluir del pensamiento, al azar de los acontecimientos (ver más adelante). Si bien es cierto que la reflexión íntima es la más frecuente, no podemos obviar el otro tipo de reflexión, esta de carácter social, que nos lleva a la gran paradoja maupassantiana: de los aproximadamente catorce segmentos reflexivos en los que podemos dividir la obra, solo tres parecen salir espontáneamente de la pluma de Maupassant durante el viaje mencionado; los otros once son transcripciones literales de crónicas periodísticas publicadas por Maupassant años antes.

Sur l'eau, libro de crónicas

Los libros de crónicas suelen aparecer preferentemente en épocas agitados en las que tienen lugar grandes transformaciones de índole social o político. Este tipo de acontecimientos, que protagonizaron sin duda el último tercio del siglo XIX, hizo que muchos escritores se transformaran en cronistas de su época. Es un ejemplo más de las tendencias encontradas que se dieron cita en aquellos años: por un lado, un movimiento intimista que, como vimos, favoreció la emergencia de los diaristas y, por otro, un movimiento hacia el exterior, que, alentado por la emergencia del periodismo moderno, se vio en la necesidad de hacerse público eco del correr de los tiempos.

El eclecticismo que caracterizó los últimos treinta años del siglo XIX, encuentra una versión extrema, paroxística casi, en Maupassant. En un nivel narratológico podemos también encontrarlo en *Sur l'eau*.

- por un lado aparecen reunidas tendencias opuestas —la interna y la externa— al fundir en una misma obra la crónica histórica y el diario íntimo;
- pero, por otro lado, las mismas crónicas, que a priori hemos considerado «externas» se desdoblán sirviendo en algunos casos de mero pretexto para volver al espacio más intimista. De modo que en *Sur l'eau* encontraremos crónicas socio-políticas junto a otras que, partiendo de una pobrísima referencia externa, se adentran rápidamente por los vericuetos de su yo atormentado.

Aparte de la complejidad temática y estructural de una obra tan breve, la particularidad más destacable es que en ningún momento Maupassant nos avisa de que estamos ante un caso de «auto-intertextualidad», de que va a recoger textos ya escritos, con lo que la espontaneidad y naturalidad del presunto diario quedan en entredicho². No obstante, para aquellos que no conocen esta vertiente de la obra maupassantiana, estos textos publicados en periódicos como *Le Figaro* o el *Gil Blas* representan una excelente oportunidad para acercarse a una muy crítica y completa sociología decimonónica. No obstante, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, tampoco estas crónicas responden totalmente al modelo tradicional, pues si normalmente el equilibrio narración-descripción se inclina a favor de la primera instancia, en el caso de Maupassant, se trata de crónicas básicamente descriptivas o incluso reflexivas.

Las crónicas recogidas en *Sur l'eau* son las siguientes:

- «Les grands morts», *Le Figaro*, 20 de junio de 1885. De esta crónica aparece recogido, en las anotaciones del 6 de abril, uno de los fragmentos que personalmente consideramos más poderosos estéticamente: la muerte de Paganini. La imagen de la barca condenada a errar por el mar, el hijo que

² Algo similar sucede con *Promenades dans Rome*, libro de viaje stendhaliano en el que aparecen fragmentos de otras obras como *Histoire de la peinture en Italie* o *Rome, Naples et Florence*.

busca desesperadamente un puerto para enterrar el cadáver de su padre, ese demoníaco compositor al que los hombre negaban el eterno reposo, se sirve de su enorme fuerza simbolista para presentar magistralmente la dialéctica “mar-tierra”, “yo-otros” que domina la escritura del autor normando.

