

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

Departamento de Filosofía IV



**IRONÍA Y LIBERTAD: DENIS DIDEROT Y LA NOVELA
MODERNA: JACQUES EL FATALISTA EN LA HERENCIA
CERVANTINA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Javier Gómez Martínez

Bajo la dirección del doctor

Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-1869-8

Ironía y Libertad.

Denis Diderot y la novela moderna:

Jacques el fatalista en la herencia cervantina.

Francisco Javier Gómez Martínez

FRANCISCO JAVIER GÓMEZ MARTÍNEZ

IRONÍA Y LIBERTAD.

Denis Diderot y la novela moderna:
Jacques el fatalista en la herencia cervantina.

TESIS DOCTORAL

Dirigida por la Profesora

D^a Ana María Leyra Soriano.

Facultad de Filosofía.
[*Departamento Filosofía IV*]
Universidad Complutense de Madrid.
Madrid, 2001.

ÍNDICE GENERAL

Presentación Preliminar.

Lista de abreviaturas.

Primera Parte. Ensayo de metodología.

Capítulo I. LA COMPRENSIÓN DEL HECHO NARRATIVO.

- 1.1: Del formalismo a la poética dialógica.
 - 1.1.1: Límites y posibilidades de la crítica.
 - 1.1.2: La herencia del formalismo.
 - 1.1.3: La propiedad de la palabra
 - 1.1.4: El diálogo irreductible.
 - 1.1.5: Autor, héroe y destinatario.
 - 1.1.6: La ficción novelesca y el tiempo recobrado.
- 1.2: El fundamento ontológico de la comprensión.
 - 1.2.1: La concepción pragmática del hecho novelesco.
 - 1.2.2: La intersección entre el modelo pramático y la estética de la recepción.
 - 1.2.3: Autoridad e interpretación. La pretensión comprensiva de la hermenéutica.
 - 1.2.3.1: La lingüisticidad de la comprensión.
 - 1.2.3.2: La fusión de horizontes.
- 1.3: La novela y las imágenes del mundo.
 - 1.3.1: De la producción intencional a la comprensión productiva.
 - 1.3.2: La dimensión axiológica de la novela.
 - 1.3.3: La ficción novelesca como suplemento.

Segunda Parte. Ironía y libertad. Diderot y la novela moderna

Capítulo II. LA IRONÍA EN LA NOVELA. Una aproximación a *Jacques el fatalista*.

- 2.1: La novela como imagen del mundo.
- 2.2: El tiempo de la epopeya.
- 2.3: El tiempo cortesano.
- 2.4: El tiempo de una perspectiva.
- 2.5: El éxito de Richardson.
- 2.6: Las formas de la ironía.
 - 2.6.1: La ironía socrática.
 - 2.6.2: La ironía de la comedia romana.
 - 2.6.3: La ironía cervantina.
 - 2.6.4: La ironía conceptual.
 - 2.6.5: La ironía romántica y trágica.
 - 2.6.6: La ironía futura o la ironía del paseante insatisfecho.
- 2.7: Complemento: La ironía en *El coloquio de los perros* y en *El sobrino de Rameau*.

Capítulo III. DIDEROT EN EL ESPACIO DE LA ILUSTRACIÓN.

- 3.1: El espacio de la Ilustración.
- 3.2: La mecánica de la materia.
- 3.3: La moral, el arte y la naturaleza.
- 3.4: El experimento de Réaumur.

Capítulo IV. JACQUES EL FATALISTA EN LA HERENCIA CERVANTINA.

- 4.1: Los rastros de una herencia.
- 4.2: El diálogo y la conciencia imaginaria.
- 4.3: Desplazamientos e itinerarios.
 - 4.3.1: La posición del narrador.
 - 4.3.2: Prospecciones formales en torno a *Jacques el fatalista*.
 - 4.3.2.1: Primera prospección formal: tiempo, modo y voz.
 - 4.3.2.2: Segunda prospección formal: fábula, contexto y texto.
 - 4.3.2.3: Tercera prospección formal: espacios, hablas y personajes.
- 4.4: El filósofo como novelista.
- 4.5: Correspondencia y analogía.

Conclusión

El futuro de la Ironía.

Apéndices

Cronología

Bibliografía crítica comentada.

“Selvas de encantos llenas”

Miguel de Cervantes

«La novela, hoy por hoy, es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente.

Pensar que para tan inmensa variedad puede haber un molde único me parece dar una prueba de doctrinarismo, de dogmatismo. Si la novela fuera un género bien definido, como es un soneto, tendría una técnica también bien definida.

Dentro de la novela hay una gran variedad de especies.»

Pío Baroja. *La nave de los locos.*

"Elle a acheté un Gil Blas pour restituer à m^{elle} Goyet celui qui vous avez perdu. En attendant l'occasion de le rendre, elle s'est mise à cette lecture qui l'a beaucoup réjouie; et je me suis aperçu que toute la journée s'en était ressentie. En conséquence, je suis devenu son lecteur. Je lui administre trois prises de Gil Blas tous les jours; une le matin; une l'après-midi; une le soir. Quand nous aurons vu la fin de Gil Blas, nous prendrons le Diable boiteux, le Bachelier de Salamanque; et les autres ouvrages gais de cette nature. Quelques centaines et quelques années de ces lectures finiront sa guérison. Si j'étais bien sûr du succès, la corvée ne me semblerait point dure. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'elle régale tous ceux qui la visitent de ce qu'elle a retenu, et que la conversation redouble l'efficacité du remède. J'avais toujours traité les romans comme des productions assez frivoles; j'ai enfin découvert qu'ils étaient bons pour les vapeurs; j'en indiquerai la recette à Tronchin la première fois que je le verrai. Recipe huit à dix pages du Roman comique; quatre chapitres de Don Quichotte; un paragraphe bien choisi de Rabelais; faites infuser le tout dans une quantité raisonnable de Jacques le fataliste ou de Manon Lescaut, et variez ces drogues, comme on varie les plantes, en leur en substituant d'autres qui ont à peu près la même vertu".

[De una carta de Diderot a su hija, el 28 de julio de 1781].

Presentación Preliminar

La novela moderna como ruptura de una imagen del mundo

La novela es expresión de la vida, pero en doble sentido, en doble interpretación. Rastrear sus orígenes, determinar sus modos de presentación, es asunto harto complicado. No es un arte surgido de la emoción colectiva, como los cantos orales arcaicos, ni enuncia una verdad trascendente. Se limita a expresar la similitud del lenguaje de la fantasía con aquello que es nombrado o referido en la existencia real. Su ámbito de acción es la magia de lo cotidiano; su límite, la frontera de la *verosimilitud*. La palabra equivale entonces también a una revelación; lo que afirma ya está expresado, de algún modo, en cualquier vida humana. El anti-héroe trágico o el paseante solitario prestan su vida al lector, y esa vida se convierte en trasunto de una novela.

La novela moderna repite la búsqueda nostálgica de la similitud que fue el origen de los cantos arcaicos y de las epopeyas heroicas; y el novelista, como el *aeda*, como el mentor del canto popular, es un cazador de similitudes perdidas. Pero en la novela no es tan importante la imagen que se construye como la imagen que se quiebra. La perspectiva que ofrece casi nunca es única, ni monológica. Admite una pluralidad de lecturas y su intención última remite a una cierta extemporaneidad frente a las ideas de la época en que fue creada. No es posible dejar a un lado la consideración de la novela como una *figura histórica*, que de algún modo expresa la negatividad de su propio tiempo, situándose en un aparte marginal. Mirada oblicua que pretende desvelar el engaño del simulacro, en las relaciones humanas, en las costumbres sociales, en los buenos usos sancionados por la moral.

Al examinar las formas históricas reconocibles de la novela, desde Cervantes, podemos hallar puntos de conexión, enlaces ocultos, que fabrican eso que se llama *una tradición*. La tradición de la novela sería en todo caso, parafraseando a Octavio Paz, una *tradición de la ruptura*. Esa tradición de ruptura es una tradición eminentemente crítica. Su arma fundamental, de la que se sirve con profusión, es el distanciamiento irónico. Forma última de afirmación de la libertad personal, que se reivindica y se materializa como *distancia*, como alejamiento, frente al código social, frente a la norma o la costumbre.

El héroe de la novela no puede guiar su acción por un destino oculto o por una voluntad superior. Se descubre a sí mismo como la *única sustancia verdadera*¹. Esa expansión de la reflexividad implica una toma de conciencia, una liberación frente a las ataduras de lo trascendente. Cuando el héroe novelesco se rinde a un designio mayor, como las sagradas Leyes de la Caballería andante, su viaje se torna grotesco, pierde el sentido de la realidad. La fractura del anti-héroe con el mundo fáctico e instrumental marca el límite de la ilusión novelesca, el comienzo de la literatura como aventura de mixtificación del propio Deseo.

El sujeto es reducido al estado de fragmento; su mundo es limitado y arbitrario. No deja de apuntar a la totalidad, pero en la medida en que se dirige a ella, sólo puede mostrarse en la incompletud de un Deseo frustrado. En este sentido, la novela moderna hereda el sentido inmanente y utópico de la literatura épica, pero no puede pergeñar, como ésta, la totalidad de una vida acabada, concluida, pétrea en su dimensión histórica. La reflexividad del Yo enfrentado a su propio provenir histórico, que es siempre un porvenir problematizado, sólo puede ofrecerse como fragmento. Así, «*toda forma es la resolución de una disonancia fundamental en el seno de la existencia*»².

En la alteridad con el mundo, la vida del héroe novelesco se revela incompleta, o incluso fracasada. De ahí la imperiosa necesidad de resolverse en acción. La interioridad aislada, incompleta, ha de reconocerse, por la acción efectiva, en la unidad del mundo y de la vida. El destino del mundo pasa a ser el destino de un

¹ Luckacs, G. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo XX, 1974, p. 34.

sujeto reafirmado como conciencia ética. De ese enfrentamiento entre el sueño realizatorio y la imperiosidad de una acción impremeditada y errónea, surge el arquetipo novelesco. Tomemos un ejemplo: Crusoe, mercader ambicioso, se salva milagrosamente del naufragio, pero se encuentra solo, aislado de la sociedad en la que ha crecido, y sobre todo, se encuentra a sí mismo culpable de los pecados de ambición y de soberbia. La lectura de la Biblia, el único libro simbólicamente salvado de la destrucción, da a su propia existencia un sentido simbólico: su vida retoma un doble cauce: es aprendizaje de la humildad y de la mansedumbre, pero también es reconocimiento de la bondad de la sociedad humana, tan benéfica como necesaria. Este héroe anti-hobessiano, que sufre el naufragio, la inundación de resonancia bíblica, anhela las virtudes de una comunidad orgánica y unificada, nacida de la libre voluntad y de la fraternidad humanas. De ahí que su destino sea vía de transformación de la subjetividad y de la visión adquirida del mundo, y el trasunto de la novela se convierta en la narración de un largo aprendizaje y maduración en la existencia. Sólo tras culminar esa etapa de aprendizaje, el anti-héroe novelesco recupera su condición perdida; retorna entonces a un pasado originario con el que puede identificarse. El retorno a la condición originaria es el anhelo secreto del personaje que fracasa al realizar el proyecto utópico de la existencia aventurera. La imagen más diáfana de este encuentro nos la ha legado Cervantes, artífice de la novela moderna: es la del hidalgo castellano recuperando la cordura y muriendo en paz, rodeado de familiares y de convecinos. El fin del desatino, la renuncia al Deseo inmoderado y omnipotente, señala el fin de la ilusión novelesca, el término de la peripecia personal de su anti-héroe trágico.

La actitud del héroe novelesco que se reconoce en la acción es difícilmente objetivable. Busca un utópico acabamiento, y por eso el plano de lo vivido, y la inconstancia del bien mundano, amplían el recinto cerrado de su subjetividad, haciendo imposible la resignación con el mal efectivo del mundo. El anti-héroe es lo contrario del héroe épico, no por su factura incompleta o ridícula, sino por su manifiesta incapacidad para convertir en tragedia o en epopeya el trasunto vital del

² *Ibidem*, p. 65.

propio deseo. Los acentos trágicos de su existencia provienen de la inconfesable ruptura entre ilusión novelesca y realidad mundana.

En *Jacques le fataliste* asistimos a la presentación del hombre ilustrado, como un hombre que se enfrenta al mundo desde la posición de un observador activo. El viaje constituye el rasgo diferencial de los primeros libertinos, como experiencia del límite. Abre también la posibilidad de revisar las costumbres y los usos sociales. Jacques es un viajero, tal vez como Bougainville, aunque no viaje por parajes exóticos o por mares lejanos. Esos viajes, los reales y los imaginarios, abren un nuevo espacio de observación y de experiencia. Abren la posibilidad de un nuevo universo moral, marcado por la ausencia de un demiurgo.

Diderot escribe sus novelas en sintonía con su tiempo. Así cultiva el relato vagamente orientalizante en *Les Bijoux Indiscrets*, y recupera los dos modelos típicos de la época: el relato itinerante y la novela epistolar, escrita a la manera de Richardson. El viaje suministra también una nueva imagen a la filosofía: *el pensar como viaje de la experiencia*. Hasta el obispo John Berkeley consigna en un *Diario* su viaje por Italia. El constante ejercicio de la mirada constituye el principio de la elaboración práctica del conocimiento filosófico. La experiencia del sublime, apenas pergeñada en el imaginario ilustrado, aparece ligada también a la contrastación con el paisaje desconocido y agreste. Berkeley dirá:

*"A través de la vista, el oído, el tacto (el tremendo rugido, la masa de nubes de colores, la ceniza que nos llueve encima), lo sensorial empuja a una implicación activa, a un movimiento real; y sujeto y objeto, cultura y naturaleza, se presentan como un campo único de formación: el mundo no es conocido y dominado intelectualmente, sino constituido y visto como forma de arte"*³.

Diderot, en su *Viaje a Holanda*, sugiere el mismo encuentro entre paisaje y experiencia. El espíritu de observación se ejercita poniendo a prueba las propias costumbres. Es así como Diderot se convierte en ese *examinador de la alteridad*, que

³ Citado por Elio Franzini, *La Estética del XVIII*. Madrid, Visor, 2000, p. 56.

consigna con sublime ironía el trasunto de las vidas imaginarias de los personajes novelescos. Su mirada está en un terreno intermedio, equidistante entre experiencia y memoria. El buen gusto se construye aceptando la diversidad, pero sin dispersarse en ella, ejercitando siempre, por encima de cualquier otra, la virtud preeminente de la unidad.

El viaje de Jacques aparece así como una *metáfora estética*, por utilizar una expresión de Elio Franzini, por la que se ejemplifica ese dinamismo organicista que ha sido cabalmente expresado en *El sueño de d'Alembert*. Es el movimiento de una construcción antropológica más amplia, que tiene en su centro lo sensible activo. Lo social y lo biológico aparecen asociados en configuración singular: el proyecto de una moral universal adquiere un desarrollo analógico frente al ser vivo organizado, y las leyes y los códigos surgen en el acuerdo con el Código de la naturaleza⁴.

La naturaleza aparece así ligada por nexos y grados imperceptibles. Y del mismo modo que la Naturaleza presenta niveles de organización diferenciados, así las sociedades humanas, y las vidas individuales, se construyen sobre la diferencia cultural y orgánica. Se trata de un monismo que sólo acepta la libertad como indeterminación creadora de la voluntad, que hace suyo y realiza el dictado de la naturaleza, colocando así la sensibilidad en el centro, si no de un sistema de categorías, sí al menos de una amplísima y detallada visión del hombre y de la naturaleza.. Diderot, tal vez sin pretenderlo, está superando el antropocentrismo de la modernidad, al suponer la sensibilidad como cualidad universal de la materia, que el hombre comparte con el mamífero o con el modesto infusorio, y quién sabe si no con el mármol con el que se hacen, frías, despojadas de vida, las estatuas.

En esta dirección, El *Suplemento al viaje de Bougainville* es el primer testimonio que nos ha legado de la necesidad de conectar los problemas etnológicos con una nueva visión del mundo y del hombre, que tiene mucho que ver con la imagen heroica de ese Sócrates, o de ese Séneca, defensores de la verdad frente al oscurantismo dogmático. Al glosar el libro de Bougainville⁵, Diderot cree hallar conexiones entre el

⁴ Duchet, M. *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*. México, Siglo XXI, 1975, p. 352.

⁵ Bougainville, Louis-Antoine de. *Voyage autour du monde par la frégate La Boussole et la*

discurso del anciano tahitiano, lleno de sabiduría, y la ironía del viajero moderno. Ambos aceptan una moralidad libre, despojada de la onerosa carga de la tradición cristiana. El adonismo primitivo se identifica con el deísmo o con el ateísmo, que abren la puerta a un nuevo orden moral, marcado por la sintonía entre vida individual y naturaleza.

La experiencia del otro se convierte así en el elemento central de la reflexión del *philosophe* sobre el mundo. Ese es también el fundamento de la Estética, que surge en esa época como ciencia autónoma, y que halla su fundamento en el estudio de las analogías y de las diferencias, investigadas siguiendo el dictado metodológico del sentido común. Diderot persigue, como los más señalados pensadores de su tiempo⁶, un nuevo modelo de saber, esa unión de la *philosophia perennis* con los *philosophi novi* que ha visto esbozada en los escritos de Leibniz.

De una forma aparentemente contradictoria, la Naturaleza se convierte en principio rector de la realidad, a través del universal de la sensibilidad, pero por otro, aparece despojada de su preeminencia metafísica, accesible y comprensible por las maniobras de la inteligencia humana. A este respecto, Jacques se muestra incapaz de comprender los designios del destino que está escrito en el *Gran cilindro*, se limita a ponerlos en práctica de manera tal vez irremisible, y su amo es incapaz de superar los argumentos que le ofrece el criado sobre la virtualidad del determinismo. La actitud de Jacques parece distante de la del *philosophe*, pero en realidad se dan en ella todos los rasgos de la actitud ilustrada: capacidad de sorpresa y de observación, profundo sentido de la ironía, y conciencia de los límites y posibilidades de la propia libertad.

El viaje de Jacques es similar al viaje de los exploradores, o al viaje del observador empirista. El dinamismo entre determinismo y causalidad permite, a través de una ironía profunda, mostrar un mundo dominado por la experiencia de lo diverso. No hay diferencia esencial entre el viaje del aventurero y la clasificación botánica o el ejercicio cartográfico.

flûte L'Étoile. París, La Decouverte, 1997.

⁶ La *Ciencia Nueva*, de G. Vico, que tuvo tres versiones hasta 1744, atestigüa ya la realidad de esa pretensión.

La sensibilidad es expresión de un sentimiento dinámico de la naturaleza. La preocupación por la sensibilidad incluye la ampliación de la investigación biológica, que pasa a ser ciencia fundamental. No sólo los animales interesan, también los excedentes biológicos: el deforme, el loco, el enfermo, dando lugar así a un nuevo universo moral en el que todo adquiere un sentido en virtud de los planes ocultos de la naturaleza, que se expresa en una multiplicidad de grados dispares⁷.

Los dos polos de los que se aleja la mentalidad ilustrada son el racionalismo abstracto y la sentimentalidad existencial. No es posible hallar en *Jacques el fatalista* rastro de ambos. Entre pasión y razón, hay un extenso terreno intermedio, sondeado por el sentido común, como intérprete mayor de la experiencia mundana. Inteligencia y percepción son los polos de esa interpretación del mundo, en la que el placer posee una importancia notable como eje de la experiencia. A través del placer moderado por la inteligencia, el hombre ilustrado se remonta hacia una altura espiritual más elevada, que nada tiene que ver con el viejo orden teológico, y sí con un mayor sentimiento de fusión con el todo de la naturaleza⁸. El deísmo surge así como totalización jerárquica de la experiencia, y por eso es el primer punto de llegada. Diderot lo ha defendido, a la manera de Voltaire, en los *Pensées Philosophiques*, pero su trayectoria posterior ha hecho inútil la presencia de la divinidad. La religión, a partir de entonces, se ha convertido en sinónimo de hipocresía moral. Orou, el sabio de la tribu reflexiona, en el *Suplemento al viaje de Bougainville*, ante el atónito extranjero, sobre el estado eclesiástico:

"Je ne sais ce que c'est que la chose que tu appelles religion; mais je ne puis qu'en penser mal, puisqu'elle t'empêche de goûter un plaisir innocent, auquel nature, la souveraine maîtresse, nous invite tous; de donner l'existence à un de tes semblables; de rendre un service que le père, la mère et les enfants te demandent; de t'acquitter avec un hôte qui t'a fait un bon accueil, et d'enrichir une nation, en l'accroissant d'un sujet de plus. Je ne sais ce que

⁷ De ahí la disputa sobre el lujo que se inicia con Mandeville y que ocupará el espacio de una extensa polémica en el siglo XVIII.

⁸ El placer es un referente continuo en el pensamiento de Leibniz, como estimulador de la inteligencia y como producto de la percepción de analogías. En Diderot, esa constatación de relaciones analógicas será el fundamento del disfrute estético, con lo que enlaza el pensamiento de Leibniz con los principios del sensualismo inglés.