- «La guerre», *Gil Blas*, 11 de diciembre de 1883. Este texto, recogido parcialmente en las páginas escritas el 7 de abril, presenta una profunda, desoladora y perpleja reflexión sobre lo absurdo y terrible de la guerra, aplicada a la contienda entre Francia y China, pero cuyo carácter intemporal le permite escapar a los límites históricos concretos. La guerra, además de pertenecer a la tópica literaria de la segunda mitad del XIX, suponía un continuo foco de discusión y enfrentamiento moral entre los intelectuales de la época. Recordemos que Francia acababa de sufrir la humillante y sangrienta derrota ante los prusianos, algo que conmocionó profundamente a la población. Maupassant vivió de cerca esa guerra y, como otros muchos autores³, se sirvió de sus cuentos y novelas para denunciarla sin piedad. Ahora bien, el fragmento reproducido en *Sur l'eau* presenta una particularidad interesante respecto al texto de la crónica anterior. En 1883, Maupassant confiaba en que el pueblo reaccionaría ante los que declaraban las guerras, y se las hacían padecer:

Du jour où les peuples comprendront cela, du jour où ils feront justice eux-mêmes des gouvernements meurtriers, du jour où ils refuseront de se laisser tuer sans raison, du jour où ils se serviront, s'il le faut, de leurs armes contre ceux qui les leur ont données pour massacrer, la guerre sera morte. Et ce jour viendra.

Pero en su transcripción de 1888 el tono es bien distinto (leamos especialmente la última frase):

Pourquoi ne jugerait-on pas les gouvernements après chaque guerre déclarée? Si les peuples comprenaient cela, s'ils faisaient justice eux-mêmes des pouvoirs meurtriers, s'ils refusaient de se laisser tuer sans raison, s'ils se servaient de leurs armes contre ceux qui les leur ont données pour massacrer, ce jour-là la guerre serait morte... Mais ce jour ne viendra pas.

¿Qué pasó entre 1883 y 1888 para que se abriera paso un cambio de actitud tan evidente? Se abrió entonces la crisis existencial en Maupassant, se produjo el agravamiento de sus enfermedades, y se agudizó su misantropía.

³ Recordemos, por ejemplo, la reunión de varios escritores en casa de Émile Zola (Maupassant, Céard, Hennique, Huysmans, Alexis y el propio Zola) para concretar la creación de un volumen colectivo —*Les soirées de Médan* (1880)— compuesto por un relato de cada uno de ellos, sobre la guerra francoprusiana. Maupassant destacó por encima de todos los demás con *Boule de Suif*. No olvidemos tampoco uno de los textos más brutales sobre la guerra *La Débâcle*, de Zola.

En 1888 apenas le quedaban dos años de vida literaria. A partir de 1890 ya no volvió a escribir, hundiéndose poco a poco en el pozo terrible de su enfermedad y degradación mental, para morir internado en un psiquiátrico en 1893.

- «La lune et les poètes», *Le Gaulois*, 1884. En *Sur l'eau* abundan las referencias estéticas, especialmente a través del metadiscursio literario, poético en este caso. Se trata de una reflexión, situada el 8 de abril y tomada de la mencionada crónica, sobre uno de los elementos más frecuentes de la tónica literaria: la luna. Con una estructura de paralelismos que desmiente de nuevo la pretendida espontaneidad del diario, Maupassant repasa versos de poetas del XIX —Haraucourt, Musset, Catulle Mendès, Hugo— añadiendo esta vez un autor que no está en la crónica: Leconte de Lisle.

- «Par delà», *Gil Blas*, 10 de junio de 1888, aparece recreada en varios fragmentos, con fecha idéntica a la anterior. Es un texto que vuelve sobre ese pesimismo creciente de Maupassant, en este caso, en forma de nihilismo, del *à quoi bon?* ligado a un cierto elitismo intelectual que nunca abandonó a nuestro autor. Se trata de una profunda diatriba contra el optimismo, contra el espejismo de la felicidad y la trampa del tranquilo conformismo. El espectro de la monotonía vital persigue a Maupassant como una obsesión sin fin, como a un martirizado Tántalo prisionero de la perpetua repetición. La escritura así nos lo muestra: en apenas cuatro líneas repite hasta nueve veces el adjetivo *même*.

Esta consideración existencial y social, tiene también su aplicación estética en la crítica hacia unas manifestaciones artísticas que no hacen sino imitar una realidad triste, banal, miserable y sin interés. Un nuevo paso que lo aleja de su tradicional adscripción al realismo y al naturalismo.