*c'est que la chose que tu appelles état; mais ton premier devoir est d'être homme et d'être reconnaissant*⁹.

La hipocresía proviene del haberse separado el hombre civilizado de las directrices de la naturaleza, edificando un orden moral espúreo, que reprime las tendencias de la naturaleza y quiebra la identidad del sujeto.

Jacques el fatalista es la cifra de una imposibilidad. Al plantear el dilema moral de la libertad humana, Diderot presenta dos actitudes contradictorias: el amo representa al hombre deseoso de afirmar y de consolidar su propia libertad con razones; Jacques, por el contrario, representa el determinismo que viene invadiéndolo todo, convirtiendo el sentimiento moral en una construcción *relativa* que los hombres imponen más allá de las determinaciones irrebasables de la naturaleza. Si la libertad es una palabra vacía de sentido, entonces no hay acto que merezca elogio o censura, ni vicio ni virtud que puedan ser objeto de recompensa o castigo¹⁰. La pugna entre los dos amigos tiene resonancias simbólicas: la jerarquía se anula, amo y criado conviven y confunden sus roles, y es una posadera la que, en último término, determina el retorno a la división tradicional de poderes y funciones. Si la libertad no está asegurada por la presencia de una Justicia divina, ambos, amo y criado, se ven forzados a improvisar su propia vida, su propia libertad personal. Es así que el fatalismo de Jacques adquiere un profundo matiz irónico. Reivindica, sin saberlo, el sistema de Spinoza, y al aceptar la absoluta determinación de la Naturaleza, está afirmando el poder creador de la inteligencia, postrera altura jerárquica de la sensibilidad de la materia.

De ahí que Diderot se vea a sí mismo como un defensor de la libertad política: todo pacto por el que el pueblo delega el poder es un pacto revisable y momentáneo, que en ningún caso puede escamotear al pueblo su libertad última: la libertad de la revocación. Y del mismo modo, su lucha contra el dogmatismo lleva consigo, como para su admirado Sócrates, un ideal educativo, alejado de los condicionantes de la férrea y anquilosada educación religiosa. Pero no hallaremos en Diderot la idea de

⁹ **SVB**, p. 976.

¹⁰ Hazard, P. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 334.

soberanía popular que se esgrime en los escritos de Rousseau: soberanía que se entrega, de la que el poder político es representación directa. Diderot se encuentra más lejos que Rousseau de la conciencia nacional romántica, preocupado por comprender la naturaleza y por seguir sus designios, sin atribuirles un sentido histórico preciso¹¹.

El ateísmo de Diderot, así como su aparente despreocupación por la historia (exceptuando el retorno continuo a ciertos mitos personales), son formas de reivindicar la libertad humana, condicionada como está por las determinaciones del orden natural¹². La libertad es también la esencia del diálogo, que entablan el Yo y el Otro en condiciones de igualdad aparente. La verdad móvil del diálogo no casa bien con la idea de un sistema rígido de conceptos que explican de forma cerrada la totalidad de lo real. En Diderot, toda explicación viene mediatizada, limitada, por las condiciones e imperfecciones de un diálogo que ya, de principio, se ha entablado con otros, que no puede ser modulado a voluntad de un único interlocutor. Diderot no es un perseguidor de absolutos, y el centro de su antropología no es la identidad de una conciencia que se explora a sí misma, y se embarca en una búsqueda de la esencia de la subjetividad. El diálogo en Diderot es constante apertura al mundo.

La creación se estimula en la variedad. Por eso Diderot aparece en ocasiones como un espíritu contradictorio y confuso. De él nacen continuamente ideas, bosquejos que se confunden, que se dejan inconclusos. El diálogo novelesco se adapta como un guante a esa exigencia de dispersión y de pluralidad. Por eso sus diálogos se aquilatan con el tiempo, en la medida en que aparecen más mediatizados por interludios narrativos, por observaciones irónicas, por apuntes en apariencia incongruentes. Por eso su capacidad dialógica alcanza, en las obras de su madurez novelesca, cimas no exploradas hasta entonces. En *El sobrino de Rameau* y en *Jacques el fatalista*, resuena de

¹¹ Para la comparación entre las antropologías de Diderot y de Rousseau, ver el libro de M. Duchet ya citado, *Antropología e historia en el siglo de las Luces* (1985, pp. 357-365).

¹² Su defensa del atomismo, siguiendo la estela de Epicuro y de Lucrecio, comporta de suyo una determinada visión del hombre y del mundo: todo aparece dentro de un orden jerárquico regido por los distintos grados de la sensibilidad y de la inteligencia.

continuo la imposibilidad de cerrar el diálogo, de imponer como definitiva una de las perspectivas encontradas. Y es ahí donde hallamos al Diderot más valioso, al refinado cultivador del *bon esprit* y de la ironía.

La ironía es algo más que una figura retórica; es una forma de lenguaje autónomo, que surge de la conciencia de la paradoja; tal vez también, de la imposibilidad de expresar ciertos aspectos contradictorios de la realidad¹³. La reflexión estética tiene como objeto comprender las obras artísticas en relación con el problema filosófico de la belleza, a partir de la estructura profunda de ideas y de contenidos imaginarios. Y el gran crítico de arte que es Diderot, percibe los problemas de la Estética desde los principios de su filosofía de la naturaleza, añadiéndoles un sesgo irónico muy propio de su tiempo. Se busca en las artes una correspondencia analógica con la razón. Es el espíritu de agudeza o de imaginación. Lo pintoresco se asocia así al placer de la novedad y de la verosimilitud.

Detrás del recurso a la analogía subsiste una creencia fundamental en la unidad de la razón. Comprender esa unidad es la resulta de un proceso dialógico. El sujeto escapa a los paradigmas de la civilización precisamente porque se hace posible el diálogo con la Naturaleza, por el que se reconoce, más allá de las diferencias culturales, en su especificidad antropológica. La experiencia del viajero es por ello semejante a la actitud experimental del científico: explora los límites de la Naturaleza y del sujeto.

En Leibniz, referencia central en el pensamiento de Diderot, el placer estético aparece ya asociado a un dinamismo que no exige tanto ser regulado como ser experimentado en el orden de los afectos personales. Este nexo entre placer estético y dinamismo de la sensibilidad abre el camino teórico que conducirá a la experiencia

¹³ Y por tanto, no puede ser esclarecida circunscribiéndose, desde el análisis estilístico, al ámbito de los tropos.

del sublime romántico. De ahí la importancia de la emoción verdadera, del entablar una relación sincera con la Naturaleza. La voz del hombre auténtico es aquella que deja resonar la verdad natural. Así ocurre con las confesiones inesperadas, pero sinceras, de las *joyas indiscretas*: revelan la verdad, saltándose la hipocresía de los usos sociales, y cada una de sus propietarias es situada, con respecto a la moral libre de la naturaleza, en el lugar que realmente le corresponde.

La ironía es también el recurso del escéptico. Inseguro frente a las promesas de la analogía, el escéptico interroga y no halla respuesta definitiva. En *Jacques el fatalista*, auténtico "paseo de escépticos", algunos personajes, como el propio Jacques, parecen enunciar verdades fundamentales, pero siempre el diálogo, interrumpido por las molestas intromisiones del narrador o por las improvisaciones de la peripecia, se queda en un margen de inconclusión que excluye las aseveraciones definitivas. En la afirmación de que todo está escrito en el cielo, el ironista esgrime una burla de los universos regidos por voluntades divinas, y el lector advierte pronto que Diderot nos ofrece una visión de la naturaleza en apariencia contradictoria: eterna creadora de formas, la naturaleza crea continuamente, de forma *necesaria*, nuevos órdenes, nuevos modelos ideales, que hacen progresar el reino de la sensibilidad activa. Todo está escrito en el cielo, pero nadie sabe leer lo que se ha escrito en él. Determinismo y libertad conviven, y encarnan en la biografía de Jacques y de sus compañeros de peripecia: sus vidas parecen estar marcadas por un destino pre-fijado, pero se conducen por una realidad compleja como seres libres, dotados de voluntad y de inteligencia. *Jacques el fatalista* es una novela pero, sobre todo, es un tratado sobre la sabiduría práctica que permite, como aconsejaría Spinoza, acomodar las decisiones de la libre voluntad a las determinaciones de la naturaleza.

Jacques y su amo juegan a inventar su propia vida, porque ya no es segura la existencia de un demiurgo. Su actitud tiene cierto sesgo voltairiano, de confianza

deísta en una inteligencia trascendente, pero la verdadera trascendencia que reivindica la novela moderna, es la que proviene de la capacidad para modificar el propio destino, por la que el sujeto puede realizarse a sí mismo como objeto de su propio deseo. La novela aspira siempre a la veracidad de una experiencia novedosa, de una revelación sorprendente. Procede por acumulación, de personajes y de situaciones; su mundo está saturado de presencias vivas¹⁴.

La novela moderna construye suplementos de realidad. Desde *Don Quijote*, la imitación está planteada como problema, como cuestionamiento del libro mismo y de la tradición cultural en que ha surgido. Por eso su palabra es exotópica, no se agota en el tiempo de la producción, ni tiene un sentido puramente instrumental. Su verdadero destinatario se halla en un hipotético futuro, el de ese lector último que recoge en su lectura todas las lecturas precedentes.

La literatura es el campo donde se advierten, débiles, apenas atisbadas, las condiciones de un cambio futuro. Su verdadero objeto es una suerte de *prolepsis* anticipatoria, que revela el estado naciente de las ideologías en formación. Por eso los diálogos novelescos se sitúan fuera de la economía comunicativa del día a día. Jacques y su amo conversan mientras vagan por los caminos. Ni su vagabundaje, ni sus interminables discusiones sobre temas más o menos peregrinos, parecen poseer una finalidad determinada. Su diálogo es un *excedente desinteresado* de comunicación. De ahí esa *exterioridad* que exhiben estos dos personajes con sorprendente normalidad. La exotopía es un *encontrarse fuera*, un no pertenecer. El viaje permite escapar a la vacuidad de la existencia cotidiana, sustraerse a los imperativos de la práctica, y el viaje novelesco permite además representar el discurso ajeno, articular una auténtica dimensión crítica por el recurso a la despersonalización.

¹⁴ Ortega habló en sus *Ideas sobre la novela*, de la *saturación de presencia*, como rasgo definitorio de la novela. A este texto, y a la respuesta de Pío Baroja, nos referiremos

En *Jacques el fatalista* hallamos, plenamente resueltos, los dos referentes fundamentales de la novela de estirpe cervantina: el deseo de ser *otro*, y la imitación del modelo ideal. Y Diderot, en su propia existencia, ha tratado de llevarlos también a cabo: ha pretendido ser un moderno Sócrates, o un nuevo Séneca, y ha perseguido los modelos ideales por los que la naturaleza, en actos de efímera recreación, hace posible la belleza.

Ese gusto por la belleza momentánea es también muy propio de la mentalidad novelesca. La novela es suplemento de la realidad, porque la tradición occidental se ha habituado a creer en la sustancialidad de la escritura, como revelación de una verdad inmutable. En este sentido, la novela cervantina abre un cauce de libertad frente a las rígidas determinaciones de la trascendencia. Su ámbito se halla más allá de la experiencia teologal del mundo, y por eso el novelista puede hacer profesión de ateísmo o de escepticismo.

Las vidas de todos los hombres discurren por los mismos cauces. En su atribulado discurrir, nada parece tener auténtico sentido, todo parece ser conducido irremisiblemente a la destrucción o al silencio, en virtud de un rígido determinismo, cuyas leyes arcanas los hombres ignoran. El temor al destino es el origen de la trascendencia, y el *fatalismo* de Jacques, no es sino una respuesta moderna, bajo la forma del determinismo filosófico, tan en boga en el siglo dieciocho gracias a los progresos de la ciencia newtoniana. De una manera cómica (la ironía siempre tiene un ácido regusto de comicidad mal disimulada), la fatalidad irrumpe en las vidas de los hombres. En *Jacques el fatalista*, esa irrupción de lo necesario adquiere en ocasiones incluso un tinte mágico. Lo sorprendente del fatalismo en esta novela, y de ahí su irresistible ironía, del *fatum*, es que sus efectos se producen de tal manera, que incentivan la curiosidad, en la medida en que hacen imposible el conocimiento.

más tarde, en el capítulo segundo, al examinar la función de la ironía en la novela.

La ironía desvela nuestra propia confusión e incapacidad para comprender nociones como *fatalidad* o *destino*, continuamente invocadas como sustitutos de la acción libre y responsable. Allí donde el hombre escamotea su propia libertad, nace la promesa de una falsa trascendencia.

Diderot se sirve de la reflexión estética para conectar los problemas de la naturaleza con los problema de la moral. Por eso, en el Salón de 1769, dirá: "*L'art reste misérable chez un peuple imbécile. Il marche avec rapidité chez un peuple instruit*"¹⁵. Ese moralismo impedirá, en último término, desarrollar todas las posibilidades del diálogo, aunque sus diálogos de madurez constituyan un enorme avance sobre los diálogos filosóficos, como el *Sueño de d'Alembert*, en los que expresó los aspectos capitales de su pensamiento.

La crítica de arte de Diderot merece una consideración aparte. Sin duda tiene algo de precursora, pues algunos de sus presupuestos esenciales harían fortuna en el Romanticismo. Para Diderot, todo hallazgo artístico tiene su base en la percepción adecuada de las relaciones que rigen en la naturaleza, y que las distintas partes de un complejo entablan entre sí. Frente al artificio de las creaciones demasiado artificiales, la naturaleza enseña al arte el camino de la sinceridad, para aquel que sabe superar las limitaciones de la forma, de su huera reproducción académica, para buscar la plenitud de un orden vivo y evanescente. Diderot busca, como otros teóricos y artistas de su tiempo, la gracia de la *naturalidad*, el agrado de lo pintoresco, las virtudes de la veracidad. No hay en él nada de la conciencia trágica romántica, porque nunca vio en el arte una forma de profundización en los abismos de la conciencia, de *descenso* hacia sus arcanos abruptos.

¹⁵ **Salon 1769**, p. 17.

Un arte que halla su fundamento en la percepción de relaciones armónicas es siempre un arte con significado moral, en la medida en que consiente con la idea de una armonía momentánea, efímera en su perfección.

Cuando hablamos de imitación, enseguida viene a nuestra mente la idea de reproducción exacta, y buscamos en la forma conseguida un cierto poder de ilusión. Pero la mimesis es incapaz, por sí sola, de dotar de aliento vital a una obra de arte, si falta en ella la sutil seducción de la verdad tangible. La idea de armonía momentánea servía para conservar la ficción idealista de una belleza autónoma, y Diderot, filósofo materialista, se movió en una perpetua contradicción, pues consideró que esa belleza ideal, pero extremadamente frágil y perecedera, tenía su origen en el poder creador y ordenador de una naturaleza saturada de arcanos, aunque fuera el producto de una normativa inflexible, de un conjunto de leyes racionales. Yvon Belaval, en su libro sobre la estética de Diderot, ha pretendido disolver esa contradicción, que en realidad es una contradicción más terminológica que real¹⁶.

Esa aparente contradicción domina también el destino de Jacques, y en realidad es una marca del hombre moderno, un señuelo de su identidad dividida. Jacques hace suyo el dictado de una naturaleza ordenadora, que le impone un destino, y eso no parece entrañar contradicción con la libertad personal de la voluntad, que sigue enfrentándose a cada situación con improvisación e ironía. *Jacques el fatalista* se sitúa en orden epocal nuevo, marcado por el auge del individualismo burgués, que anhela re-encontrarse con la naturaleza conservando una reducida, pero cómoda, parcela de libertad personal. Los lectores de la novela de Diderot podrían ser los mismos que leen o han leído a su admirado Richardson, que se consideraba *capaz de sembrar en el corazón de los lectores gérmenes de virtud*.

¹⁶ Belaval, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris, Gallimard, 1950. Véase, sobre todo, el capítulo segundo, en el que se plantea la cuestión de la imitación de la

Creo haber recogido, a lo largo de las páginas que siguen, los aspectos más esenciales de la ironía novelesca de Diderot, mostrando cómo funciona a la manera de epígono de una sólida tradición, que tiene su origen en Cervantes, en la obra de Rabelais y en la novela picaresca.

Esa tradición tuvo un vigoroso florecimiento en la Inglaterra de principios del siglo dieciocho. Novelas como *Joseph Andrews* o *Tristram Shandy*, son impensables sin la influencia cervantina, y Fielding y Sterne saben que el uso de la ironía novelesca abre las puertas a una novedosa concepción del mundo. Fielding desarrolla eso que se ha llamado *novela arquitectónica*, por la que unos personajes muestran su propia vida y reflexionan sobre su circunstancia personal. La impronta cervantina cala pronto en el ambiente liberal británico de la época, mejor que en el país en el que había nacido, sumido en la decadencia histórica y cultural. Lo que en España no es más que un libro humorístico, es en Inglaterra el germen de una nueva literatura, vinculada a la creciente libertad de expresión y al incipiente desarrollo de la prensa y del grabado satírico¹⁷. El desarrollo de la novela moderna va ligado directamente al auge de la sátira, casi siempre de contenido político, que se desarrolla también en la poesía o en la comedia¹⁸.

Antes de este resurgimiento del modelo cervantino, en los albores de la Ilustración, se puede afirmar que no existe en Europa *novela moderna*, aunque sí tengan éxito los romances sentimentales, herederos de una larga tradición que se remonta al siglo catorce. Lo más aproximado es la novela picaresca, que se desarrolla en

naturaleza (pp. 93- 136).

¹⁷ Daniel Defoe o Lawrence Sterne se iniciaron en la literatura como periodistas, en una época en la que alcanzaron enorme difusión las estampas satíricas de Hogarth. Los artistas aparecen entonces polarizados políticamente, inmersos en la realidad social de su tiempo. Es el tiempo de los cafés y los club literarios, como el *Scriblerus Club*, que llegó a tener entre sus miembros a Swift, Pope o John Gay.

¹⁸ Es lo que se denominó *mock heroic*, estilo humorístico y burlesco, que consistía en narrar anécdotas pueriles con un estilo engolado propio de las epopeyas antiguas.

Inglaterra por directa influencia de la picaresca española, que es muy pronto traducida y difundida. También es muy importante la influencia de Rabelais y de la tradición satírica de la Baja Edad Media, pero sólo el modelo cervantino puede dar lugar, con su enorme potencia narrativa e imaginística, a una nueva literatura, apta para una nueva sociedad individualista y burguesa. La novela surge así como expresión literaria del mundo burgués¹⁹, de una nueva sociedad marcada por el auge de las clases menestrales y el enriquecimiento de la experiencia personal.

Ese aquilatamiento de la experiencia conduce a un individualismo que tiene en el viaje el modelo de su hipotética realización. La novela va a ofrecer así la falsa epopeya del individuo moderno enfrentado a la casuística de los acontecimientos, superando las dificultades, o siendo arrastrado por ellas. La novela permite así esbozar personajes incompletos, que ya no responden a un arquetipo caballeresco o heroico. Uno de estos personajes es *Moll Flanders*, que no tiene nada de mujer heroica, a no ser por su firme individualismo, y que es capaz de superar siempre sus recaídas en la perversión o en la desgracia. Es un símbolo de la nueva subjetividad, que aspira a construir su propia experiencia del mundo, incluso como experiencia esencialmente fallida. La novela importa un novedoso interés por las vidas comunes, por las biografías anónimas; en ellas se encuentra esa actitud de sentido común a la que, no sin cierta ironía, se refería William James, y que se parece tanto a la actitud del confuso fatalista Jacques:

"Los hechos son buenos, por supuesto; dadnos muchos hechos. Los principios son buenos; dadnos abundancia de principios. El mundo es uno indudablemente, si se lo considera de un modo; pero es, sin duda alguna, múltiple, si lo consideramos de otro. Es uno y múltiple: adoptemos, pues, una especie de monismo pluralista. Todo se halla necesariamente

¹⁹ Galván, Fernando. Introducción a *Tom Jones*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 31.

*determinado y, sin embargo, por supuesto que nuestras voluntades son libres: así, pues, una clase especial de determinismo del libre albedrío será la verdadera filosofía".*²⁰

El anti-héroe novelesco inventa su propio sistema de valores, y se sitúa al margen de la disputa de la época entre racionalistas y empiristas. En el caso de Jacques, se expresa además la progresiva estimación de los filósofos continentales hacia el mundo de la experiencia, a pesar de continuar en la estela del racionalismo. Diderot esgrime su pensamiento a medio camino entre Shaftesbury y Leibniz, entre Spinoza y Newton, sin guardar fidelidad ni al sensualismo ni al racionalismo, al contrario de lo que afirma P. Vernière²¹.

Los equívocos que plantea una novela como *Jacques el fatalista* desorientan a los críticos que esperan hallar un sentido unívoco y definitivo. En la ironía novelesca, la posibilidad de una única interpretación queda excluida como una ilusión inútil. Lo bello es aquello que permite establecer o recordar relaciones, enlaces armónicos, y esto sucede tanto en la literatura, como en la música, como en el espacio de los actos morales. Las obras de la naturaleza, las invenciones de los hombres, sus actos y sus costumbres, guardan todos entre sí una estrecha relación de correspondencia. Por detrás de la acción libre, subyace la determinación causal de la naturaleza, y en cada acción libremente elegida, subyace oculta la voluntad de imitación de esa naturaleza provisora:

²⁰ James, W. *Lecciones de Pragmatismo, primera conferencia*. Madrid, Santillana, 1997, p. 25. En este fragmento, se refiere James a la capacidad de los filósofos que usan adecuadamente del sentido común, a la manera de las gentes humildes, para sustraerse al debate entre racionalistas y empiristas, que ha inspirado toda la filosofía moderna.

²¹ **OPH.**, p. 77. En la introducción de Vernière a la *Lettre sur les aveugles*. Sí es cierto, no obstante, que en algunos textos, como en las *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*, Diderot parece defender una concepción racionalista de la relaciones que permiten la percepción de lo bello. (**OE. ONB**, pp. 418-419), frente a la presunta prioridad del sentimiento.

"Ou l'on considère les rapports dans les moeurs, et l'on a le beau moral; ou on les considère dans les ouvrages de littérature, et l'on a le beau littéraire; ou on les considère dans les pièces de musique, et l'on a le beau musical; ou on les considère dans les ouvrages de la nature, et l'on a le beau naturel; ou on les considère dans les ouvrages mécaniques des hommes, et l'on a le beau artificiel; ou on les considère dans les représentations des ouvrages de l'art ou de la nature, et l'on a le beau d'imitation: dans quelque objet, et sous quelque aspect que vous considérez les rapports dans un même objet, le beau prendra différents noms".²²

Lo bello puede ser único, pero las formas de nombrarlo o de expresarlo son múltiples. Lo bello se identifica con una forma de realidad tangible. Es belleza de lo real. Si consideramos los hechos de la moral o de la naturaleza, o si admiramos las invenciones humanas, veremos en todas ellas el fruto de la pluralidad, pero en su interior late el homogéneo aliento de la belleza única. En todos esos actos fácticos se reproducen relaciones bien halladas de proporción y de simetría. Hay un orden racional que hace posible la materialización de la belleza. Y esas reglas, que son las del orden y del acuerdo, son en sí mudables: hay múltiples formas de entender las relaciones; las simetrías son en cada caso diferentes:

"Quand je prononce d'une fleur qu'elle est belle, ou d'un poisson qu'il est beau, qu'entends-je? Si je considère cette fleur ou ce poisson solitairement, je n'entends pas autre chose, sinon que j'aperçois entre les parties dont ils sont composés, de l'ordre, de l'arrangement, de la symétrie, des rapports (car tous ces mots ne désignent que différentes manières d'envisager les rapports mêmes): en ce sens toute fleur est belle, toute poisson est beau; mais de quel beau? de celui que j'appelle beau réel".²³

²² ONB, en OE, p. 420.

²³ *Ibidem*, p. 420.

Las simetrías son en cada caso diferentes, pero esto no significa que el gusto sea arbitrario. Bien al contrario, el gusto se limita a llevar a la superficie, a hacer presentes, esas simetrías que obedecen a las leyes racionales de la naturaleza. El materialismo de Diderot permite la hipótesis de un substrato racionalista que opera por detrás de todos los fenómenos y de todas las percepciones. Sólo en ese sentido, Diderot se ha ido apartando del sensualismo que abrazó de forma incondicional en la época de sus traducciones inglesas. Al comienzo de sus *Essais sur la peinture*, Diderot coloca una reflexión al respecto que no ofrece duda: "*La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause; et, de tous les êtres qui existent, il n'y en a pas un qui ne soit comme il doit être*"²⁴. No es posible hacer confesión más diáfana de determinismo filosófico; pero Diderot cree que ese determinismo de la naturaleza no impide la libre creatividad del artista, en la medida en que éste busca relaciones antes inadvertidas en un infinito arsenal de formas e imágenes. La propia naturaleza, en la infinidad de sus determinaciones, en la inacabable posibilidad de sus simetrías, *determina* el alcance de la libertad creadora²⁵. Diderot limita el ámbito de las *reglas* y las convenciones académicas, porque suelen convertirse en constricciones para el desarrollo de la libre interpretación que el artista hace de los enlaces armónicos de la naturaleza, pero no renuncia a la *universalidad* como categoría esencial de nuestros juicios estéticos. En cada

²⁴ **EP**, en **OE**, p. 665.

²⁵ Me parece muy acertado, a este respecto, el comentario que hace Ernst Cassirer, en su *Filosofía de la Ilustración* (México, F.C.E., 1943, p. 328-329):

"La consideración psicológica, al hacer surgir lo bello de la naturaleza humana y fundarlo exclusivamente en ella, no por eso pretende hacer triunfar un relativismo absoluto, pues no convierte al sujeto individual en juez absoluto de las obras de arte. Ve también en el gusto una especie de "sentido común" y el género y la posibilidad de ese sensus communis constituyen el punto propio en el que incide el planteamiento del problema (...). Diderot ha formulado en palabras agudas esta tendencia fundamental (...). Si el gusto fuera cosa de capricho ¿cómo se podrían producir esas preciosas emociones que estallan en el fondo de nuestra alma de manera tan repentina, indeliberada y pujante; esos movimientos que conmueven a nuestro yo totalmente, que ensanchan o encogen nuestro ser y provocan en nuestros ojos lágrimas de alegría o de dolor (...) en modo alguno se renuncia a la pretensión de universalidad".

obra de arte, un aspecto esencial de la naturaleza queda al descubierto, una nueva armonía momentánea queda expresada o esclarecida.

El gusto estético implica al mismo tiempo una disociación y una interdependencia esencial entre dos órdenes: el arte se aproxima a la naturaleza, para ser como ella, y la naturaleza, para ser del todo bella, ha de inspirar las grandes obras de arte. Como afirma Valeriano Bozal, en tal aproximación se evidencia la esencia de cada una de ellas "*como esencia puesta –puesta en cada momento en que la tensión, proximidad y distancia, se produce-, no como esencia o conceptos dados que pudieran imitarse, copiarse o remedarse*".²⁶

De ahí se deduce el carácter pernicioso del academicismo en el arte, que Diderot observa en los perfiles hieráticos, en las escenas prefabricadas, de algunos artistas de su tiempo. En los *Salones*, Diderot hace recuento, reflexiona y establece un canon privado de preferencias y aversiones, que comunica a Grimm como a un interlocutor en privado, aunque esas reflexiones sean publicadas en la *Correspondance Littéraire*, la publicación manuscrita que Grimm hace llegar a pocas pero señaladas personalidades de la sociedad europea. Así, cuestiona la moralidad de las escenas de Boucher o de Badouin, y admira las de Greuze, por su proximidad a la *realidad* de la naturaleza. De ahí la máxima que esgrime en los *Pensées détachées sur la peinture: peindre comme on parlait à Sparte*²⁷.

El talento se inspira en la naturaleza, pero es el buen gusto el que inspira la elección adecuada. Es cuestión de sabiduría humanística, de buen conocimiento y buen gusto, preferir un Téniers a diez Watteau, o preferir a Virgilio mucho antes que a Fontenelle. La elegancia en el arte no es sólo resulta de la comprensión de las reglas de la naturaleza, sino también de la elección adecuada entre nuestras ideas sobre lo

²⁶ Bozal, V. *El gusto*. Madrid, Visor, 1999, pp. 112-113.

²⁷ **PDP**, en **OE**, p. 794.

bello. De manera consciente, Diderot invoca el espíritu del *Ut pictura poiesis*, a la manera de Félibien:

"On retrouve les poètes dans les peintres, et les peintres dans les poètes. La vue des tableaux des grands maîtres est aussi utile à un auteur, que la lecture des grands ouvrages à un artiste".²⁸

Poetas, músicos y pintores están embarcados en la misma tarea. Por eso Diderot admira tanto a Richardson: en él encuentra al artista sólo sometido a una idea moral elevada²⁹. Presenta personajes situados en el centro de la realidad cotidiana, con sus limitaciones y servidumbres. Frente al academicismo de los cuadros estereotipados de costumbres y los paisajes amables, el nuevo artista proporciona estampas reales, donde la ambientación y el decoro formal están puestos al servicio de una idea moral. La novela esgrime lo individual, la singularidad cambiante, y construye vidas imaginarias que se ofrecen como *suplementos* de realidad moral. Lo que se describe es un mundo no sólo posible, sino un conjunto de actitudes verídicas. La novela es el laboratorio del discurrir social. Richardson, como el Abate Prévost, se complace representando la perversión caprichosa e infantil, para producir en el lector una suerte de excitación que luego es continuamente contenida por arrebatos de moralismo sentimental. En *Jacques el fatalista*, Diderot ridiculiza obras como el *Cléveland*, y se mofa del rigorismo sentencioso lleno de sensiblería ferviente, pero sigue defendiendo a Richardson y a su ideal de ejemplaridad moral. Rousseau, de manera más directa, sí ha cultivado la novela sentimental, continuando, de manera tal

²⁸ PDP, en OE, p. 749.

²⁹ Paradójicamente, hoy en día, críticos y lectores seguramente tendrán una idea completamente contraria acerca del valor moral de las novelas de Richardson, con sus moralejas adecuadas al gusto burgués de la época, y su equívoca ambigüedad, por la que Pamela acepta el acoso sexual si puede extraer de él la ventaja del matrimonio. Lo que Richardson considera ejemplificación moral puede parecer ahora un vehículo donde se refleja y se asienta un poderoso mecanismo social de hipocresía y de ocultación.

vez impremeditada, aquella veta literaria. Bajtín denominaba a este tipo de novelas como de *puesta a prueba*³⁰.

En este tipo de novelas, el personaje se encuentra en una circunstancia adversa, que sólo a veces adquiere auténticos tintes dramáticos, como en los casos de Robinson o de Moll Flanders. No obstante, todo parece reducirse a una *moral de situación*, en la que no abundan los grandes conflictos existenciales. Sólo los personajes de Defoe adquieren ese halo de tragicidad, de encuentro irremisible con el destino, que serán más frecuentes en la novela posterior. El hombre ilustrado está todavía más cerca de la perfección grecolatina que del conflicto romántico, y por eso, tal vez, se atreve a reclamar para las obras del espíritu, antes que nada, la perfección formal de la técnica, y por eso tiende a incluirlas de inmediato en el cuadro más amplio de un modelo emancipador.

En la obra de Diderot tampoco aparecen, ni siquiera preludiados, esos aspectos trágicos que anticipan la seducción del sublime, a pesar de su fascinación por la naturaleza tormentosa³¹, al contemplar los cuadros de Vernet. Para él, la naturaleza tenía el agrado de lo pintoresco, y sólo en ocasiones, se mostraba como una fuerza indómita, capaz de crear formas extravagantes. Pero Diderot tiene otra imagen para la destrucción y la maldad: son los claustros cerrados, las celdas conventuales, los lugares atávicos de la tortura y del mal moral, los silos cerrados de la penitencia. En ellos hallamos personajes como Suzanne, enfrentados al absurdo juego de las

³⁰ En el capítulo segundo nos volveremos a referir a la distinción que establece Bajtín entre las cuatro formas novelescas básicas: *novela de vagabundeo*, *novela biográfica o autobiográfica*, *novela de puesta a prueba* y *novela de educación*.

³¹ Véase, a este respecto, el estudio de Frank Salaün "L'ordre des moeurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIIIe siècle (1734-1784). París, Kimé, 1996, que se inicia precisamente con un capítulo dedicado a la función simbólica que adquiere la tormenta en la obra de Diderot y la fascinación que ejercieron sobre su mirada de crítico las *Tempestades* de Vernet. También, sobre este tema, se puede consultar el libro ya clásico de Jean Starobinski, "1789, *Les emblèmes de la raison*" (París, Flammarion, 1973).

convenciones sociales. El moralismo de Richardson aparece aquí acentuado, como severa crítica a la institución eclesiástica, y queda definitivamente superado, en la intención política del *philosophe*.

La radical ambigüedad de los personajes y de los diálogos de *Jacques el fatalista* y de *El sobrino de Rameau* supone una enorme evolución formal frente a una novela escrita en clave epistolar, y bajo la influencia dominante de Richardson, como es *La Religiosa*. Estas dos obras postreras, que Diderot deja inéditas, entroncan directamente con la corriente del ironismo moderno, que ya se halla en germen en Rabelais y en Cervantes, y que se alimenta de una vieja tradición satírica y picaresca. En *Jacques el fatalista*, el modelo narrativo, con diálogos de viaje, historias intercaladas e intromisiones del narrador, con reflexiones filosóficas, corresponde ya al modelo de Sterne³². Diderot parece haberse alejado definitivamente del modelo epistolar de Richardson.

Como afirmaré más adelante, la novela es el triunfo de una perspectiva; más aún, la afirmación del mundo como perspectiva. Si el tiempo de la épica es el de un pasado atemporal, que sólo puede ser invocado, y con el que el héroe pretende reconciliarse, el tiempo de la novela es el tiempo aún por hacer y por improvisar. El referente de la épica es un conflicto inmemorial entre los hombres del presente y el dios; el de la novela es el de la memoria vivida. Para el poeta épico, la memoria no es una fuerza subjetiva, sino el receptáculo de una potencia cósmica.

³² Diderot recibió la influencia de Sterne en los primeros años de la década del sesenta, y adaptó a sus últimas obras narrativas el modelo del *Tristram Shandy*, sobre todo las innovaciones narrativas del capítulo octavo. De ahí que algunos pasajes de *Jacques el fatalista* sean préstamos, e incluso plagios confesados, de otros fragmentos de la novela de Sterne. Diderot, a estas alturas de su vida literaria, parece haber hallado un fundamento moral que justifique su vuelta a la novela, tras haber abandonado tanto el estilo orientalizante de *les Bijoux Indiscrets* y *L'oiseau blanc, conte bleu*, y por supuesto también, el modelo epistolar de Richardson que había hecho posible una novela de ideas y de introspección psicológica como *La Religiosa*.

He hablado, en las páginas que siguen, del personaje de la novela como un ser que se ha despojado de su propia genealogía. Sin ese residuo mítico del origen, toda su vida es proyección, una esencia que ha de ser construida. Hay una pérdida de la verdad sustantiva del origen, pero se sigue persiguiendo la impronta de una verdad ejemplar, que oriente al individuo en una casuística moral sometida a continuo cambio.

La impresión de lo posible y de lo probable hace al anti-héroe novelesco dueño de su propio destino. Jacques, al hacer profesión de fatalismo, al dar como válido el determinismo deísta, se mueve sin embargo ya en un mundo sin dioses. El destino ha de disponer cuanto le suceda, pero en los interludios, en los recesos del viaje, se entrega a la libre conversación, improvisa a cada minuto los efectos y circunstancias de su propia vida. Es un rasgo típico de la novela picaresca: Lázaro, casado con una barragana, acepta su destino de marido consentidor, acepta las imposiciones del destino que, en realidad, le benefician, y en esa presunta hipocresía no hay un gesto ambiguo, sino una respuesta irónica a las inconveniencias del vivir cotidiano, lastrado por un origen indigno o por una posición social en desventaja. El pícaro consiente con la ignominia, pero se mantiene a distancia, y con ello abre el camino al distanciamiento irónico³³.

El héroe novelesco suele narrar episodios de su infancia o de su vida anterior. Jacques lo hace, al recordar su alistamiento o su herida en la rodilla. Se alistó porque olvidó abreviar a los caballos, y una larga casuística, marcada por el destino previamente escrito en el *gran cilindro*, le condujo a una humilde morada de campesinos, y más tarde, a vivir la experiencia de los amores que, inútilmente,

³³ La presencia de los moldes argumentales y psicológicos de la picaresca es constante en la novela. Aparecen los *caballeros de industria*, como el marqués de Saint-Ouin, que estafan sin escrúpulos; o los clérigos licenciosos, como fray Jean o el padre Hudson; también la caracterización del criado es la propia del pícaro: cambia continuamente

pretende relatar a su amo. El destino operó como una fuerza necesaria, y sin embargo, el lector advierte pronto que Jacques ha sido tan dueño de su existencia como cualquier otro ser humano. Somos libres en la medida en que acordamos nuestra vida a las limitaciones que la naturaleza nos impone. Jacques es un espinozista.

Al fatalismo de *Jacques* le conviene más adecuadamente el nombre de *determinismo*, pero ese determinismo defendido por Diderot está supeditado a una comprensión materialista del mundo, que excluye cualquier hipótesis teológica. Por un momento, estaríamos tentados a suponer que, hacia el final de su vida literaria, Diderot ha vuelto a ser tentado por el deísmo que tan ardientemente defendió en los *Pensées philosophiques*, pero no es más que una ilusión: es perfectamente conciliable la idea del determinismo filosófico, ligado al ateísmo, con la idea de un ser humano que improvisa de alguna manera las condiciones de su destino. Entre todas las opciones posibles, el individuo elige caprichosamente una u otra, y todas ellas le conducen a la realización de su destino efectivo.

Uno de esos aspectos es el del amor, tan importante en la novela. Jacques se comporta como un hombre destinado a realizar, y a narrar después, la historia de sus amores. Difícilmente podemos pensar que ese destino tenga una causa sobrenatural; parece más bien que han sido el azar y la casualidad, los que le han hecho vagar de un amor a otro. Su experiencia de la sexualidad, por otro lado, como la de la mayoría de los personajes que le rodean, está marcada por un cierto libertinismo, que adquiere en unos, como el padre Hudson, tintes extremadamente negativos; y en otros, como en el propio Jacques o en los dos aldeanos que lo acojen, un aspecto de sana liberación frente a las inconveniencias del presente. Jacques se ve abocado así a hacer efectiva

de amo, viaja por los caminos improvisando su fortuna, etc.

en muchos de sus actos la libertad que sus convicciones filosóficas niegan de continuo.

En el intercambio dialógico, las distintas palabras permanecen irreductibles. La pugna entre amo y criado se resuelve en un contrato nominal, que guarda las apariencias y conserva la inestable situación de hecho. Del mismo modo, los seres humanos establecen convenciones, porque la actitud natural es la discusión y el acuerdo. Frente a estas estrategias dialógicas, se alzan las imposiciones de la moral hipócrita, con sus falsos imperativos, con sus obligaciones nacidas del egoísmo y el interés personal. La actividad natural del hombre exige el diálogo, y se manifiesta, simbólicamente, como un viaje en el que el intercambio de la palabra y la confusión de roles sociales, se hace posible. Diderot pone así al descubierto los encubrimientos, las falsas razones, que convierten el discurso moral establecido en una suerte de imposición que conmina a los hombres en un ámbito reducido de usos malsanos o hipócritas. También el determinismo filosófico impone aquí una consecuencia moral: la única libertad del hombre consiste en acordar su vida a los dictados de la naturaleza, y la naturaleza exige la liberación de los impulsos, sociales, psicológicos y biológicos, que impelen al hombre a una comunicación interpersonal no mediada por reglas convencionales, nacidas del interés de algún grupo o clases social, como la aristocracia o el estamento eclesiástico.

He ahí la paradoja, la consecuencia transida de fina ironía, pero manifiestamente disolvente, de las aventuras de Jacques: al reivindicar la virtualidad del determinismo natural, Jacques se revela como un hombre libre.

Ironía y libertad son el destino del anti-héroe novelesco. Condenado a reinventar su vida, no puede fiarse ya de un orden teológico que le garantice la salvación. No hay posibilidad de una soteriología que consuele; no es admisible ningún dogmatismo que ciegamente adoctrine. En Diderot, el problema del determinismo aparece

totalmente desvinculado de cualquier preocupación por un orden finalista. Escribe en el tiempo final de la teodiceas.

El debate sobre el finalismo es central en el pensamiento moderno³⁴. Desde la crítica de Francis Bacon y las aportaciones de la ciencia moderna, se abre una doble vía a la reflexión: por un lado, aparece la posibilidad de acceder a un universo rígidamente determinado por las leyes de la matemática; por otro, ya no es necesario postular la existencia de causas finales. El rechazo metodológico de las causas, entendidas en su sentido aristotélico, tal como se presenta en Descartes³⁵, es todavía un rechazo limitado, pues se mantiene la hipótesis de lo divino para salvar la incomunicabilidad de la *Res cogitans* y garantizar la existencia de la *Res extensa*, aunque no sea necesaria, ni útil, para examinar el funcionamiento de la naturaleza. Con ello se postula la independencia del intelecto humano, y su capacidad para penetrar por sí sólo en los secretos mecanismos de la materia³⁶. Descartes admite que Dios obra con fines superiores, pero considera el conocimiento de esos fines como innecesario, o como inalcanzable, pues su alcance sería equivalente al conocimiento de la mente divina.

En las últimas obras de Diderot, la naturaleza se presenta como un orden determinista, y eso explica por qué los actos humanos, aparentemente libres, están en realidad sometidos a una casuística que adopta la apariencia de un azar caótico. Ese es uno de los ejes vertebrales de *Jacques el fatalista*. En su artículo sobre la parodia

³⁴ Para una perspectiva general sobre este tema, véase el estudio monográfico de Colas Duflo "*La finalité dans la nature. De Descartes à Kant*". París, P.U.F., 1996.