- «L'homme de lettres», *Le Gaulois*, 6 de noviembre de 1882. Las anotaciones correspondientes al 10 de abril no son sino el encadenamiento de tres crónicas que veremos a continuación. Su disposición no es en absoluto aleatoria, sino que responde a un hilo de pensamiento muy concreto. Esta reflexión parte de la biologización de la condición de escritor: el hombre de letras, cual especie natural, está biológicamente condenado a observar el mundo y a analizar compulsivamente sus infinitos reflejos o ecos que se multiplican en su interior. Pero esta situación ante la que no puede nada, le obliga llevar una doble existencia de espectador y de actor que le impide protagonizar simplemente su propia vida como hacen el resto de los hombres. El hombre de letras tiene la facultad —o el martirio— de reducir el universo, el suyo y el de los demás, a observaciones estéticas; de lo más nimio a lo más grande, todo lo procesa artísticamente en virtud de una extrema hipersensibilidad⁴ que puede hacerlo enloquecer.

⁴ Como veremos más adelante, es evidente la herencia finisecular de la filosofía sensuista de Locke, Condillac, Helvetius o Cabanis.

Este fragmento resulta extremadamente elocuente pues nos ofrece las líneas generales de su concepto de literatura —muy próximo esta vez a los presupuestos naturalistas— en el que se mezclan lo artístico, lo científico y lo psicológico, ofreciéndonos una posibilidad interpretativa de su principal obsesión: el otro.

- «*Misère humaine*», *Gil Blas*, 8 de junio 1886. En estrecha relación con el texto anterior, este fragmento nos presenta, en forma de microrreato, unos ejemplos de esa hipersensibilidad del artista que pasa por la vida como un *écorché viv*. Con una técnica muy naturalista, se nos narra la agonía de una madre y una hija en el suelo de una choza ante la impotencia del médico y de su acompañante (el narrador, a suponer, el mismo Maupassant). El carácter eminentemente narrativo y perfectamente estructurado, niegan una vez más, la naturalidad del discurso íntimo.

- «*L'orient*», *Le Gaulois*, 1883. Se trata de la reflexión final de ese tríptico sobre el hombre de letras: el remedio para su mal está en el viaje simbólico a tierras no menos simbólicas como las orientales. Nos encontramos con unos párrafos de paisaje ideal, donde el autor puede desdoblarse, escindirse finalmente y destruir su condición de artista para vivir plenamente como un solo hombre. En una naturaleza cómplice y benéfica, bañada en tonos cálidos y envolventes, en el placer de los sentidos y de la soledad acompañada, en la indolencia de una existencia suspendida del perpetuo e inconsciente bienestar, no hay lugar para el análisis, ni el procesamiento artístico, ni para la actividad racional. Todo eso queda lejos, en la grisalla de las ciudades francesas, y la humedad de la campiña, en el frío de las calles y la pobreza de las aldeas.

No obstante, hay un detalle que hace presagiar que el Maupassant de 1888 ya no creía en la realización de ese sueño. El ideal de 1883 se desarrollaba en un tiempo verbal futuro que albergaba la fe en su materialización, pero el texto de 1888, impregnado de ese sentimiento de fatalismo que iba ganando el alma maupassantiana, aparece redactado en condicional. La confianza en un futuro cierto no dejó tras de sí sino el tenue reflejo de lo remoto e irrealizable.

- «*À propos de rien*», *Gil Blas*, 30 de marzo de 1886. Con fecha 11 de abril, Maupassant reproduce un fragmento de la crónica mencionada cuya primera frase es de una elocuencia tal que da perfectamente el tono a las líneas siguientes: «*L'homme est affreux!*»

Maupassant considera irrisoria la pretendida e irrisoria superioridad del hombre sobre el resto de la creación. Existe cierta en el fragmento nostalgia de un tiempo primigenio en el que el hombre, en armonía con la naturaleza y consigo mismo era, en efecto, el modelo del universo. Hoy, ese modelo aún pervive en el hombre árabe, uno de los pocos que, desde esta perspectiva roussoísta, ha escapado a la continua degradación que la sociedad ha provo-

cado en el género humano. El progreso social es pues directamente proporcional a la corrupción física a intelectual del ser humano.