³⁵ De manera muy explícita, en los *Principia de Philosophiae*, de 1644, en la proposición vigésimo octava de la primera parte: "*No hay que examinar las causas finales de las cosas creadas, sino las eficientes*" (Descartes, R., *Principios de Filosofía*. Madrid, Gredos, 1989, pp.42-43). Del mismo modo que Dios no es la causa de los errores humanos, tampoco se debe estudiar la naturaleza buscando en ella sus motivaciones ocultas.

³⁶ Es decir, se trata de un rechazo puramente metodológico, no ontológico.

novelesca en esta novela, Robert Mauzi³⁷ señala tres líneas de fuerza en ella, tres contradicciones que permiten el surgimiento del distanciamiento irónico. La primera sería la ya citada entre el determinismo de la naturaleza y la apariencia de libertad que adquieren las acciones humanas, bajo la forma de las sorpresas y enigmas del destino, que anulan la libre decisión del individuo; en segundo lugar, aparece la imposibilidad de remitir los juicios morales sobre la naturaleza humana a un orden de inmanencia. Las conductas, regidas por ese determinismo universal, se nos aparecen como esencialmente contradictorias; por último, aparece también la reflexión irónica sobre la propia ficción novelesca, puesta a prueba, y en cierto modo rebatida, por la actitud del narrador-Diderot en *Jacques el fatalista*. Con respecto a este último punto, es cierto que Diderot concibe su novela como una parodia de los esfuerzos de *verosimilitud* novelesca, pero no es cierto, como afirma Mauzi, que eso signifique un rechazo de las posibilidades del género para expresar verdades esenciales. Mauzi cae en la misma confusión que otros críticos, como Gilman, al que me he referido en el segundo capítulo, al intentar caracterizar la novela moderna. Ese error consiste en confundir el juego irónico de algunas obras, que incluye la parodia de algunas manifestaciones de la novela, con una negación radical, sin posibilidades de contradicción interna —es decir, sin ironía—, de la novela como vehículo de expresión estética. Hay, en efecto, una crítica de la novela sentimental, o de los arquetipos de la novela de caballerías, o de la novela de aventuras, pero se sigue admirando a Richardson o a Rabelais. Diderot no deja nunca de considerar la novela un género algo frívolo, pero no deja tampoco de cultivarla. Llegamos así una conclusión algo desconcertante: *Jacques el fatalista*, como *El sobrino de Rameau*, o *Ceci n'est pas un conte*, constituye un ejemplo sumario de novela, precisamente porque alberga en su interior la posibilidad de

³⁷ Mauzi, Robert. *La parodie romanesque dans Jacques le fataliste*. Recogido en *Diderot Studies VI*, Ginebra, Librairie Droz, 1964, pp. 89-132.

cuestionar el artificio novelesco. Curiosa tentativa esta de aquilatar un género negándolo en apariencia, sometiéndolo a revisión crítica. Diderot sabe, mejor tal vez que nadie en su época, que la ficción novelesca, cuando se articula de forma adecuada, alejándose de las tramas intrincadas y estentóreas, contiene ese reducto de veracidad que corresponde a todo *gran arte*, y que en ningún caso puede ser confundido con ninguna pretensión idealista de verdad, en un orden trascendente o metafísico.

En las novelas de Diderot, las tres contradicciones a las que se refiere Mauzi no se resuelven: la ironía las presenta escindidas, inacabadas, como las vidas de los personajes en las que esas contradicciones se encarnan y, por un momento, en el momento de la ficción, se hacen reales.

Más acertada parece la visión de Roig Morras, en su estudio sobre la narrativa de Diderot: se busca un pacto con el lector, en el que "*la ilusión narrativa sea propuesta y aceptada como juego*".³⁸ Una vez constatada la falsedad del relato, como suplemento o artificio, Diderot se propone constatar también su esencial veracidad interna, a través de una relación dialógica con el lector; ésta sí llena de autenticidad.

Por otro lado, Diderot utiliza con frecuencia la estructura narrativa para encauzar su discurso. Un ejemplo es el *Salon de 1767*, construido a la manera de un paseo instructivo con el preceptor de los hijos del barón d'Holbach. El intercambio dialógico sólo adquiere sentido como comunicación auténtica, y se desbarata cuando es sólo concebido como artificio. En algunas novelas, el lector sufre un cierto engaño: se le ofrece una presunta verdad en la fidelidad de la peripecia a un modelo histórico, o a un hecho real, y no en la expresión de auténticos fragmentos de la experiencia humana. Esas novelas serían el equivalente a esos cuadros hieráticos que

³⁸ Roig Morras, C. *Verdad y ficción en la narrativa de Diderot*. Madrid, U.C.M., 1985, p. 516.

Diderot critica en los *Salons*, precisamente invocando la idea más elevada de un arte de veracidad moral, como el de Richardson. Como afirma P. Ballart, el ironista no pretende engañar, sino ser descifrado³⁹.

Diderot retoma la tradición incipiente de la novela moderna, renovando un pacto que excluye el engaño al lector. Frente a la ilusión de realidad de la novela sentimental, Diderot propone el artificio reconocido como tal, como juego de la ironía. Así se reproduce de continuo la imagen del paseo con el acompañante, sea el sobrino del músico Rameau⁴⁰ o el instructor de la familia d'Holbach. El interlocutor encuentra siempre una voz que le conteste, y no una voz muda y sumisa, sino una voz llena de personalidad propia. Esta relación dialógica implica ya un compromiso ético.

Hay una finalidad didáctica, nunca escondida, nunca disimulada, en las novelas de Diderot; pero, sobre todo, hay un propósito de intercambio, de profundización en el conocimiento del hombre. La novela, como la mejor pintura de costumbres, es uno de esos géneros capaces de revitalizar el ánimo, porque diluyen cualquier espejismo metafísico, cualquier promesa de trascendencia.

Por la ironía, se afirma lo contrario de lo que se pretende expresar, y por ello se abre la posibilidad del malentendido. Esto conduce a la pérdida del sentido unívoco de lo real; el mundo se revela en su esencia contradictoria. La ironía siempre deja

³⁹ Ballart, P. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso moderno*. Barcelona, Quaderns Crema, 1994, p. 21. En este libro encontramos también una de las mejores definiciones del artificio de la ironía novelesca: "*la realidad interior de los personajes, que conocemos por la transparencia de sus mentes (...), suele chocar frontalmente con el devenir de los sucesos exteriores, y nuestra percepción privilegiada de una y otra instancias es una fuente innegable de ironías. Tales condiciones, efectivamente, pueden dar pie a oponer, por ejemplo, la falsa imagen que un personaje haya forjado de sí con su imagen real, denunciada por el contexto global del relato*" (*ibídem*, pp. 390-391).

⁴⁰ El sobrino de Rameau sería también un modelo instructivo, el del hombre extravagante que, situado en los aledaños del orden social, actúa como un parásito, pero con una mayor capacidad de elección moral, al no vivir constreñido por las imposiciones de las normas y por la hipocresía de las costumbres.

abierto el espacio de lo relativo, frente a la imposición dogmática o frente a la ilusión metafísica. Por eso también se presenta en ocasiones como *imposibilidad de decir lo que se pretende decir*, o como *imposibilidad de decir lo que exige ser dicho*.

La ironía limita con el espacio de la paradoja, porque es capaz de mostrar los dos lados adversos de un mismo problema. De ahí su enorme fortuna en tiempos de relativismo. En la conclusión me referiré al futuro de la ironía en un mundo completamente secularizado. Un futuro que ya supieron adivinar algunos representantes del *modernismo* norteamericano —y me refiero, muy especialmente, a T.S. Eliot—. Siguiendo a Muecke, afirma Alan Wilde:

"A more genetic approach to the problem makes immediately apparent the fact that irony, though it persuades the century, is far from monolithic. Satiric or mediate irony, for example, persists, however attenuated by the long decline of reason as man's master faculty and, more importantly (...), by the evaporation of a common sense of things"⁴¹.

Diderot estaba aún lejos de esta disgregación que ha convertido en habitual la diáspora metodológica, o la confusión sobre el sentido histórico de la verdad. Vivió en un mundo en el que todavía era factible la ilusión racionalista. Creía que el arte y la filosofía tenían una clara función propedéutica y moral, aun cuando él mismo nunca aclarara qué entendía por enseñanza y por moral. Cuando se identificaba con sus héroes del pasado, con Séneca o con Sócrates, con los mártires de la virtud que inspiran el *Essai sur les régnes de Claude et de Néron*, de 1778, proyectaba su propia experiencia como *philosophe*, como enciclopedista, como defensor de la autenticidad moral; tal vez, también, con el recuerdo presente de su retractación en Vincennes. Esto entraba en conflicto con el lado escéptico de su pensamiento, que le aconsejaba no dar ninguna certeza por definitiva. De esa contradicción se nutrieron su vida y su

⁴¹ Wilde, Alan. *Horizons of Assent: Modernism, postmodernism and the ironic imagination*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1981, p.28.

obra, se alimentó su imagen de filósofo poco sistemático y algo confuso. En esa confusión autobiográfica, Diderot lleva a cabo una auténtica *hermenéutica transferencial*, por la que textos y actitudes del pasado son incorporadas a la biografía del *philosophe*. En una carta a David Hume, de marzo de 1769, Diderot recordaba el papel histórico del filósofo, y se situaba a sí mismo en el centro de un torbellino histórico que por fuerza habría de arrastrarle:

"Nous écrivons contre le depotisme; et il nous vient des pamphlets de Londres en faveur de la tyrannie. Ah, mon cher philosophe; pleurons et gémissons sur le sort de la philosophie. Nous prêchons la sagesse à des sourds, et nous sommes encore bien loin du siècle de la raison".⁴²

La razón es instrumento de libertad, y por eso Diderot concibe toda su obra como un diálogo del hombre social con la naturaleza desprovista de toda hipocresía, y por eso se defiende a sí mismo en la figura del filósofo estoico. La verdad consiste en levantar los velos de la apariencia, en mostrar lo que está oculto, mediante una operación de continua relectura de los acontecimientos. Sus ideas estéticas reflejan ese mismo proyecto histórico: por detrás de la idea del Modelo Ideal⁴³ subyace la pretensión de acordar la sensibilidad con el juicio. Esto le lleva a interrogarse por las condiciones de producción, por la intencionalidad que alienta en toda creación artística, buscando en ella su autenticidad moral.

En la comunicación dialógica que se establece durante la peripecia, amo y criado, que surcan los caminos guiados por el azar y el destino, intercambian anécdotas y experiencias, narran aventuras e instruyen al lector: la vida como técnica. El intercambio también atañe a otros personajes, que aparecen casualmente durante el

⁴² **Cor.** *Sur le vif*, pp. 103-104.

⁴³ La noción de *modelo ideal*, a la que nos referiremos de forma recurrente en este trabajo, articula toda la Estética de Diderot, y fue formulada en varios escritos, entre los que destacan *Sur les femmes*, el preámbulo al *Salón de 1767*, los *Entretiens sur le fils*

viaje, y que representan el juicio popular. Si el filósofo aparece enmarcado en un personaje arquetípico –el fatalista Jacques- el ámbito de la charla cotidiana aparece como el lugar de elaboración de una tipología alternativa a la fijada por los usos de la moral común. Los personajes, sin saberlo, se convierten, como Suzanne, apresada en el convento, en héroes de la verdad moral. El hombre ilustrado lucha así contra los poderes dogmáticos, mostrando la esencial racionalidad de la conducta humana. En un mundo completamente secularizado, el anti-héroe novelesco está forzado a inventar su propia vida, pero acordándola a los dictados del destino.

De ahí la necesidad, al hablar de Diderot, de explorar la distinción capital, en la novela moderna, entre representación de la verdad y falso sentimiento, artificio mendaz. Si la novela posee alcance ético, es porque tiene la secreta capacidad de mostrarse a sí misma como simulacro, levantando esos velos de la apariencia sobre los que se ha construido, a imagen de una sociedad en la que el diálogo aparece falsificado. Para el ironista, como recordaba André Gide, la sociedad es el lugar de la mentira; el diálogo es la condición necesaria de la verdad.

*** **

Una prolongada preocupación por el sentido de las novelas de Cervantes, que me entusiasmaron en la adolescencia, y aún hoy son para mí fuente continua de reflexión y de sorpresa, así como un creciente interés por los problemas de la crítica, me han llevado a plantearme algunas cuestiones teóricas, que ocupan la primera parte de este trabajo. Al presentar un trabajo académico sobre las novelas de Denis Diderot, no se puede evitar una sensación de incapacidad y de desaliento. Aquellos problemas –el sentido de la ironía novelesca, el futuro del género-, lejos de aparecer resueltos, se

nos aparecen agrandados, ensanchados, y la pretensión inicial, humildemente revocada. Creemos estar de nuevo en el principio, en el inicio de la reflexión que antecede a toda respuesta. La peripecia, sin embargo, no ha sido en vano.

Al anteponer a este trabajo una introducción de carácter metodológico, pretendo subrayar que los problemas teóricos anteceden en él a cualquier aplicación práctica, tanto en el ámbito de la crítica literaria como en el de la Estética general, y que sólo a través de la procelosa selva de la teoría, puede el hombre aventurar soluciones originales, que no definitivas, al problema, siempre práctico, imperiosamente práctico, de su existir y de su vivir. La reflexión sobre los problemas de la literatura sólo es válida si sirve como báculo para una ulterior reflexión sobre la propia condición humana. No es esfuerzo ni capricho de diletantes, sino tarea atinente al hombre esencial, a su espíritu y a su materia viva. Su objetivo no es acotar y clasificar, sino ensanchar la mirada obstruida por la costumbre y el hábito. La ironía no es sólo un recurso retórico, es una forma de despertar a la conciencia paradójica del mundo. En la distancia, la realidad se vuelve problemática, cuando no imperfecta y fea. El ironista descubre la hipocresía que domina los usos del lenguaje y las normas que hacen posible la vida social. Se disfraza entonces de vividor o de diletante, para contemplar en la distancia. Su mirada se hace libre en la no pertenencia a lo que se contempla.

Adentrarse en problemas metodológicos conlleva riesgos que yo no he querido aplazar. Como visión de conjunto sobre las cuestiones con las que se enfrenta la teoría de la literatura, sin duda el primer capítulo resultará incompleto a los expertos, algo desmadejado en su presentación, y sin que en él pueda hallarse nada definitivo. No es un compendio de la crítica contemporánea, sino un adentramiento parcial. Sólo pretende clarificar motivaciones y hacer más claros los viejos interrogantes.

En una primera parte, examinaré la cuestión de los géneros narrativos, pergeñando una visión general de los problemas de la hermenéutica, del formalismo y de la Estética de la recepción. En una segunda parte, me aventuraré en los fundamentos de una *lectura productiva* de las obras literarias, que evite la circularidad y la oclusión sobre los textos a los que conducen ciertos paradigmas contemporáneos. La pragmática, la poética dialógica, la hermenéutica heideggeriana, son examinadas brevemente, intentando mostrar sus insuficiencias. Las páginas de 'Ironía y libertad', dedicadas por completo a la obra de Diderot, pero en cuyo horizonte se encuentra la *totalidad* de la novela moderna, no son, en este sentido, sino un ensayo de ejemplificación práctica de los presupuestos contenidos y defendidos en ese primer capítulo.

Todo lenguaje es vehículo de ideas, ideas que son historia. La novela es un género reciente, y expresa las ideas de un tiempo cercano. Tiempo político, caracterizado por la emancipación de nuevas clases sociales, por la emergencia de nuevos órdenes económicos. El nacimiento de la novela de estirpe cervantina coincide con el nacimiento de la Modernidad, y el comienzo de su crisis coincide con la decadencia de esa misma Modernidad que ha expresado de manera tan esencial.

La ironía cervantina tiene su fundamento en el poder evocador de la imagen realista, por la que una situación común aparece investida de comicidad. El juego novelesco hace real la invención, porque el fundamento de la trama ha de buscarse en la experiencia cotidiana, que los hombres llevan a buen o a mal término. El narrador aparece comprometido, desde el principio, con una verdad que ha de ser desvelada con el concurso de la experiencia: lo que se expresa en la ficción es lo que puede hallarse, anodino y disperso, en cualquier existencia humana.

Al advertir que la ironía era el recurso fundamental de la novela moderna, empecé a preocuparme por la naturaleza del diálogo, que puede servir tanto como artificio destinado a la ocultación, como instrumento para la revelación de cuestiones

esenciales. Apenas hemos empezado a reflexionar, advertimos la importancia fundamental que tiene la cuestión ética, al abordar la problemática del diálogo. El diálogo puede ser simulacro, falseamiento que se presente a los ojos incautos como comunicación auténtica. En su riesgo está también su virtud. El enlace polifónico de voces diversas, la orquestación de una pluralidad de conciencias que por doquier discurren, no sometidas más que al imperativo de la realidad más inmediata, tal como se advierten en los diálogos de algunas novelas, nos indican una vía de salida frente a los usos automatizados y convencionales de la lengua. La lengua creadora se exige a sí misma en diálogo con otras lenguas, con otras hablas.

En la concepción de Platón, el que dialoga es el técnico de la dialéctica⁴⁴. Es un método, no una forma literaria. La novela moderna ha sondeado sin embargo las posibilidades del diálogo en direcciones imprevistas. En la filosofía contemporánea, la cuestión del diálogo aparece asociada tanto a las teorías de la comunicación como a las denominadas *filosofías del otro* – Lévinas, Bajtin, Blanchot-. El diálogo pasa a ser entonces forma de comunicación existencial: su realización efectiva, auténtica, evitando la forma del simulacro, es una cuestión rayana con la ética. En la forma auténtica del diálogo reside una determinada forma de libertad que debe ser explorada por el pensamiento. De ahí la capital distinción entre diálogo auténtico y diálogo falsificado.

El diálogo falso se identifica con la expresión monológica, que puede adquirir formas diversas. Las más comunes son dos: i) la palabra hegemónica del Yo hace inútil o imposible la proliferación de la palabra ajena; y ii) la palabra ajena aparece, pero es pronto reducida a las razones más potentes del Yo. La palabra del otro es sometida a una dictadura conceptual por la que no puede aparecer, o cuando aparece,

⁴⁴ *Crátilo*, 390, C.

lo hace bajo la forma de un falso acuerdo, que en realidad es una reducción de esa palabra libre a una palabra hegemónica.

Martin Buber es uno de los filósofos contemporáneos que, con mayor dedicación, ha abordado la cuestión del diálogo, en títulos como *Yo y tú*. En sus escritos, sondea la existencia de un territorio intermedio entre los hablantes, que se constituye como condición previa y necesaria del diálogo. Ese espacio *entre-humanos* permite al mismo tiempo la reciprocidad y el distanciamiento. Lo dialógico se hace posible como ampliación o como constatación de esa esfera de distancia más o menos irreductible.

He elegido a Diderot porque, en cierto sentido, me parece un ejemplo, raro y singular, de un modo de hacer literatura y de hacer pensamiento que, salvo honrosas excepciones, no se prodiga hoy en día. Es el cultivo apacible de la racionalidad, del distanciamiento irónico que precede a toda mirada limpia sobre el mundo, lo que me atraen de la historia grotesca de Jacques y de su amo, de su viaje por caminos frecuentados por el azar y el destino. Es el sentido del humor y la bondad natural del philosophe. Virtudes que espero no haber traicionado bajo la pesadas y aburridas consignas del trabajo académico.

Sólo una interpretación abierta, que deje inconclusa cualquier afirmación sobre el sentido definitivo de una obra tan compleja como *Jacques el fatalista*, podría resultarme satisfactoria. Cualquier otra pretensión habría sido desmesurada, y sobre todo, contraria al espíritu que inspira estas páginas. Para ello he recurrido a los mecanismos propios del análisis filosófico, aplicado al comentario de textos antiguos, pero también me he aventurado en el análisis contextual e histórico, intentando insuflar vida a los datos calcificados de los manuales. De ahí la importancia que se concede, por ejemplo, a la ciencia newtoniana, a las traducciones inglesas de Diderot o a las novelas de Richardson... a ese complejo entramado histórico que llamamos

Ilustración, en el que se advierten, tímidos, balbucientes, los signos de una nueva época.

En cuanto a la citación de obras de Diderot, he preferido utilizar, siempre que fuera posible sin menoscabo del rigor, las ediciones más accesibles. Por ello, casi siempre, las citas provienen de las ediciones de P. Vernière. Me refiero a las *Oeuvres Philosophiques* (París, Garnier, 1990) y las *Oeuvres Esthétiques* (París, Garnier, 1994). La obra de referencia de este trabajo, Jacques el fatalista, así como el resto de obras narrativas, son citadas a partir de la edición de André Billy para La Pléiade, de Gallimard (1951), más accesible para el público general que los volúmenes III, XI, XII y XXIII de las Obras Completas de Hermann, que recogen su obra narrativa. Sólo para textos no completos u omitidos en esas ediciones, como los Salons, la Correspondencia o los textos de la Enciclopedia, he recurrido a la susodicha edición de Hermann. En todo caso, la referencia a esta edición es siempre inexcusable, por tratarse de la única edición crítica disponible.