- «En rôdant», *Le Gaulois*, 14 de febrero de 1883, «Philosophie politique», *Gil Blas*, 7 de abril de 1885 y «Les foules», *Le Gaulois*, 23 de marzo de 1882 son la continuación de la reflexión precedente, reproducida justo después de aquélla. Partiendo de una cita de lord Chestefield⁵, Maupassant carga ahora contra el grupo, en lo que tiene de anulación de la libertad y el carácter individual. El grupo —*la foule*— es abordado siempre y desde cualquier perspectiva —antropológica, social, artística o política— como altamente despreciable y negativo, como un ser indisciplinado y brutal. Esta consideración social, en la que reconocemos de nuevo el elitismo que siempre tuvo el autor normando, tiene su correspondencia política en su crítica hacia regímenes democráticos y, en definitiva, hacia cualquier régimen, dado que, según él, no hay personalidades dignas de dirigir al resto, un resto que, obviamente, no tiene capacidad para dirigirse a sí mismo⁶.

- «Les employés», *Le Gaulois*, 4 de enero de 1882. En sus anotaciones del 12 de abril, Maupassant recupera parcialmente el texto de la crónica de 1882 sobre los funcionarios. Como si se tratase de una subespecie humana, los considera —desde su propia y terrible experiencia⁷— como condenados a muerte, pues no hay mayor negación de la vida que la monotonía sin fin de una labor ajena a todo lo que justificaría el placer de estar vivo: lo imprevisto, la naturaleza, las pasiones, las aventuras, la libertad. La metáfora de la prisión aparece de modo recurrente en los textos en los que Maupassant reflexiona sobre el hombre: un ser preso de las estructuras sociales, preso de su cuerpo, preso de sus afectos, preso de sus creencias. El pesimismo de sus ideas se ancla precisamente en esta sensación de determinismo fatal y fatalmente aceptado por el hombre mismo.

⁵ Phillip DORMER STANHOPE, (1694-1773) cuarto conde de Chesterfield, fue un conocido político y diplomático inglés, cuyas obras principales fueron las *Cartas a mi hijo* y *Cartas a mi nieto* en las que reflexiona sobre el comportamiento del ser humano.

⁶ Quand on voit de près le suffrage universel et les gens qu'il nous donne, on a envie de mitrailler le peuple et de guillotiner ses représentants. Mais quand on voit de près les princes qui pourraient nous gouverner, on devient tout simplement anarchiste. (Carta a la condesa Potocka, 1884)

⁷ Tras la guerra francoprusiana Maupassant entró a trabajar en el Ministerio de la Marina, y más tarde en el de Educación. Las cartas correspondientes a este período, así como algunos de los personajes de sus cuentos y sus novelas, reflejan el amargo tedio de la vida de los “chupatintas”. Maupassant se aburría soberanamente en este trabajo que consideraba inútil y embrutecedor, soportaba malamente sus obligatorias horas de encierro y no aceptaba de buen grado la jerarquía. No obstante, a las horas de interminable aburrimiento les debemos el despertar de su vocación como autor de cuentos.

Sur l'eau, libro de viajes

Un hombre se propone la tarea de dibujar le mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos, y de personas. Poco antes de morir descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Jorge Luis Borges. *El Hacedor. Epílogo*, p.155-156.)

Respecto a la definición del género, nos encontramos con la misma ambigüedad presente en el caso del diario íntimo. En el libro de viajes se mezclan muy a menudo rasgos de otros géneros como las crónicas o el diario y quizá su interés venga precisamente de este carácter heterogéneo.

Si nos atenemos a la definición de «libro de viajes» que da Pérez Priego y que recoge Sofia Carrizo en su artículo «Poética del relato de viajes», *Sur l'eau* encajaría perfectamente en el género:

a) el relato se articula sobre el trazado y recorrido de un itinerario; b) se superpone a este trazado, un orden cronológico que da cuenta del desarrollo del viaje; c) los núcleos del relato son las descripciones de ciudades y d) abundan las digresiones (...). (Carrizo, op. cit., p. 5)

En efecto, *Sur l'eau* se desarrolla siguiendo un trazado crono-espacial que va del 6 al 14 de abril de 1887 y que lleva a Maupassant y a la tripulación del Bel-Ami de Cannes a Montecarlo, con paradas en Antibes, Agay, Saint Raphaël y Saint Tropez. Como en todo libro de viajes, las digresiones abundan, pero de tal modo que, como veremos, eclipsan casi el armazón itinerante que subyace. La discrepancia respecto a la definición propuesta estriba en que la descripción no se eleva a núcleo del relato. Tradicionalmente, en los libros de viajes predomina el nivel descriptivo sustentándose sobre el narrativo que viene a ser un mero soporte de aquél. Como vimos más arriba, el propio Maupassant nos advertía de que el texto que íbamos a leer no contaba ninguna historia; ahora bien, tampoco se decanta con evidencia por la descripción, sino más bien por la reflexión, lo que nos reenviaría de nuevo a la instancia del diario íntimo.

Una vez analizada la estructura del texto descubrimos el particular equilibrio entre la narración, la reflexión y la descripción:

- *grosso modo* encontramos estructuralmente el esquema: segmento reflexivo / bisagra / segmento reflexivo / bisagra.
- La narración y la descripción se concentran en muy escasos subsegmentos (además de los tres microrrelatos, básicamente narrativos, como es lógico) acaparando, sin embargo, las bisagras o elementos de transición;
- la reflexión, ya sea social o íntima, ocupa los grandes segmentos del texto, aunque, como ya vimos, esta reflexión es predominantemente social y

cronística, lo que alejaría la obra del carácter íntimo que pudiera tener un presunto diario, acercándolo, sin embargo, al de libro de viajes. Pues, efectivamente, uno de los propósitos de este género es el descubrimiento de las sociedades visitadas desde ángulos diversos: político, antropológico, histórico, religioso, económico, etc. Algo perfectamente acorde con el tono de las crónicas maupassantianas, según presentamos más arriba.

El viaje, por tanto, sirve de pretexto, de armazón, para encadenar diferentes núcleos de reflexión. Y esta idea nos lleva a la concepción que en el XIX se tiene del viaje; es una concepción ecléctica, como el siglo mismo, ya que se viaja para conocer al otro como para conocerse a sí mismo. Hay pues, tanto de real como de simbólico en los viajes decimonónicos según podemos observar en Stendhal, Gautier, Flaubert, Nerval o el propio Maupassant.

Sur l'eau responde, como también los otros libros de viajes de nuestro autor, más a un sentimiento de huída, que a un interés explícito por el viaje, ya sea en tanto que trayecto o en tanto que destino. El final de siglo con la consiguiente crisis de la modernidad trajo consigo la incertidumbre de las conciencias, incapaces de encontrar un asiento fiable en un mundo en perpetua mudanza de lo trascendente a lo inmanente y viceversa, del yo a la sociedad y viceversa, de lo global a lo fragmentario, de la razón a la sensación y de la sensación al sueño, de la verosimilitud a la impresión y de ésta al símbolo.

De ahí que muchas veces, como es el caso que nos ocupa, el viaje responde a una huída y a una búsqueda de equilibrio, a un viaje más ontológico que turístico. Curiosamente esta circunstancia tiene su reflejo temático en el soporte del viaje: el mar. El agua en general, y el mar en particular, funcionan como los catalizadores del atormentado yo maupassantiano básicamente por dos rasgos:

- el carácter inestable del agua, que Maupassant reconoce como propio, frente a la estabilidad y solidez de la tierra.
- El movimiento que origina en parte esa inestabilidad es, paradójicamente, el motor de la obsesiva metáfora del *regressus ad uterum*. El barco mecido por las olas provoca el lento y delicioso abotargamiento del yo racional, liberando el yo sensorial y primitivo, tan primitivo que se acerca peligrosamente a la nada, a esa nada primordial, segura y protectora del vientre materno.

Nous voilà glissant sur l'onde, vers la pleine mer. La côte disparaît; on ne voit plus rien autour de nous que du noir. C'est là une sensation, une émotion troublante et délicate: s'enfoncer dans cette nuit vide, dans ce silence, sur cette eau, loin de tout. Il semble qu'on quitte le monde, qu'on ne doit plus jamais arriver nulle part, qu'il n'y aura plus de rivage, qu'il n'y aura pas de jour. (*Sur l'eau*, p. 17).