En cuanto a las normas de citación en pie de página, se ha seguido el siguiente criterio: en la primera cita de una obra, se consigna el autor, el año de edición entre paréntesis, seguido de la referencia completa y el número de página. Cuando esa obra vuelve a ser citada, se consigna sólo autor, año de edición y número de página, obviando título y lugar de edición, es decir, siguiendo el criterio americano de citación por el procedimiento de autor-fecha, pero colocando la referencia a pie de página con llamada. En otros casos, como cuando se vuelve a citar de la misma obra o página, se utilizan las convenciones latinas habituales (*ibídem*, *op.cit.*, *art.cit.* y *Loc. cit.*). Creo que es el sistema más simple y efectivo, y sobre todo, más cómodo para el hipotético lector, tratándose de un trabajo en el que las citas son obligadas y frecuentes.

Antes de comenzar, deseo dejar constancia de un hecho que no pasará inadvertido al lector más perspicaz. Se trata de una deuda, la contraída con dos libros clásicos del pensamiento español, que inspiran y alientan en el mío: *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, y las *Ideas sobre la novela*, de J. Ortega y Gasset -sin olvidar, por supuesto, la respuesta que escribió Pío Baroja de este libro, en el prólogo a *La nave de los locos*-. Vaya nuestro reconocimiento, desde la distancia, hacia todos ellos, que con tanto acierto hollaron, antes que nosotros, estas selvas cervantinas.

Leganés, marzo de 2001.

LISTA DE ABREVIATURAS

de las obras de Denis Diderot.

- JF.** *Jacques le fataliste*. En *Oeuvres*. París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- JF(Hermann).** *Jacques le fataliste*. En *Oeuvres complètes*, Hermann.
- OE.** *Ouvres*. París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- OF.** *Oeuvres Philosophiques*. París, Garnier, 1990.
- OEsth.** *Oeuvres Esthétiques*. París, Garnier, 1994.
- O.C. Hermann...** *Oeuvres complètes*. París, Hermann. Con indicación de volumen y página.
- Cor.** *Correspondencia extraída de "Sur le vif"*. París, Hermann, 1994.
- NR.** *Le Neveu de Rameau*. En *Oeuvres*, París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- LR.** *La Religieuse*. En *Oeuvres*, París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- CNC.** *Ceci c'est pas un conte*. En *Oeuvres*, París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- BI.** *Les Bijoux Indiscrets*. En *Oeuvres*, París, Gallimard, La Pléiade, 1996.
- PPh.** *Pensées philosophiques*. En OF.
- LA.** *Lettre sur les aveugles*. En OF.
- IN.** *De l'interprétation de la nature*. En OF.
- EFN.** *Entretien sur le fils naturel*. En OE.
- DPD.** *Discours sur la poésie dramatique*. En OE.
- ONB.** *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du Beau*. En OE.
- ER.** *Éloge de Richardson*. En OE.
- RD.** *Le rêve de d'Alembert*. En OF.
- Entretien.** *Entretien entre Diderot y D'Alembert*. En OE
- Suite.** *Suite de l'entretien*. En OE.
- PC.** *Paradoxe sur le comédien*. En OE.
- PDP.** *Pensées détachées sur la peinture*. En OE.

EP. *Essais sur la peinture.* En OE.

SVB. *Supplément au voyage de Bougainville.* En OF.

ET. *Éloge de Térence.* En OE.

Salons *Salons (con indicación del año).* París, Hermann, 1995. IV vols.

LM. *Lui et Moi.* En OE.

DAM. *Les deux amis de Bourbonne.* En OE.

EPE. *Entretien d'un père avec ses enfants.* En OE.

IJP. *Sur l'inconséquence du jugement public.* En OE.

Regrets. *Regrets sur ma vieille robe de chambre.* En OE.

SF. *Sur les femmes.* En OE.

TB. *Traité du Beau.* En OE.

BetM. *Est-il bon? Est-il méchant?* En OE.

SFN. *Entretien sur «Le Fils naturel».* En OE.

EPHM. *Entretien d'un philosophe avec la maréchale de ***.* En OE.

AetC. *Des auteurs et des critiques.* En OE.

PRIMERA PARTE

ENSAYO DE METODOLOGÍA

CAPÍTULO PRIMERO

La comprensión del hecho novelesco

SINOPSIS DEL CAPÍTULO PRIMERO**LA COMPRENSIÓN DEL HECHO NARRATIVO.**

- 1.1: Del formalismo a la poética dialógica.
 - 1.1.1: Límites y posibilidades de la crítica.
 - 1.1.2: La herencia del formalismo.
 - 1.1.3: La propiedad de la palabra
 - 1.1.4: El diálogo irreductible.
 - 1.1.5: Autor, héroe y destinatario.
 - 1.1.6: La ficción novelesca y el tiempo recobrado.
- 1.2: El fundamento ontológico de la comprensión.
 - 1.2.1: La concepción pragmática del hecho novelesco.
 - 1.2.2: La intersección entre el modelo pramático y la estética de la recepción.
 - 1.2.3: Autoridad e interpretación. La pretensión comprensiva de la hermenéutica.
 - 1.2.3.1: La lingüisticidad de la comprensión.
 - 1.2.3.2: La fusión de horizontes.
- 1.3: La novela y las imágenes del mundo.
 - 1.3.1: De la producción intencional a la comprensión productiva.
 - 1.3.2: La dimensión axiológica de la novela.
 - 1.3.3: La ficción novelesca como suplemento.

1.1. Del formalismo a la poética dialógica.

1.1.1: Límites y posibilidades de la crítica

Nos acercamos a la literatura con la precariedad de un préstamo momentáneo, del mismo modo que utilizamos los objetos que circundan nuestra existencia como arrendatarios provisionales. Las palabras son tan efímeras como las experiencias que les dan origen.

El mundo imaginario del poeta. Génesis de la imagen. Contraposición entre lo vivo y lo hierático.

Decía Wallace Stevens, en su memorable libro de teoría poética *The necessary Angel*, que el poeta debe deshacerse de lo hierático en todo cuanto le concierne y debe avanzar constantemente hacia lo creíble; debe crear su irrealidad a partir de lo real⁴⁵. La función del poeta consistiría, para Stevens, en *articular un mundo imaginario que sea capaz de dar un nombre a lo real, de hacerlo accesible en las operaciones de la inteligencia*. La creación de una imagen poética equivaldría a una compleja partenogénesis: como aliento de vida, generación de realidad a partir del confuso tropel de la verdad tangible, *desocultamiento de lo más evidente; de lo que, estando a la mano, se sustrae a toda comprensión*. Esa exigencia de verosimilitud, o de certidumbre, es también la exigencia más general de la literatura. La literatura excede el límite de cuanto puede ser dicho en un determinado momento⁴⁶.

Hay una suerte de relación indefinible entre poesía y vida. Relación necesaria, atinente a cierto substrato ético que se manifiesta en los estilos artísticos, en la medida en que estos estilos son expresión de formas de vida de diferentes épocas⁴⁷.

⁴⁵ Stevens, W. *El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación*. Madrid, Visor, 1994, p. 46.

⁴⁶ Levinas, E. *Sobre Maurice Blanchot*. Madrid, Trotta, 2000, p. 23.

⁴⁷ Sobre las relaciones entre poesía y vida, ver, de Louis MacNeice, la introducción

El arte da cuenta de las altas exigencias éticas del hombre, porque el hombre se expresa y se reconoce a sí mismo a través de él, del mismo modo que se reconoce en la acción práctica, o en la invención técnica. En ocasiones, el arte adquiere una dimensión moralizante, se convierte en vehículo de educación o de propedéutica, y en esos casos, se confunde su prístina exigencia ética con propósitos ideológicos coyunturales. El siglo dieciocho nos ofrece muchos ejemplos de esa confusión premeditada entre moralismo rancio y humanismo reformista.

El substrato ético de la literatura no proviene de una determinada concepción del hombre, sino de ser la literatura la suma de las diversas concepciones del hombre, tal como han sido alumbradas en el orden del tiempo. Es el receptáculo de una miríada de formas divergentes; expresa la necesaria controversia vital de cuantos vivieron en una determinada generación, en un tiempo o en un país; último residuo fosilizado de las particulares existencias de ciertos, de algunos hombres.

El arte vivo nace en contraposición a la figura hierática, frente a la pétreo solemnidad de lo inmóvil; es el enérgico ensayo que pretende ordenar el mundo desde la perspectiva de la vida, aun cuando pretende encerrar la vida bajo la mirada rectangular del clasicismo. La voluntad que pretende comprender su entorno ensaya formas, esgrime vidas imaginarias, para así hacerse más completa, o para reconocerse en la emoción colectiva.

Asunto bien diverso es la pretensión del crítico de enfrentarse con la realidad porosa del arte, para comprenderla o para aprehenderla bajo categorías estables. Corre el riesgo entonces de hallar un residuo muerto, estorbado por los datos históricos o por la tiranía de los métodos. Si quiere comprender, aunque sea parcialmente, tendrá que liberarse entonces de los naturales automatismos de la mirada.

Las grandes creaciones literarias han nacido en ocasiones sometidas a la continencia y limitación de la forma y del género, pero han sido capaces de

que antepuso a su libro *La poesía de W. B. Yeats*. México, F.C.E. 1977. Sobre el mismo tema, también resultan interesantes las palabras preliminares de Hermann Broch en su escrito *‘El mal en el sistema de valores del arte’*, recogido en *Dichten und Erkennen* (Zurich, 1955. Citamos a partir de la traducción francesa: *Création Littéraire et*

vivificarlos, de renovarlos en versión novedosa. Su interna densidad procede tanto de la fidelidad al canon como de su capacidad para subvertirlo, para ignorarlo o negarlo.

Por su parte, el crítico ha de improvisar sus propias estrategias de acercamiento, sabedor de la limitación consustancial a su tarea. Por muy grande que sea el comentarista, el creador tendrá siempre sobre él una superioridad natural, que distingue a quien *produce* del que solamente interroga y juzga. Y esa limitación ha de ser una limitación fructífera, permitiendo la germinación de nuevas ideas, capaces de advertir en la obra un sesgo original, o un detalle inadvertido, sin necesidad de someterla a la rigidez cadavérica del estudio entomológico o de la clasificación taxonómica.

Función de la crítica La crítica literaria se sirve, como su primario material empírico, de los factores que se atienen a la producción literaria, excluyendo de su horizonte de intereses la totalidad de la experiencia humana, donde esos factores adquirirían su hipotético sentido definitivo. Su limitación es la cercanía del texto, de la que no puede separarse sin convertir su tarea en pontificación pretenciosa. Y todo es para el lector, como para el contemplador mundano, fragmento de un texto. Como afirma Gadamer, « *siempre que nos acercamos con una presunción primaria de sentido a una realidad dada que se resiste a entrar en una expectativa de sentido, encontramos la referencia al concepto de texto* »⁴⁸.

El ámbito que concierne al comentarista es el de la obra acabada, o sus aledaños, no el de la multitud de fenómenos sociales o históricos que la acompañan, la inspiran o la distraen. Como material especulativo, sin embargo, puede tener en cuenta, siquiera como fuerzas motrices suplementarias, todos esos condicionantes que operan, tanto sobre las visiones parciales como sobre las orientaciones globales de la literatura, a modo de señas, de balizas que facilitan la navegación por mares procelosos, pero sin convertir esta consideración en esquematismo sociológico o proyección ideológica.

connaissance. París, Gallimard, 1966, pp. 327-366).

⁴⁸ Gadamer, H.G., *Verdad y método*, vol. 2. Salamanca, Sígueme, 1998, p. 329.

Vemos en la época, en sus circunstancias, cuanto hay de semillero de nuevas formas para la imaginación atenta, pero son sólo estas formas las que, pasado el tiempo, han de saber explicarse por sí mismas, las verdaderas depositarias de su misterio y de su riqueza. Como nos recordaba sabiamente Ortega y Gasset, un libro, aun el más perfecto, no es más que una abstracción o un fragmento⁴⁹.

Limitación del concepto de literariedad. La *literariedad*, ese concepto difuso acuñado por la crítica moderna para acotar lo que tiene de específico todo hecho literario, frente al núcleo de los discursos prácticos o utilitarios de las situaciones comunicacionales comunes, es un concepto impreciso, y tal vez, inútil. No se puede acotar la palabra literaria bajo una definición estable. Como mucho, podemos decir que es la continua anunciación, en el lenguaje, de las verdades novedosas por las que cierto talento individual, o cierto espíritu tribal o colectivo, inventa mundos ajenos o reinventa el propio. La literatura es así como un fragmento de tiempo petrificado, que sólo se vivifica en el contacto con otra realidad, con otro tiempo, a partir de la huella vivida del hombre. No es un concepto abstracto más o menos inasible en determinaciones estables, sino la continua errancia de un material empírico, la obra acabada, con su letra impresa con olor de tinta reciente, o con su polvoriento regusto de antigüedad.

Cada lectura es un nuevo acto de interpretación. Realidad trans-histórica de la tradición. Cada lectura es un acto nuevo de interpretación. Quien aborda el texto, lo hace con la pesada carga de vivencias, de prejuicios, que son propios de su tiempo, o heredados de una tradición milenaria. Si cada obra es expresión del hombre en su totalidad, cada lectura es una reconstrucción, un ensanchamiento, de la visión que los hombres poseen de la realidad toda. La obra remite a un orden transhistórico, a una estructura temporal, que es la de la tradición⁵⁰.

⁴⁹ Ortega y Gasset, J. En el artículo «*Sobre un periódico de las letras*», recogido en *O.C., vol. E*, p. 446.

⁵⁰ Ricoeur, P. *Tiempo y narración. Vol. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI, 1995, pp. 394-395:

Cuando el texto es leído, reconstruido en el nuevo contexto, se cumple la finalidad primordial de la literatura: ser vehículo de conocimiento, de transmisión de vivencias de otro modo inefables. Es el decir de una experiencia que no puede ser reducida a los márgenes estrechos del discurso monológico y estandarizado en el que se cifran la salvación o la pérdida cotidianas. H. G. Gadamer ha sondeado esta cuestión:

«Como el diálogo vivo persigue el acuerdo mediante la afirmación y la réplica, lo cual implica buscar las palabras justas y acompañarlas del énfasis y el gesto adecuados para hacerlas asequibles al interlocutor, del mismo modo la escritura, que no permite comunicar al lector la búsqueda y el hallazgo de las palabras, debe abrir en el texto mismo, de algún modo, un horizonte de interpretación y comprensión que el lector ha de llenar de contenido»⁵¹.

La interpretación compete al receptor, y en ella, el receptor pone cuanto ha aprendido en la vivencia de su propio tiempo. Los tópicos de su generación, el sesgo de la época, impregnan su lectura. El sentido objetivo de la obra se escapa por las grietas de una temporalidad inaprehensible, que sólo puede ser sometida a revisión nostálgica o crítica, pero que no puede ser del todo domeñada y esclarecida. El texto que se abre a la interpretación, que la provoca, que la hace posible, que la alumbra ya en su seno desde el principio, es el texto capaz de generar violencia a su propio tiempo y al tiempo futuro. Las palabras tienen, como los hombres que las habitan, una historia, y esa historia no puede ser reducida a inventario definitivo. En el decir literario, la palabra se expresa en su grado máximo de apertura e inconclusión.

«La crítica (...) no puede limitarse a dar cuenta, en su pura contingencia, de la aparición de las obras singulares. Su función propia es discernir un estilo de desarrollo, un orden en movimiento, que hace de esta serie de acontecimientos una herencia significativa. (...) El orden que puede desprenderse de esta auto-estructuración de la tradición no es histórico ni antihistórico, sino transhistórico, en el sentido de que recorre la historia más de modo acumulativo que simplemente aditivo».

Especificidad de la novela: la efectividad del diálogo y el distanciamiento. La definición platónica del diálogo y de la memoria

La novela moderna se distingue frente a otros géneros literarios por dos factores: el *distanciamiento irónico* y el *diálogo*. Ambos están presentes en otras manifestaciones literarias, pero casi nunca de forma completa y conjunta. Desde sus orígenes, el pensamiento occidental ha intuido la preeminencia del diálogo frente a la palabra estática y unidireccional, aunque no siempre ha entendido el diálogo en el sentido liberador en que lo entiende la novela de estirpe cervantina. En el *Fedro*, Platón define la escritura como ese receptáculo muerto que suple, de una manera retórica, inútil, las imperfecciones de la memoria; es remedio, *pharmakon* provisional, que en ningún caso puede confundirse con la expresión de una verdad latente. Su ámbito es el del remedio, el de la copia. La copia reproduce lo que antes, de una manera más esencial, se ha dado en el habla, en el diálogo creador. Por eso es el diálogo vivo, la oralidad, el ámbito depositario de la palabra esencial, la palabra que aviene a su fin, nominando la verdad de lo que es, más allá de sus múltiples, equívocas apariencias; más allá también de las trampas y equívocos, indefiniciones y erratas, del lenguaje.

En el ideal platónico, la palabra, la *acción nominal*, tiene como fin capturar o expresar algún tipo de verdad esencial, distinguiéndola del remedio o la copia, mientras la memoria sensible nos engaña de continuo, y nos hace, como dice Platón en el *Teeteto*, «*extraer palomas, cuando buscamos tórtolas*». Esa noción cerrada de la escritura es propia de una visión idealista y especulativa del mundo. Es propia de la definición dialéctica. En la dialéctica platónica no es posible abrir la escritura a la posibilidad de la indefinición, de la circularidad que no conduce a fin aparente, porque la dialéctica concibe el discurso como avance progresivo, como superación sintética de las diferencias. En nuestra experiencia contemporánea de la escritura, reaparece la noción de copia, pero con un sentido positivo: la escritura es copia porque no hay una verdad definitiva, porque la palabra no puede hallar asiento definitivo a su propia errancia, y ese es precisamente el punto de fuga del discurso que, a pesar de la creciente monologización de la experiencia humana, pretende

⁵¹ Gadamer, H. G. 1998: 332.

mantenerse en un reducto de libertad, de necesaria indefinición. Por otro lado, nuestra experiencia de la memoria se ha visto decisivamente transformada. Ahora es la instancia última de la recreación poética. Frente a la anamnesis platónica, la obra ya no es esencia atemporal, de belleza absoluta⁵², sino hallazgo y congelación del instante vivido, eternización de lo imperfecto y de lo perecedero.

Quien lee interpreta su propio tiempo. Ortega y Gasset: el sesgo histórico de la novela Quien lee, se consume a sí mismo en la realidad de su propio tiempo. Se hace individuo, al unísono con todos aquellos que, como él, pueblan un tiempo y una historia. Lo que ellos son ahora no puede permanecer demasiado tiempo, antes de ser fagocitado por el tránsito frenético de los años. Cada hombre, como decía Montaigne, lleva en su interior la forma de la humanidad entera, pero sólo al modo como esa humanidad entera ha sido en una determinada época. Cada hombre es memoria viva de su generación.

Ortega hablaba de la novela, *una de las pocas labranzas que aún pueden rendir frutos egregios*,⁵³ desde ese espíritu de época, y esto le llevó a hacer un diagnóstico del futuro del género bastante pesimista:

*“Como producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado. Pero quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores. Mas esto es faena para espíritus de rara selección”.*⁵⁴

Según la define Ortega, la novela es ante todo *psicología imaginaria*. Surge en las condiciones de la propia época, pero sometida al sondeo de la vivencia individual. Por eso, su futuro depende de la capacidad de ciertos espíritus selectos para seguir

⁵² Jauss, H. R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus, 1986, p. 43.

⁵³ Ortega y Gasset, J. *Obras Completas. Volumen 3. Ideas sobre la novela*. Madrid, Alianza editorial, 1983, p. 415.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 416.

hollando y descubriendo sendas no exploradas antes. El mundo de la novela se le aparece a Ortega como directa expresión de la vida individual, de su controversia inaplazable, y eso la distingue de otros géneros, como la épica, que expresa más bien la relación de un pueblo con su propia historia y con su propia tradición oral.

Traemos al recuerdo la visión de Ortega porque la novela no ha dejado nunca de ser expresión de *individualidades imaginarias*, y esas individualidades, que nacen y fructifican, en un tiempo y en una historia, son por definición irreductibles al espíritu de su generación o de la época. Son, como experiencia de la totalidad de la vida, algo más que una suma de fragmentos, más que un inventario de ideas petrificadas; más en suma, que los acontecimientos de una peripecia. Lo que ha sido creado en una época se vivifica, renace y se renueva, en las lecturas que harán (tergiversadas, erróneas, y por ello, fundamentalmente creadoras) los hombres de otras épocas. Toda la vida novelesca se halla penetrada de infinitas controversias, pero no es sólo la materia la que la consagra como obra de arte. La novela es, sobre todo, un género, un específico dispositivo formal de la palabra. Por eso afirma, en otro momento, Ortega y Gasset:

*“La materia no salva nunca una obra de arte, y el oro de que está hecha no consagra a la estatua. La obra de arte vive más de su forma que de su material y debe la gracia esencial que de ella emana a su estructura, a su organismo. Esto es lo propiamente artístico de la obra, y a ello debe atender la crítica artística y literaria”.*⁵⁵

La novela es un género sincrético, que integra materiales dispares

La novela moderna se articula en torno a la peripecia, pero en ella los personajes desarrollan matices psicológicos complejos. Su entramado formal admite una pluralidad de desviaciones, impensables en otros géneros, incluidos los géneros teatrales, en los que se da el máximo desarrollo posible de las formas dialogadas. Es un género sincrético; en él confluye toda la historia de la

⁵⁵ *Ibidem*, p. 399.

literatura, y su materia se construye a partir de sucesivos aportes, de lentas sedimentaciones. La crítica atiende primeramente a la forma, por los rasgos de pertenencia a un género, aislando la materia literaria del común acervo de la experiencia de su tiempo; pero sobre todo, se trata de esclarecer la relación perentoria que se establece entre esa forma genérica y las necesidades expresivas de una determinada individualidad o de una determinada época. Esa labor de síntesis remonta por cima de cualquier pretensión de acotamiento formal. Va más allá de las clasificaciones técnicas del filólogo. La pluralidad de los géneros, y la profundidad de sentido de ciertas obras literarias, precisan de una interpretación en el orden de los fines y las motivaciones humanas, que linda con las fronteras de la Estética general.

El crítico persigue los nexos entre lo formal y lo histórico. Para esclarecer esas relaciones entre la forma exterior y el sentido humano o filosófico, se han de perseguir, una vez más, los nexos entre la obra creada y el contexto histórico y comunicativo para el que fue alumbrada. Esto no significa restringir el ámbito del significado al tradicional *sensus litteralis*, pues ello derivaría en un nuevo formalismo, en un extremo, o en la confusión entre crítica literaria e historia, en el otro. La teoría literaria ha de huir tanto del excesivo formalismo como de las generalizaciones significativas del sociologismo. Su terreno son esas *zonas fronterizas* de las que hablaba Bajtín.

He dicho antes que la novela es ante todo un *género sincrético*. Ello significa que no puede ser reducida a las manifestaciones concretas (un conjunto de situaciones, de formas, de tramas o de personajes). En ella se expresa la continua permeabilidad de los géneros, que se transfieren unos a otros formas y situaciones. Pero la novela no es nunca depositaria, como la Épica o la Epopeya, de un sentido cerrado o definitivo; ni su forma es una forma cerrada y circular, que se repite siguiendo unos patrones discursivos estables. Su relación con el tiempo presente y futuro es extremadamente porosa. La novela exhibe una desconcertante capacidad para superar los límites históricos en que fue creada. Diderot, por ejemplo, escribe sus novelas en la segunda mitad del siglo dieciocho, es decir, en el contexto del enciclopedismo, pero no son

realmente leídas, como poco, hasta la recuperación romántica de Goethe. Su vigencia literaria, como clásicos, no se halla en su inmediata coyuntura histórica, pero al mismo tiempo es irrefutable que no es posible comprender esas obras sin hacer referencia al marco histórico e ideológico en que fueron creadas: el mundo atribulado y vertiginoso de los *philosophes*. Algo parecido ocurre con *El Quijote*, recuperado sucesivamente en la Inglaterra de finales del diecisiete y en la Europa romántica. Son obras en las que la relación con el tiempo empieza a ser problematizada, aunque todavía de una manera huidiza, sin la centralidad con que se problematizará en sus epígonos del siglo veinte, marcados por la obsesión temporal.

La referencia al marco ideológico no es más que un apoyo necesario en la apertura comprensiva de la crítica; no es nunca un punto de llegada, sino una exigencia teórica. No es posible convertir la investigación ideológica o histórica en el referente teórico de la crítica de arte, pero no debe olvidarse tampoco que esta crítica, de orden estético, integra funciones diversas de la experiencia humana en un objeto único, la obra concluida, y que deben salir al menos parcialmente a la luz en el proceso de análisis.

Todo esfuerzo crítico es un poner en claro alguna parcela de ese *mundo de la obra* que, a pesar de la infinidad de lecturas, sigue permaneciendo irreductible, plural poseedor de frutos ocultos. También consiste en desentrañar cualquier sentido posible, dentro de los límites de clausura del sentido común y de la racionalidad. A partir de esta reflexión primeriza, la obra se ofrece en toda su altitud, inaccesible a una interpretación monológica, como un fruto moroso que ha de ser pacientemente desbrozado.

El esfuerzo de la crítica se encamina hacia una interpretación productiva, que añade nuevos sentidos a la temporalidad de la obra.

La labor del crítico, convertida en reflexión sobre la experiencia estética, conduce de algún modo siempre imprevisto a una suerte de *interpretación productiva*, en la que surgen aspectos antes no revelados de la obra. La rigurosidad de la crítica no implica en ningún caso reducción de la lectura a sentidos unívocos. Bien al contrario, es más rigurosa aquella crítica que, como la de

Bajtín o, por poner un ejemplo más reciente, la de George Steiner, pone en juego la esencial problematicidad de los textos y los convierte en materia abierta de discusión, fuera de cualquier simulacro de objetividad crítica, de cualquier construcción atemporal, buscando en ellos el rastro de una iluminación decisiva. El lenguaje de la literatura, al menos, de cierta literatura, participa activamente del habla productora que se gesta en la plaza pública, en el intercambio cotidiano, en la mofa o en la jerga satírica, en los usos y costumbres de la sociedad mundana, que sólo tangencialmente repercute en los libros de gramática o en los manuales historiográficos. En esa riqueza del habla, la *gran escritura* halla mecanismos de expresión y de reproducción que van más allá de las convenciones instrumentales de la lengua. El comentarista no puede pretender reducir ese intento de liberación expresiva precisamente a los límites instrumentales que pretende superar.

La temporalidad de las obras de arte se nos presenta como una virtud, como una parte importante de su riqueza. La obra no es sólo un producto acabado, también es parte de un acervo complejo, de una tradición que renace o se destruye a su contacto. Cualquier ficción de una identidad monológica conduce a una simplificación, equiparando la lengua creadora de la literatura –que nace, también, en la potencia productora de la lengua popular- con los discursos unificados y regulados, con las hablas instrumentales.

Carácter temporal de toda interpretación. El círculo hermenéutico en Ser y Tiempo. Toda interpretación equivale a un pacto revisable.

La temporalidad remite necesariamente a una dimensión histórica, en la que las obras se producen o en la que son objeto de recepción por parte de un público ocasional. La historicidad de toda comprensión es también un requisito irrenunciable de la crítica, en la medida en que ésta aspira a algo más que a una mera aprehensión formal del hecho literario. Y esa historicidad lleva de suyo implícito el inacabamiento como presupuesto previo irrebasable. Esto no quiere decir propiamente que las interpretaciones sean circulares, sino que el continuo intercambio de lecturas, el *círculo hermenéutico*, tal como se expone

en *Ser y tiempo*⁵⁶, no deja nunca de reproducirse. Las lecturas han de ser coherentes en sí mismas, admisibles en el orden de la tradición crítica vigente, *intersubjetivamente admisibles*. Es el horizonte en el que es posible todo diálogo, y en el que la crítica literaria se construye como discurso científico. Han de estar avaladas además por el marchamo de la provisionalidad. Por lo demás, no se puede ni se debe poner coto a la libre circulación de la palabra. Cada época, cada generación, puede hallarse en condiciones de aportar una verdad nueva a lo ya dicho, a lo ya socialmente admitido por las instituciones de la crítica.

Esa presunta historicidad de los hechos estéticos es la que permite que conserven su conexión inicial con la problemática, más extensa, más genérica, del hombre de cada época. Una obra novelesca como *Jacques le fataliste*, capaz de mantener su vigencia durante varios siglos, tiene en su interior una misteriosa capacidad de apertura. Si todos los géneros son proteiformes por definición, nacen y renacen en tiempos diferentes, con facturas diversas, el género novelesco es el género proteiforme, el género abierto por excelencia. También es el género que con más generosidad se desplaza desde los discursos regulados hasta la libre inventiva de la lengua popular, materializada en la jerga, en la discusión, en el diálogo o en la parodia grotesca.

No todas las formas literarias poseen el mismo nivel de apertura, pero todas ellas establecen algún nexo con la realidad que equivale a un pacto revisable. La literatura no es nunca únicamente la expresión del espíritu de un pueblo, ni la manifestación de una concepción estática del mundo, aun cuando pueda haber surgido en el seno de la conciencia colectiva. Puede serlo, pero nunca queda petrificada en su primera función nominadora o fundadora. A ello me he referido al analizar las formas de la poesía heroica en el estudio sobre la narrativa de Diderot que sucede a estas consideraciones. Los modelos literarios sirven como depósitos formales de la creatividad; facilitan su cristalización en la palabra. Por ello, la tradición oral tiende a fijarse en la forma genérica de un poema isométrico, de estructura regulada, con arquetipos formales que se repiten a través de centurias. La forma sirve entonces

⁵⁶ Gadamer, H.G. 1998: 63-70.

como fórmula de fijación y como receptáculo de continuas innovaciones, que se añaden al substrato previo edificado por la tradición.

El cuestionamiento de la función representativa del arte. La introducción del problema de la recepción. La estética se ha orientado tradicionalmente hacia la función representativa del arte, desarrollando teorías acerca de la experiencia estética que dejaban de lado la cuestión de los efectos o el problema de la recepción; ni siquiera en la *Crítica del juicio* kantiana, en la que esos efectos están sometidos al problema de una iluminación trascendental.⁵⁷ La recuperación, en la crítica contemporánea, de la problemática de la recepción, ha ido paralela al progresivo interés por la dimensión comunicativa y pragmática del hecho literario, que tampoco se hallaba recogida en las preceptivas antiguas, con la notable excepción de la *Poética* aristotélica.⁵⁸

Y sin embargo, el problema de la recepción tampoco agota la pluralidad de prismas bajo los que puede observarse el hecho de un habla plural que se cristaliza en palabra literaria a través de continuos sedimentos y que, una vez cristalizada, no deja de producir epígonos, o es susceptible de producirlos, a través de las distintas generaciones, superando incluso la presunta barrera de los estilos y de los géneros.

Rebatir la identidad monológica es una forma de reivindicar la capacidad creadora del ser humano. Va más allá de un simple presupuesto teórico de la teoría de la literatura. Sus implicaciones son también de orden ético. La productividad de toda comprensión es una exigencia que limita con la ética, en la medida en que abre los textos a la posibilidad de una lectura responsable, por la que los textos, lejos de esclarecerse de forma definitiva, exhiben su radical apertura.

En una de sus conferencias de 1955, afirmaba J. D. García Bacca, refiriéndose a la plural identidad del ser humano:

⁵⁷ Jauss, H. R. 1986: 11-28.

⁵⁸ Aunque, en este caso, el análisis de la tragedia a partir de los efectos forma parte en realidad de un análisis puramente formal, que no introduce ninguna consideración comunicativa o histórica.

«Porque esta es otra rareza de la vida mental del hombre: tenemos que ser corporalmente de una sola especie ínfima —con pequeñísimo margen para variedades—; mas el hombre interior, el espíritu humano, puede mantenerse en estado de indiferenciación amiboide, proteico —y demos a la palabra proteico su primitivo significado: propiedad divina, de un especial y singular dios, de poder tomar todas las formas, sin quedar preso de ninguna, o de no tomar ninguna»⁵⁹.

El género novelesco explora la pluralidad discursiva

El género novelesco, desde la comedia romana hasta hoy, ha sondeado los caminos de la dispersión discursiva. El relato autobiográfico, en primera persona, propio del anti-héroe novelesco, es ya síntoma de un distanciamiento irónico, que permite observar la realidad desde una posición de absoluta exterioridad. El distanciamiento es el requerimiento primordial de la mirada irónica, que se acerca a los géneros de la tradición como un usuario momentáneo, subvirtiendo sus normas históricas, adecuándolas a un contexto paródico.

⁵⁹ García Bacca, J.D. *Antropología filosófica contemporánea. Diez conferencias*. Barcelona, Anthropos, 1982, pp. 53-54.

1.1.2: *La herencia del formalismo.*

*Aportación del formalismo a la crítica contemporánea .
La pretensión de objetividad.*

La aportación del formalismo a la crítica contemporánea es sin duda decisiva. Nos ha mostrado, a principios de este siglo, que quien lee, con un afán científico, ha de despojarse del oneroso legado de la tradición especulativa e historicista, que convierte las obras en meros productos sociales o en pretextos para consideraciones difusas e imprecisas, cuando no manifiestamente ideológicas. Sin embargo, hay en el formalismo una pretensión de objetividad científica que se corresponde con una cierta visión ya periclitada de la propia ciencia. No deseo entrar en un análisis detenido sobre esta cuestión (¿qué noción de ciencia es la más apropiada), que pertenecería a la historia o a la filosofía de la ciencia. Sí quiero, no obstante, resaltar de qué manera el abandono de cualquier prejuicio historicista, por parte del formalismo clásico, tuvo enormes efectos positivos, que han permitido reconstruir la teoría literaria sobre bases más sólidas, aunque hoy ya no son un referente imprescindible en una crítica literaria que pretenda superar los límites de una visión positivista y reductora de la literatura. Una crítica incapaz de producir nuevas aportaciones en el ámbito de las ideas es una crítica inane, atrapada por prejuicios metodológicos, sin capacidad de renovación o de crecimiento; está destinada a enmudecer bajo el peso del tiempo.

*Necesidad del análisis formal.
Competencia del filólogo.
Limitación de la narratología.*

Si se ha acusado de *reduccionismo* al formalismo clásico —el de Propp, el de Saussure—, no menos reduccionista, y contraproducente, resulta la pretensión de resolver los problemas críticos en el ámbito de la cultura o de la sociopolítica, dejando a un lado la consideración sincrónica de las obras, concebidas como recintos independientes, aunque no clausurados, capaces de irradiar nueva luz en nuevos contextos, a partir de su estructura. Para ello resulta fundamental el puro análisis formal, que compete al filólogo, adiestrado técnicamente en el manejo y la

fijación de textos. Los avances de la narratología son un buen ejemplo en ese sentido. Sus aportaciones han mejorado el conocimiento de las obras literarias, aunque es dudosa su capacidad para esclarecer el sentido profundo de una obra literaria dentro del conjunto de la experiencia humana. Si se admite que es posible un conocimiento científico de las obras literarias, se ha de admitir al mismo tiempo la enorme limitación de ese conocimiento para algo más que no sea el establecimiento de regularidades o de principios formales. La cuestión del sentido no pertenece, por definición, a una ciencia que se pretende empírica, al menos según la definición moderna, newtoniana, de ciencia. El comentarista, si sólo se ciñe a los aspectos formales, corre el riesgo de dejar escapar los aspectos más fructíferos de su trabajo. Por eso ha de moverse en zonas fronterizas, integrando aspectos diversos en una visión única y coherente.

Los prejuicios de la crítica: el psicologismo, el sociologismo, el historicismo.

He hablado de las valiosas aportaciones del formalismo. La primera de ellas, la más fundamental, es que, en la crítica literaria, es necesario despojarse de algunos prejuicios que operan en las teorías tradicionales, según su orientación metodológica y su inspiración filosófica. El primero de esos prejuicios es el prejuicio historicista; el segundo, el prejuicio psicologista; y el tercero, el prejuicio sociologista. Frente a todos ellos, el formalismo supone una apuesta por la objetividad y la claridad científica, a pesar de su estrechez metodológica. Se puede, sin embargo, distanciarse con respecto al formalismo estricto, tratando de esquivar, en la medida de lo posible, su reduccionismo implícito, en busca de una visión panóptica, que conecte los problemas de la literatura con los problemas tradicionales de una Estética general. En los dos extremos, se hallan el reduccionismo metodológico, con escasa capacidad para hacer auténticas aportaciones en el orden de la experiencia humana, y el sociologismo prendado de ideología, lleno de arbitrariedades y propenso a las esquematizaciones de orden histórico. Las tentativas de Hauser o de Lukacs son buenos ejemplos en este sentido.

Los límites del reduccionismo metodológico. Necesidad de la reflexión estética.

Los principios del formalismo, tan útiles desde una concepción puramente lingüística de la literatura, se vuelven insuficientes cuando nos remontamos hacia el terreno de la Estética general. La obra de Bajtín no es sino un desarrollo premeditado de esta intuición fundadora, y en su estela se ha desarrollado gran parte de la crítica contemporánea. Los principios metodológicos excesivamente rígidos convierten las obras en recintos cerrados, como mónadas sin ventanas, simulacros atemporales donde ningún diálogo con el exterior es ya posible⁶⁰. Por ello, se ha de incorporar a los añejos principios del formalismo nuevas determinaciones críticas que, sin menoscabo de su rigor metodológico, abran las vías hacia una comprensión más dialógica y abierta de los textos. Esta ha sido, en cierto modo, la tarea fundamental de la crítica literaria del siglo veinte, desde el postformalismo ruso.

Abrir el problema de la forma literaria al problema, más amplio, más vago, de la interpretación histórica o contextual de los textos, ha producido esa diáspora tan característica de los debates epigónicos. En este trabajo, intentaremos, de forma modesta, integrar algunas de estas visiones, relacionando, por ejemplo, el planteamiento formalista con el intuicionismo de la estilística o con la crítica dialógica, resaltando el carácter integrador de la reflexión estética, a diferencia del proceder técnico del filólogo.

El concepto de semiosis ilimitada de Peirce. La obra de arte se sustrae a una interpretación definitiva.

En la base de estas consideraciones se halla una intuición fundamental, que nace de la semiótica de Peirce. La realidad de la creación literaria ha de ser puesta en conexión con aquellas interacciones pragmáticas y comunicativas que aportan significado a los distintos lenguajes. Los usos pragmáticos que la lengua adquiere en distintos contextos comunicativos e históricos revisten una importancia fundamental en la determinación del hecho literario. Es más, lo tensan cada vez en nuevos requerimientos, lo fuerzan a

⁶⁰ Una opinión semejante ha sido defendida por Ricoeur en sus estudios sobre la

permanecer en una cierta indefinición que por doquier se renueva, sometido a esa *semiosis ilimitada* que no deja de proponer problemas y conflictos a la interpretación. Con respecto a la novela, se trata de poner en juego su esencial plurivocidad, que no puede ser reducida a los límites reductores de una lectura única. Ciertas obras de arte, las más importantes, poseen en su interior la capacidad de motivar continuamente nuevos significados, nuevas lecturas, sustrayéndose a una interpretación definitiva. Con ello se nos ofrecen siempre en actitud abierta, como objetos de exploración y de tentativa.

La noción formalista de desvío.
V. Schloskij, Jean Cohen.

Otro de los principios fundantes del formalismo es el que afirma que la lengua literaria se distingue de algún modo, tal vez esencial, de la *lengua común*, que funciona por uniformización y para la que sólo tiene valor la inmediata dimensión significativa, el hecho práctico de la interacción comunicativa y su eficacia, resultando secundarios otros aspectos, como el de la forma, que adquieren auténtica preponderancia en el texto literario. Esta idea fue inicialmente defendida por Viktor Schlovskij, teórico del formalismo ruso, y fue recogida más tarde por otros críticos, como Jean Cohen. Quiero llevar esta distinción a un ámbito que, como pronto se verá, supera los estrechos límites de la concepción formalista del lenguaje, para inundar otros campos. Detrás de cada lenguaje, hay una visión del mundo. Tal vez, esa visión del mundo, no es sino un conjunto de reglas, un manual de instrucciones de uso del propio lenguaje. No es posible hoy seguir defendiendo concepciones inmanentistas *puras* del hecho literario. Como ya he dicho, el concepto de *literariedad*, el problema de la definición, pierde importancia frente al problema, más real, más inmediato, de nuestro enfrentamiento con la literatura como suceso pragmático, como hecho comunicativo. Comprenderlo equivale, en cierto sentido, a comprender amplias extensiones de la comunicación social, acceder a nuevas y poderosas iluminaciones, que de continuo se renuevan y dispersan.

La pragmática introduce y desarrolla en ese sentido una *lingüística de la situación y de la actuación*. Es decir, estudia las expresiones entendiéndolas como resultado de casos situacionales. No quiero, sin embargo, ampliar por el momento, las posibilidades de ese análisis –posibilidades, por otro lado, reales-⁶¹ a factores psicológicos o mentalistas, y mucho menos sociológicos, como son los derivados de la *teoría de la comunicación*⁶². Un análisis de este tipo nos alejaría necesariamente de las intenciones y límites de este trabajo. Baste por el momento con constatar la necesidad de vincular la reflexión estética con las aportaciones del análisis pragmático, en la medida en que la Estética recoge en parte las aportaciones que las distintas interpretaciones críticas han realizado a través del tiempo, para articular una visión de conjunto.