El yo se despliega en el espacio que le es más propicio, el acuático, del mismo modo que los otros, la alteridad social, lo hacen en su medio por excelencia, la tierra firme. Desde la perspectiva espacial, *Sur l'eau* avanza alternando salidas al mar con atraques a diferentes puertos, se trata pues de un vaivén de los otros al yo y viceversa, como una acertada metonimia del talante maupassantiano: huir del espacio social entendido como una masa indistinta, hipócrita y agresiva y buscar refugio en la soledad del yo, una soledad sufriente porque saca a la superficie los demonios internos de ese Otro oscuro, nihilista y amenazador que pretende devorar al Maupassant vital y gozoso, y que le obliga de nuevo, cual Tántalo, a volver al espacio social del que huía⁸.

Estéticamente hablando, el viaje maupassantiano, como casi todos los viajes de finales del XIX, se nutre de la obsesión por captar lo instantáneo y lo fugaz. Gran parte de los viajeros se concentran, como los pintores impresionistas, en captar hasta las más mínimas variaciones del paisaje externo que remite al paisaje de su yo, un yo construido únicamente a partir de la sensación, origen y justificación de todo conocimiento.

J'écris parce que je comprends et je souffre de tout ce qui est, parce que je le connais trop et surtout parce que, sans le pouvoir goûter, je le regarde en moi-même, dans le miroir de ma pensée. (*Sur l'eau*, 8 avril, p.23)

No hay pues distanciamiento entre el viajero y el paisaje con sus gentes, su naturaleza o sus costumbres. El viaje ni se racionaliza, ni se contempla, se interioriza gracias a los sentidos que sustituyen una vivencia objetiva y uniforme por otra subjetiva y personal. Los sentidos, como el discurrir social del siglo, empujan al individualismo y al aislamiento del yo, convirtiéndolo en sujeto y objeto de la escritura.

Sur l'eau escapa, como acabamos de ver, a la simplificación de mero *récit de voyage*, y da una nueva significación a la denominación de «diario de viaje» con toda la complejidad que tal denominación entraña. Es un ejemplo

⁸ El carácter bipolar de la personalidad de Maupassant tuvo mucho que ver en el avance de su demencia y en su muerte. Por otra parte, el fenómeno de la «disociación» es casi inherente a la condición de escritor, muy especialmente cuando se trata además, aunque sea ocasionalmente, de un diarista, en cuyo caso asistimos a un triple desdoblamiento: el hombre, el escritor y el diarista: «Pourquoi donc cette souffrance de vivre alors que la plupart des hommes n'en éprouvent que la satisfaction? Pourquoi cette torture inconnue qui me ronge? Pourquoi ne pas connaître la réalité des plaisirs, des attentes et des jouissances?

C'est que je porte en moi cette seconde vue qui est en même temps la force et toute la misère des écrivains. (...). Il semble avoir deux âmes, l'une qui note, explique, commente chaque sensation de sa voisine, l'âme naturelle, commune à tous les hommes; et il vit condamné à être toujours, en toute occasion, un reflet de lui-même et un reflet des autres. (...). Sa sensibilité particulière et malade le change en outre en écorché vif pour qui presque toutes les sensations sont devenues des douleurs.» (*Sur l'eau*, 8 avril, p.23)

vivo de la crisis de la modernidad que tuvo lugar a finales del XIX. Como si se tratara de una puesta en abismo, este «diario de viaje» condensa el momento crítico en la evolución de las ideas finiseculares, la bisagra que separa el XIX del XX. Formalmente reúne la tendencia decimonónica e incluso dieciochesca al eco de los acontecimientos y paisajes externos en forma de crónicas o libro de viajes, con el moderno repliegue hacia el interior del yo que escribe. Temáticamente, la reflexión socio-histórica convive con la ontológica y existencial. Un viaje hacia los otros que no es sino un viaje al interior de uno mismo.

Bibliografía

CARRIZO Sofía, *Poética del relato de viajes*, Edition Reichenberger, Kassel, 1997.

PALACIOS Concepción, “Stendhal y *Promenades dans Rome*: una nueva dimensión del viaje en la literatura francesa del siglo XIX” en *Libros de viaje*, F. Carmona y A. Martínez eds. Universidad de Murcia, 1996.

DIDIER Béatrice, *Le journal intime*, PUF, Paris, 1991.

SELVA Thierry, <http://maupassant.free.fr>