Al distinguir entre la *lengua común*, uniformizadora por definición, y la *lengua especial* de la literatura, se abre un nuevo ámbito de consideración de las obras literarias como espacios de representación de visiones del mundo complejas, no siempre consonantes con los ideales de época. El primero que advirtió ese carácter innovador y crítico de la literatura fue precisamente Mijaíl Bajtín, en su libro sobre François Rabelais. La *lengua común* es la lengua que no admite sino el intercambio reglado. El lenguaje de la literatura popular, marcado por el signo de lo carnavalesco, abre, por el contrario, el ámbito de la irreverencia y de la mofa; supone una ruptura frente al código pragmático aceptado y, por ello, también frente a los códigos sociales de conducta y frente a los fundamentos axiológicos de la sociedad. Lo *carnavalesco* se convierte entonces en auténtica subversión de la norma por previa subversión del lenguaje.

Creo que, en *Jacques el fatalista*, la novela a la que dedicaré el estudio posterior, ese aspecto carnavalesco reaparece, como en muchas otras novelas del siglo dieciocho,

⁶¹ Me refiero, por ejemplo, al uso que de conceptos de carácter mentalista ha hecho un filósofo pragmático como John Searle, en algunas de sus últimas obras, sobre todo en *Intentionality* (Cambridge, 1983. Hay traducción castellana: *Intencionalidad*, Madrid, Tecnos, 1992).

⁶² Reseño, a este respecto, dos textos introductorios sobre el tema en castellano. El libro de Manuel Martín Serrano, *La producción social de comunicación* (Madrid, Alianza,

bajo la forma soterrada de la ironía propia de la novela de herencia cervantina. Pero por el momento, lo que me interesa precisar es el modo como la *lengua común* y la *lengua literaria* suelen divergir tanto en la forma como en los objetivos. Sin duda, hallaremos en el *lenguaje carnavalesco* formas que van más allá incluso de los usos del lenguaje vulgar de la fiesta o de la orgía, que superan tanto el límite del coloquialismo como el límite de la subversión grotesca. La literatura surge interpretando el habla colectiva, prestando oídos a la comunicación cotidiana.

La novela moderna hace de esos lenguajes estandarizados formas complejas de comunicación, no con su tiempo presente, sino con el tiempo grande de la literatura, con el que se comunican a través de la trama novelesca. Hay algo en la literatura que se dirige a sus contemporáneos y algo que, como reducto atemporal, aguarda en sus sentinas esperando a ser redescubierto. Ese algo es, por definición, lo inagotable de la palabra literaria, su rasgo más determinante.

La literariedad, como he dicho, sólo puede ser determinada por factores intrínsecos a la propia obra, lo que no implica desoír el eco de otros factores (los códigos sociales, las normas de conducta, los hechos históricos, los factores económicos, los distintos lectores...) sin duda significativos para una sociología de la literatura. Lo contrario supondría afirmar que son estos factores co-laterales los que, de algún modo, determinan como literaria una determinada palabra, una determinada obra, y no sus complejos condicionantes internos, pero la Estética va más allá de las definiciones ocasionales y de los criterios taxonómicos. Su función es articular una reflexión comprensiva, de orden filosófico, que ponga en relación las obras de arte con el todo complejo de la experiencia humana, por eso su reflexión no puede aceptar los límites metodológicos del formalismo ni los prejuicios historiográficos del sociologismo.

*No es posible una definición
unívoca del hecho literario.
La noción de género.*

En el tiempo grande de la literatura, la obra se define por su propia constitución interna, por articular con mayor sabiduría o precisión las reglas

de un determinado género pre-existente, o por haberlas transgredido, convirtiéndolas en algo totalmente nuevo; pero es inútil, como pretende Ohmann, buscar una definición estable de lo que entendemos por literatura⁶³, aunque siempre, de un modo u otro, lo *literario* aparezca determinado por un sistema de reglas o de simples regularidades o de rupturas estilísticas. La cuestión del *sentido* de la palabra literaria, más allá de sus artificios formales, queda inoída en esos planteamientos, que comparten tanto el formalismo clásico como las actuales reformulaciones de la teoría de los actos de habla y de la pragmática.

Ese sistema de reglas es lo que, de algún modo, hace aprehensible el hecho literario, pero también es lo que permite su valoración estética de una manera más objetiva. De ahí que se hayan desarrollado *teorías de tipos*, en las que se pretende determinar, sobre todo desde el ámbito de la semiótica, esas regularidades discursivas o estilísticas, y la irregular eficacia de su utilización en unos contextos u otros. Sin embargo, las teorías de tipos son igualmente incapaces para remontar por encima de su propia reducción metodológica.

La palabra literaria supera los límites prácticos de la comunicación social.

Representación del discurso ajeno.

La función de la palabra literaria consiste en superar precisamente los límites impuestos a la palabra por las imposiciones prácticas de la comunicación social.

La escritura literaria oscila siempre por ello entre el discurso fantasmal de la identidad falsificada, y el discurso de la pluralidad, de los *otros* irreconciliables. Dicho en términos más simples: la literatura tiene como función primordial representar la palabra ajena, incluso la palabra ajena a toda escritura, bajo la forma de un diálogo fructífero. En todas las formas de representación del discurso ajeno la literatura ejerce su poderosa seducción, al profundizar en las posibilidades del distanciamiento y de la despersonalización. En el reconocimiento de la alteridad

⁶³ Ohmann, R. (1987) *Speech acts and the definition of Literature*. Rev. *Philosophy and Rhetoric*, 1974. (Trad. cast.: *Los actos de habla y la definición de la literatura*. Recogida en *Pragmática de la comunicación literaria*. Compilación de J. A. Mayoral. Madrid, Arco, 1987. pp. 11-34).

subyace el principio de la palabra libre, que expresando una confrontación (la palabra del yo frente a la palabra de los otros), expresa algo parecido a verdades esenciales.

Por otro lado, también en la escritura se representa la alteridad de cuanto no es escritura, pero que aspira, del mismo modo, a ser expresado de una manera libre y autosuficiente, más allá de los dogmas simplificadores de la identidad, bajo la forma abierta de la escritura.

Los géneros literarios son las diversas formas que, a lo largo de su historia, adquiere la palabra literaria para objetivarse a sí misma en ese distanciamiento, quebrando cualquier identificación directa entre el hablante y el yo del discurso. Esto sólo es posible cuando el género literario ha consolidado una formas expresivas propias, reconocibles como tales, y éstas se han hecho efectivas en la tradición, perviviendo a través de los años.

Sin embargo, sucede en ocasiones, muy contadas, por cierto, que la visión del mundo que se pretende conservar en los géneros deviene modelo petrificado, carente de vida. Frente al residuo cadavérico del género, el hombre de talento puede llevar a cabo una subversión creadora de las formas de la tradición. La innovación se pone entonces al servicio de la ruptura estilística, y es una nueva visión del mundo y del hombre lo que se nos ofrece. El surgimiento de la novela moderna es el producto de uno de esos hallazgos desmesurados: modificación o dislocación de ancianos tipos genéricos.

Cuando se produce una quiebra en la vieja visión el mundo, la valoración estética de las obras se transforma, al unísono con la transformación que sufre nuestra propia idea del hombre. En ese caso, la valoración estética ha de ser capaz de mostrar los límites que tiene toda consideración de la literatura a partir de los géneros o de los tipos, aventurando su carácter innovador, de avanzadilla del tiempo nuevo. La literatura se sirve de los géneros en cuanto grandes modelos en formación, que pueden ser abstraídos momentáneamente al poder de la norma, y en ese sentido, excede el tiempo y la cultura a los que pertenece. Cervantes anuncia una nueva época, marcada por la primacía egotista del sujeto; otros autores, convertidos en sus epígonos, como Fielding o Diderot, proporcionan a esa nueva visión del hombre

obras canónicas, que reconocemos como paradigmáticas de un nuevo género. Contienen, todas ellas, la vivacidad del tiempo joven, que ha surgido tras la gran ruptura del mundo antiguo. Y esa consideración, que es de orden histórico, sólo puede ser aventurada desde la primacía del juicio reflexivo que antepone, al juicio sobre las obras concretas, sobre su determinado artificio formal, el esclarecimiento de su relación significativa con la eterna controversia humana.

La principal herencia del formalismo es la posibilidad de profundizar en los estudios literarios desde una concepción pragmática, que siga privilegiando el estudio de la obra desde ella misma, sin recurrir a factores externos, aunque pretenda resituarla en sucesivos contextos comunicativos, pero exhibe toda su limitación cuando pretende fijar el sentido último de la obra de arte, más allá de sus estrechos condicionamientos técnicos o genéricos.

La superación del reduccionismo metodológico.
La construcción de una perspectiva.

En el progreso hacia la comprensión de las obras literarias como entramados dialógicos, es necesario superar la mera concepción formalista, avanzando hacia lo que Bajtín denominaba *zonas fronterizas*. Así, al comienzo de su escrito *«El problema del texto en la lingüística. La filología y otras ciencias humanas»*, define su propia tarea en estos términos:

«Hemos de definir nuestro análisis como filosófico gracias a consideraciones de carácter negativo: no se trata aquí de un análisis lingüístico, o filosófico, o histórico-literario, o de algún otro tipo especializado. Las consideraciones positivas son las siguientes: nuestra investigación se desenvuelve en zonas fronterizas, es decir, sobre los límites entre todas las disciplinas mencionadas, en sus empalmes y cruces»⁶⁴.

⁶⁴ Bajtín, M.M. *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 294.

El análisis especializado oculta la verdadera esencia del objeto, su pluralidad constitutiva. Por eso la visión más adecuada es aquella que integre más puntos de vista. La crítica literaria no puede ser efectiva sino como *articulación de una perspectiva*.

1.1.3: La propiedad de la palabra.

Apertura de la novela frente a la rigidez del género.

Hay un abismo entre la mirada del lector, que ávidamente recorre las páginas de una novela, y la mirada distanciada del teórico de la literatura. Para éste, cada novela pertenece a una unidad superior, en la que se integra. Esa unidad es la del género. Objeto extremadamente poroso, tal vez inaprehensible, la novela se ofrece en radical apertura. Lo que en ella se expresa ya está, de algún modo, expresado en toda vida humana. Es el absoluto de cada existencia individual lo que se nos ofrece a la contemplación. Y cada existencia, surgida por azar, está sometida igualmente al azaroso discurrir de hechos aparentemente inconexos.

En la reflexión estética, la consideración del género es secundaria; cede ante la primacía de la propia obra, capaz de alumbrar sentidos novedosos. El esfuerzo de interpretación no tiene como punto de llegada la clasificación de la obra en el marco de un *cliché* taxonómico, sino la extracción del máximo potencial de sentido posible. Resulta por ello necesario superar la propia noción de género, que Bajtín situó en el centro de su teoría estética, para remontarse hasta la cuestión primordial del sentido, como objeto auténtico de la interpretación.

*La polifonía novelesca.
El personaje logrado es una entidad irreductible.
El diálogo, fundamento del héroe novelesco.*

El personaje de la novela puede ejercer el privilegio de la palabra libre. Eso es lo que distingue a una gran novela de una novela mediocre. Cuando el personaje de la novela está completamente conformado, es una parcela de vida irreductible, sólo similar a sí misma, lo que se nos ofrece en la lectura. Este es el fundamento de la polifonía novelesca: cada personaje, cada identidad, es irreductible. Irreductible a la simplificación, a la confusión con otras identidades bajo un género o una especie. Y a una pluralidad de voces, corresponde necesariamente una pluralidad de interpretaciones. De ahí que la

reflexión estética sobre la novela redonda de continuo en la cuestión esencial del diálogo. La novela es exposición, no de una peripecia, de la aventura azarosa de unos personajes, sino del diálogo por el que esos personajes se transforman y evolucionan. El diálogo es el principio que hace posible la evolución psicológica del personaje novelesco, y es el fundamento de la mirada irónica que arroja sobre el mundo.

La polifonía implica una exigencia ética.

Y en la polifonía novelesca hay siempre una cierta exigencia ética, referida a la expresión de la totalidad, del sentido auténtico del ser del hombre, a través de la necesaria multiplicidad. Mijaíl Bajtín llegó en sus últimos escritos a esa misma conclusión:

*“Es preciso captar la voz auténtica del ser, del ser total, del ser más que humano, y no de un fragmento particular, la voz de la totalidad, y no de uno de sus partidarios. La memoria del cuerpo supraindividual. Esta memoria de un ser contradictorio no puede ser expresada mediante conceptos monovalentes e imágenes clásicas que poseen un solo tono”.*⁶⁵

En este párrafo oscuro, Bajtín en realidad está distinguiendo entre lo que él llama la *experiencia menor*, que tiende casi siempre a la reificación y a la simplificación, de la *gran experiencia*, que busca revivir todo aquello que, por ser inconfundiblemente humano, no admite sino inconclusión y libertad, revelación y milagro. Este es el ámbito de la interpretación.

Es necesario abstraer los estudios literarios de esas formas de experiencia menor que tienden a trivializar, bajo esquemas cognoscitivos reductores, la esencial complejidad de la experiencia humana...

“En la experiencia menor sólo existe un sujeto cognoscente (todo lo demás sólo es objeto de conocimiento), un solo sujeto libre (todo lo demás, sólo cosas muertas), un solo sujeto vivo y sin cerrar (todo lo demás está muerto y cerrado), uno es el

⁶⁵ Bajtín, M. M. *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona,

*que habla(todo lo demás calla sumiso). En la gran experiencia todo está vivo, todo habla, esta experiencia es profunda y esencialmente dialógica”.*⁶⁶

La dialogía implica la creencia teórica en una especie de correspondencia universal de los discursos, que circulan libremente, pero implica también el rechazo de cualquier reduccionismo, de cualquier simulacro de una verdad fantasmal que reproduzca las formas de una identidad falsificada. La única identidad posible es la del yo pensante que se expresa en la palabra, pero enfrentado a una multiplicidad de yos, de identidades, de palabras, que por doquier circulan y se confunden. Por supuesto, esos discursos están sujetos aparentemente a los dictados de la lengua, pero son creativos por naturaleza. En ellos se encuentra el germen de la destrucción de los modos convencionales, de las reglas de uso pericilitadas y anónimas. Poseen el grado de libertad suficiente para que la palabra sea continuamente creadora y regeneradora de sentidos.

La noción de diálogo.
El diálogo ficticio.

La cuestión fundamental al abordar el problema del género novelístico, por diferencia, por ejemplo, al género teatral, es la definición de la noción de *diálogo*. Al hablar de estructuras plenamente dialógicas, frente a otras dominadas por un simulacro de diálogo o por un diálogo espúreo, hemos de definir primero lo que entendemos por intercambio dialógico. En cierto sentido, Bajtín consideraba que el diálogo era aquello que no dejaba de advenir, de suceder, de manera que no podía ser concluido de una manera definitiva. Diálogo sería el equivalente de la radical apertura por la que la lengua expresa los distintos y diversos significados del ser. No está muy lejos esta opinión de la expresada por Martin Heidegger en *De camino al habla*. En el *diálogo ficticio entre un japonés y un inquisidor*, afirma:

Anthropos, 1997, p. 155.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 155-156.

- I. *Quisiera dejar abierta esta cuestión y sólo indicar que la clase de diálogo se determina por aquello desde donde están siendo invocados los aparentemente únicos hablantes – los hombres.*
- J. *Allí donde la esencia del hablar en tanto que Decir se dirigiese (se dijese) a los hombres, él, el Decir, produciría el verdadero diálogo...*
- I. *... que no diría “sobre” el habla sino que diría de ella, como necesitada y puesta en uso por su esencia.*
- J. *Y aquí sería, por de pronto, de importancia menor que el diálogo estuviera presente ante nosotros de forma escrita o haya resonado en palabras pronunciadas alguna vez.*
- I. *Ciertamente – pues la cuestión que importa es que este verdadero diálogo, sea escrito, sea hablado, permanezca en un constante venir.*
- J. *La andanza de semejante diálogo deberá tener carácter propio, de modo que habría en él más silencio que conversación.⁶⁷*

La palabra está sometida a la tensión dialéctica de un modo de advenimiento, una forma de conducirse, que escapa a toda simplificación teórica, que nunca deja de producirse. Su autenticidad no es apresable por los mecanismos reductores de la lingüística, pues opera principalmente en el ámbito de los fines humanos y, sobre todo, en el ámbito en el que esos fines aparecen enfrentados entre ellos en perenne conflicto. De ahí que el diálogo emparente, en cierto sentido, con el silencio, pues no puede extraerse de él una conclusión definitiva, a no ser falseándolo, convirtiéndolo en un simulacro de comunicación auténtica, bajo las formas reguladas del habla instrumental.

Los escritos de Bajtín desarrollan esta intuición de una manera cada vez más abierta, menos sistemática, como contagiándose él mismo de esa circularidad del pensamiento que no puede dejar de advenir, de acontecer, en el puro efectismo de un diálogo inconcluso. Por eso ha convertido la noción de *género* en el elemento vertebrador de su estética.

⁶⁷ Heidegger, M. *De camino al habla*. Barcelona, Odós, 1987, pp. 137-138.

Un género literario no es sólo un conjunto de identidades formales; es más bien un espacio de intersecciones, de intertextualidades, en el que se producen y reproducen relaciones siempre nuevas entre la identidad y la alteridad. En el principio de los géneros está ya implícita una determinada visión del mundo: el valor estético implica siempre un cierto valor ético, aunque no sea de una manera explícita. El valor estético es mensurable como valor lingüístico, y a su vez, los valores lingüísticos son explicables como valores dialógicos (están siempre en relación con una infinitud posible de textos). Siempre nos acercamos a la literatura en una relación de préstamo, de arrendamiento momentáneo. Cada género literario tiene la potestad de transmitirnos, en imágenes sucesivas, una parte de vida ya vivida por otros, y por ello mismo, tiende a incluir en su seno una pluralidad de voces. Esto hace que la propia noción de género se vuelva insuficiente para incluir en ella todas las posibilidades formales que se despliegan en una determinada tradición. La novela moderna se construye como fenómeno plural transgrediendo de continuo la noción de género, de la que ya no se muestra deudora; tiende a confundirse con otras formas, a servirse de ellas -por ejemplo, de la sumaria expresión poética-, sin otra fidelidad que la de un préstamo momentáneo⁶⁸. Los géneros muestran su vitalidad en la medida en que pierden o se despojan de su fuerza normativa, para abrir libres cauces a la invención.

La novela moderna explora las posibilidades del diálogo. La noción de exotopía.

Esa polifonía de los géneros, y esa porosidad, sólo adquieren auténtica carta de naturaleza en la novela moderna, donde las posibilidades del diálogo son conscientemente explotadas, y donde las barreras formales son continuamente transgredidas. *Jacques el fatalista* sería un ejemplo paradigmático de ese uso premeditado del diálogo con fines liberadores o críticos, que implica además una transgresión consciente de la norma. La polifonía de la literatura novelesca tiende a superar la economía comunicativa de los discursos cotidianos, crea *excedentes* de

⁶⁸ La novela contemporánea, menos deudora de la trama lineal, ha derivado con frecuencia hacia el giro poético, o hacia la creación de visiones poéticas integrales. Sirva como ejemplo el mundo fantasmagórico de Comala, creado a partir de la ensoñación autobiográfica de Juan Rulfo.

lenguaje en áreas limítrofes al ámbito común de las prácticas instrumentales. Y por el mismo motivo, la palabra literaria tiende a la exclusión y a la exotopía, no se agota en el tiempo, en *su* tiempo. Nace lanzada en proyección comunicativa hacia el futuro, así como reproduce los ecos de las obras pasadas. Otras voces, otros géneros, resuenan por detrás de las voces petrificadas de la novela, por detrás de los géneros y de las prácticas codificadas.

El texto como enunciación. La crítica como visión de conjunto. Reflexión sobre problemas esenciales.

En Bajtín, el texto aparece entendido como enunciación, que admite tres polaridades. Enuncia al *autor*, o bien, a un *protagonista ficticio* o incluso a un *destinatario*. En ocasiones, enuncia aspectos de los tres, y entonces, hemos de concluir que la obra no puede ser reducida ni comprendida en sus aspectos particulares, que sólo puede ser aprehendida en una visión panóptica, de conjunto. Bajtín apunta hacia una concepción metalingüística de la literatura por la que es conducido, en sus últimos años, directamente hacia el ámbito de la filosofía del lenguaje. Esa relación entre reflexión sobre el *estilo* y reflexión sobre los problemas esenciales, tanto del lenguaje como del común de la experiencia humana, supone un retroceso en la pretensión formalista de la aprehensión objetiva del campo literario, pero supone un indudable avance en el camino hacia una crítica comprensiva, capaz de ofrecer al lector un servicio mayor, iluminando nuevas parcelas, antes en penumbra, de la experiencia humana.

Esto es lo más excepcional; la literatura adquiere su riqueza en la pluralidad de perspectivas irreducibles, que no pueden ser domeñadas por ningún discurso crítico, por muy riguroso que sea. Pero al mismo tiempo, esa pluralidad de visiones implica que sólo una visión de conjunto, metalingüística, puede atisbar siquiera el sentido último de la obra. Esa visión integradora no es nunca definitiva, es sólo la rápida mirada que lanzamos sobre la obra compleja, saturada de sentidos, como la mirada que se lanza sobre la amplia bóveda iluminada de un templo.

Lo que define a Bajtín como crítico del formalismo ruso es el uso continuado de categorías literarias con un sentido filosófico; con ello, se abre la vía hacia una crítica

basada en el desarrollo de conceptos fundamentales, que no sólo pretende acotar el marco histórico o sociológico de la obra y cotejar sus peculiaridades estilísticas. Al afirmar que el lenguaje literario es exotópico y dialógico, está superando las estrechas fronteras del formalismo, y está superando la idea de la lengua como sistema cerrado. Su mirada amplía el horizonte de la crítica hacia el ámbito inexplorado de la conciencia intencional y de los valores morales.

Carácter limitado y provisional de la interpretación. La literatura excede a su tiempo, no se limita a expresarlo. El signo no es nunca algo repetitivo, y quien lo interpreta no es nunca su interpretante definitivo. Hay algo ilimitado, creador, en esa continua deriva del lenguaje, de unos significados a otros, de unas referencias a otras, de unas a otras finalidades. Porque las palabras dichas quedan al momento impregnadas de cosas que se sobreentienden, de discursos e ideas que se superponen: vivencias, valores, formas de convivencia, reglas de urbanidad, creencias religiosas... todo está sujeto a la revisión continua, y sobre todas las cosas, la propia *función referencial del lenguaje*, necesaria para comprender siquiera su primera motivación.⁶⁹

La intencionalidad del discurso, clave para su interpretación Esa primera motivación ha sido, tal vez, de orden social, o confesional. El discurso ha nacido por un impulso emocional o por un propósito ideológico. Si además, ha surgido con una determinada voluntad de estilo y a partir de una consolidada visión del mundo, podremos considerarlo una obra de arte, independientemente de su valor estético y de su capacidad para producir fruición estética. Los elementos formales del texto nos llevan a su consideración en el orden de los discursos, pero sólo nos servirán para un propósito de comprensión si, de algún modo, arrojan luz sobre la *intención*, sobre la *finalidad* que produjo ese texto. Esa

⁶⁹ Sobre el concepto de referencia en el lenguaje poético, remito al libro de Javier del Prado *Teoría y práctica de la función poética* (Madrid, 1993), pp. 72 y ss. Algunas de sus ideas principales resuenan en este trabajo.

intencionalidad comporta casi siempre una determinada visión del hombre y del mundo, que ha de ser, al menos parcialmente, esclarecida por el crítico.

Resulta así perentorio vincular todo análisis formal con la cuestión de la *intencionalidad* que subyace a todo acto de expresión humana. Cuestión, sin duda, de elevada raigambre filosófica, y de nuevo revisitada en obras recientes, como en la ya citada de John Searle.

Los elementos sobreentendidos del discurso.

El discurso plural de la novela se construye en gran medida sobre elementos sobre-entendidos, que son prestados por la tradición o por la costumbre, y que están en la base del significado que otorgamos a cada enunciación. Lo que el lector sobre-entiende en un discurso es ese *contexto vital* en el que el discurso ha sido creado o para el que ha sido creado. En el lenguaje común, un enunciado es válido cuando la intención que revela es identificada con éxito por el receptor adecuado. Casi siempre, ese contexto, y su identificación, son inherentes a unas determinadas prácticas sociales, y no precisan de formulaciones verbales específicas. Estoy pensando en el ejemplo que utilizaba Erwin Panofsky al comienzo de sus *Estudios sobre iconología*. Si encuentro a un conocido por la calle y este se quita el sombrero, identificaré, de una manera precipitada e inconsciente, que se trata de un saludo. Y ese reconocimiento, es en realidad una suma de distintas operaciones complejas: un aspecto puramente formal, el *objeto* (un hombre), se me revela en una *acción* (se quita el sombrero), que identifico a partir de *aspectos psicológicos* (está de buen humor), y que en último término, reconozco como un saludo, al modo como familiarmente se efectúa en mi país, por herencia de los caballeros medievales que se despojaban del yelmo para inspirar tranquilidad y confianza⁷⁰.

Lo más importante del ejemplo es que yo, como observador occidental, soy capaz de identificar la intención última del gesto de quitarse el sombrero, y su finalidad comunicativa. No es seguro que un habitante de una sociedad muy alejada de la nuestra pudiera identificar del mismo modo ese gesto. Es a esto a lo que me refiero

⁷⁰ Panofsky, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Editorial, 1993.

cuando hablo de una parte sobre-entendida en los mensajes intencionales, que figura en la base del significado, y que es de naturaleza social. En el caso del mensaje literario, la intención puede quedar en gran medida oculta, por un cierto cripticismo de la forma, o por un propósito de ambigüedad, o por simple inanidad del lector para sobrepasar los límites de su propio tiempo. Casi siempre, el lector es incapaz de identificar la intención de una manera definitiva y completa, y esto abre la senda a una malinterpretación que no sólo produce distorsión, también puede producir una interpretación nueva, y con ella, un acrecentamiento del depósito de sentidos que atesora la obra.

Los enunciados proferidos en la práctica comunicativa consuetudinaria poseen esa carga contextual, y del mismo modo la poseen las obras literarias, en una proporción no menor. En el primer caso, comprender la intencionalidad de un mensaje es un requisito de la comunicación e incluso de la propia supervivencia. En el segundo, la codificación compleja de una intención ambigua y profunda, puede producir el aquilatamiento de la obra y, a la larga, ampliar su capacidad de supervivencia. Hay algo en la gran Epopeya o en la gran novela, que obliga a no restringir su sentido, a la manera de un misterio que continuamente se renueva.

*El concepto de «cooperación
respondente».*

La intencionalidad y la relación contextual son inherentes a cualquier hecho lingüístico complejo.

De ahí la enorme limitación del formalismo. Los fenómenos de sentido suplementarios, que se sobreentienden sin problemas en un ámbito de comunicación reglada y habitual, pueden plantear problemas sin embargo en la transmisión de mensajes complejos. Esos fenómenos pueden, como pensaba Bajtín, permanecer ocultos, en estado latente, y manifestarse incluso cuando la cultura que les dio origen ha desaparecido⁷¹. Una determinada época, distinta de aquélla, recupera esos mensajes, se considera apta para intepretarlos, y adquieren de nuevo la necesaria *cooperación respondente* de nuevos receptores.

⁷¹ Ponzio, A. *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*. Madrid, Cátedra, 1998, p. 89. Véase, a este respecto, mi reseña de este libro: Gómez Martínez, F. J. *La identidad grotesca*. Rev. Anábasis, II, 2000, pp. 137-141.

Lo contrario supondría afirmar que el sentido está clausurado en el recinto cerrado del contexto inmediato de la producción, en el recipiente de la época, que no puede ser ampliado, y que sólo puede ser fielmente descrito, aunque sólo sea en las descripciones aproximadas de la lingüística, en su fidelidad a un molde formal que opera de forma sincrónica.

El distanciamiento amplía las posibilidades de sentido.

Toda obra literaria digna de estimación parece superar sin problemas los límites de su coetaneidad.

Se abre continuamente a nuevas posibilidades de sentido, porque ante ella se abre un amplio margen de significación que no depende, o no exclusivamente, de la cercanía o lejanía del receptor y del autor. En ocasiones, como bien sabe la hermenéutica contemporánea, es más productiva la distancia que la inmediata cercanía. Muchos hechos históricos carecían, en su momento, de la elevada significación que adquirieron luego. Quienes los vivieron tuvieron el privilegio de la primera mirada, pero difícilmente podrían ser conscientes de todas sus posibles significaciones posteriores.

En la comprensión, apenas sí podemos atisbar la intencionalidad con la que los mensajes han sido proferidos, y con ello, podremos tal vez identificar la presencia de una voluntad humana, poseedora de una determinada visión del mundo, de la realidad, de la existencia, que puede ser, sin no explicitada de forma completa, al menos sí comprendida, participada, disculpada acaso.

La *comprensión de la intencionalidad* supone el más alto grado de acercamiento o de empatía con una obra literaria. Las obras del pasado pueden inspirarnos el elevado sentimiento de la indulgencia, pero siempre podremos reconocer en ellas posibilidades de sentido no atisbadas hasta el momento, que se activan en el momento de la nueva lectura. Todo discurso es un discurso reproducido. La palabra ajena nos pertenece y la usufructuamos en la medida de nuestras posibilidades vitales. Y del mismo modo, nunca nuestra propiedad sobre esa palabra es exclusiva y definitiva.

La palabra ajena interpela al lector posible.

La palabra ajena interpela al lector posible, requiere su atención. El lector, por su parte, aporta todo el amplio acervo de su propia experiencia, de modo que la lectura se resuelve de manera efectiva en dialéctica y cruce de intenciones. La resulta es el fruto de una mescolanza, de una simbiosis, que no posee sino rasgos de provisionalidad, que no puede ser llevada al orden de los objetos perennes. La cooperación respondiente del lector supone casi siempre un acrecentamiento del sentido, porque aporta una visión de la obra radicalmente individual, fruto del contacto entre dos tiempos, entre dos perspectivas. La nueva visión de la obra antigua se realiza como perspectiva individual, o como elemento de esa perspectiva, en cada acto de lectura.

La lectura como fusión de horizontes.

Advertimos la intención de un autor, como reconocemos la existencia del rastro humano detrás del sílex y el hacha de hueso fosilizado. Lo que se nos ofrece es el vestigio de una intención comunicativa que hemos de rescatar, fundiéndola con las intenciones del lector presente, situado en la controversia histórica de su circunstancia, necesariamente sujeto a las imponderables determinaciones de su tiempo. No hay, por ello, lecturas inocentes; sólo lecturas situadas, integradas en el confuso tropel de la época. Toda lectura conduce a una *fusión de horizontes*, y en su circularidad hay tanto un riesgo de vacuidad como una continua promesa de hallazgo.

El concepto *fusión de horizontes* está tomado de la teoría hermenéutica, y abre la posibilidad de una cercanía productiva entre obra y lector, que no siempre adquiere la forma de una lectura literal. Entre todos los géneros, el de la novela moderna parece ser el más apto para integrar, tanto en el momento de la creación, como en la lectura posterior, una mayor diversidad de planos convergentes, que corresponden a distintas hablas, a distintas situaciones vitales, pero en todo caso, esta convergencia puede darse en cualquier manifestación artística. Todo texto abre sus propias posibilidades de interpretación, y entre todos ellos, especialmente el texto sagrado.

No en vano la hermenéutica es en su origen una técnica de interpretación bíblica. La novela tiene un grado de apertura mayor que otros géneros porque en ella se da una pluralidad, una coexistencia de voces dispares, que hace difícil retrotraer el sentido a una referencia única, como en el discurso, esencialmente monológico, de la poesía lírica, o en la estrechez de la forma teatral, limitada por las acotaciones o por las limitaciones escénicas. Hay muchas formas de situarse ante la palabra ajena, y algunas de ellas están tematizadas en las formas novelescas, aunque no sea de forma exclusiva. En cada manifestación artística, en cada lenguaje estético, las posibilidades que se ofrecen son distintas, y cada obra irradia una fuerza diferente, ofrece unas posibilidades de lectura más avanzadas o más reducidas. Lo que Bajtin denominada la *experiencia mayor*, corresponde al encuentro del lector capaz de *producir y recrear* su propia experiencia del arte, con una obra en la que los sentidos se ofrecen de forma plural e inacabable.

Esta capacidad productiva, ese don peculiar por el que dos horizontes epocales tan diversos pueden converger posee, sin embargo, límites precisos. El lector es rehén del tiempo, prisionero del momento histórico en el que su experiencia se inscribe. La palabra ajena escapa a nuestro deseo de apresarla en un discurso unívoco. En todo caso, podemos hacer de la nuestra la palabra hegemónica, pero nunca la palabra definitiva. La obra irradia otra vez, en otro contexto, para otro espectador, un sentido poderosamente nuevo.

1.1.4: El diálogo irreductible

Implicaciones socio-políticas del diálogo. Augusto Ponzio.

Al enfrentar el problema del diálogo, no podemos dejar de lado sus numerosas implicaciones socio-políticas. En cierto sentido, como afirma Augusto

Ponzio, hay algo fundamental en el enfoque de Bajtín que resulta revolucionario:

*“La revolución de Bajtín consiste en haber cambiado el punto de referencia de la fenomenología, que ya no se coloca en el horizonte del yo, sino en horizonte del otro”.*⁷²

La ideología dominante tiene su fundamento en la identidad (identidad de los seres, de los discursos, de las acciones); suele adquirir la forma de un esencialismo disfrazada de humanismo abstracto. La esencia del hombre, o de lo colectivo, reside en lo idéntico, en la seña reconocible. De este modo, el diálogo se convierte en un artificio destinado a reforzar la homología de todos los discursos a través de la reproducción de la identidad y de sus razones.

El diálogo sólo es auténtico si puede superar sus propias limitaciones formales, para convertirse en algo más que en el trasvase de identidades homologadas. Lo que perdura suele ser la identidad homologada, por eso es necesario buscar en las formas lingüísticas ya extinguidas la verdadera esencia del habla dialógica. De ahí el interés de Bajtín por el análisis de formas de la cultura popular hoy en día suprimidas, pero vivas en lo que él mismo denomina el tiempo grande de la literatura.

La autenticidad del diálogo ha de buscarse en la ambigüedad de las identidades irreductibles, en la esencial duplicidad de los signos, en su deriva a través del tiempo por distintas esferas de significación. El diálogo es aquello que no admite clausura, ni condición previa, y que, por carecer de condiciones limitadoras, tampoco se dirige a

⁷² Ponzio, A. *Op. cit.*, pp. 13-14.

parte alguna. En *Jacques el fatalista*, encontramos un hermoso pasaje en el que Jacques y su amo, viajando sin objeto alguno por los caminos que el azar o la fatalidad disponen, reflexionan sobre la condición natural del diálogo:

«JACQUES. – *Il me semble que vous prenez à tâche de me fourvoyer. Avec vos questions, nous aurons fait le tour du monde avant que d'avoir atteint la fin de mes amours.*

LE MAÎTRE. – *Qu'importe, pourvu que tu parles et que j'écoute ? ne sont-ce pas là les deux points importants?»⁷³.*

El diálogo aparece caracterizado como una necesidad del discurso interior. El yo se resuelve en relación dialógica; se construye en un espacio previamente abierto a otros. Y ese encuentro con el otro no es una iniciativa, sino una imposición del yo por su constitución misma. El otro impone al yo su alteridad irreductible, de modo que lo importante del diálogo no es ya el trasunto unificado de la conversación, sino el intercambio de la palabra amistosa y libre, no sometida a condición reductora alguna.

El diálogo novelesco.
Excedente de comunicación.

La literatura aparece como un campo de experimentación de ese encuentro entre dos o más identidades irreductibles. El diálogo de los personajes novelescos supone siempre un *excedente de comunicación*, frente a la economía comunicativa de los hablantes. Por ello, la literatura se sitúa casi siempre fuera de lo funcional y de lo productivo, y por ello también, puede dar cabida a iniciativas manifiestamente contrarias al orden social y al discurso regulado de la identidad, como en el caso de don Quijote.

Ese excedente de sentido es propio de la palabra libre. En la palabra directamente regulada por el intercambio práctico, no es posible la dimensión exotópica del lenguaje. Bajtín puso como ejemplo la diferencia entre el lenguaje polifónico de las

⁷³ JF, p. 507.

novelas de Dostoievsky, y sus crónicas periodística, manifiestamente monológicas, expresiones de un yo extra-literario, acomodado a las condiciones de publicación de la prensa de su época. El Dostoievski periodista no es sino la figura del escritor reducido al imperativo de la economía y de la supervivencia personal.

Como hemos dicho, el texto literario está lanzado hacia el futuro. El lenguaje se proyecta hacia una infinidad de significados aún no explicitados. Su sentido no se agota por tanto en las condiciones sociales o históricas de su época, y mucho menos aún en los límites biográficos de su autor. A menudo, sin embargo, se tiende a introducir la obra en el cuadro de una época, y a considerarla como parte de un sistema más amplio (por ejemplo, el de los usos lingüísticos de su época). Sin embargo, no es posible ese tipo de descodificación, a no ser desvirtuando el carácter emancipador y creador de la palabra literaria, surgida en muchos casos a partir de la jerga de la plaza pública.

El lenguaje marginal y el habla cotidiana en el diálogo novelesco.

El mundo de la novela es básicamente construido a partir de esos lenguajes marginales, integrando elementos de la experiencia cotidiana, y mezclando por último todo ello con modelos literarios heredados de la tradición, como el relato de viajes o la historia caballeresca o sentimental. La novela moderna permite abandonar la rigidez del canon, en favor de la improvisación temática y discursiva. Los personajes evolucionan, ya no están sujetos a las determinaciones estructurales de la tradición; se rebelan contra la imagen que la literatura construye de sí mismos y adquieren vida propia. Detrás de ellos no está sólo la gestación afortunada de un arquetipo; hay, sobre todo, apertura e indeterminación. De ahí la importancia del receptor en el mundo de la novela. Cada texto es otro en sí mismo, porque contribuye a la comprensión de otros textos y porque admite una pluralidad de lecturas.

La exotopía sitúa la obra más allá de su contexto.

La exotopía del texto literario permite superar la frontera de la contemporaneidad, porque es un fenómeno que se produce a partir del texto interpretante, respecto al contexto cultural en que se fragua el texto literario. Dicho de otro modo, el texto dialógico es una interpretación más, inacabada, inconclusa, del tiempo en que se produce. Pero sale de ese tiempo, crece y se enriquece con nuevos significados, con nuevas lecturas y nuevas interpretaciones, hasta ingresar en el llamado *tiempo grande* de la literatura.

El autor de una novela vive prisionero en su tiempo; algunos, como Zola, han pretendido además convertir la novela en un minúsculo laboratorio, donde, con paciencia de amanuense, se taxonomiza la realidad social de toda una época. Sin embargo, el tiempo contribuye a que el autor y su obra se liberen de esa dependencia hacia su propia circunstancia. Ese es el efecto más característico de la dialogía: es un proceso de formación y de transformación, un atributo añadido, un excedente de la palabra común, que libera de las determinaciones epocales, que supera los límites de la comunicación práctica, y coloca a los interlocutores en un orden distinto, donde sólo ejerce su poder la libre circulación de la palabra.

La dialogía novelesca: suplemento del habla común.

La dialogía es un suplemento con respecto al lenguaje común, pero tiene su origen en él mismo. En el habla cotidiana, los signos se adaptan a nuevos contextos, adquieren nuevas acepciones; por ello, no pueden ser descritos en términos de rígida automatización, reduciéndolos a una función secundaria de mera señal, de mero elemento transmisor de un significado previamente convenido. Este es precisamente el problema del formalismo, al postular un claro *objetivismo abstracto*, que despoja a los signos de su necesario nexo con la realidad cambiante.

Los signos tienen historia, como los hombres que los usan. No son objetos perennes y estáticos. En ellos late el impulso creador del tiempo, que socava las significaciones indiscriminadas y unívocas. De ahí la enorme potencialidad dialógica del lenguaje de la plaza pública, y a través de su uso, de la literatura, entendida como

reflejo del poder creador de la palabra. En la literatura, la palabra tiene el cometido de superarse a sí misma.

La exotopía, forma de la alteridad de la escritura.

La exotopía comporta la alteridad de la escritura, su no reductibilidad al lenguaje automático de la práctica instrumental. Al buscar en la novela moderna los rasgos definitorios de la palabra dialógica, hemos de buscar aquellas situaciones, aquellas expresiones que, por su ambigüedad, por su indefinición, o por su radical exterioridad, parecen alejarse del discurso admitido y monológico. Así, la figura triste y enhiesta de don Quijote es una parodia de la rancia literatura caballeresca. En él, la subversión del modelo no se produce como consecuencia de un proceso ideológico, sino más bien por la creación de una imagen patética que no puede ser reducida ya a los significados periclitados de la novela caballeresca, pero que ha surgido, candente como el hierro recién fundido, de esos mismos moldes, quién sabe si no por deformación casual. Hay, al menos, en esa novela, un elemento que no puede ser reducido a los cánones de la novela, tal como era comprendida en el siglo XV⁷⁴, y es el propio personaje de don Quijote. Su identidad se escapa a toda contrastación, y su voz parece la de un fantasma, se encuentra fuera, en distancia irreductible con el otro, en distancia insalvable también con la imagen heroica que tiene de sí mismo. Estas sucesivas relaciones de alteridad impiden al crítico y al lector la definitiva reconstrucción de la totalidad, y el libro se abre a una infinidad de lecturas, que no admite clausura, que no puede ser reducida a la simplificación de una palabra ajena.

Refiriéndose a la pluralidad de los personajes de las novelas de Dostoievski, M. M. Bajtín advierte que, en realidad, esas novelas están marcadas por el dominio de conciencias concretas que se desenvuelven en una dirección indeterminada. Los acontecimientos que acompañan la vida del personaje sólo se integran en la imagen total que éste nos ofrece de sí mismo, en una pluralidad de actos:

⁷⁴ *El Quijote* es creado dos siglos más tarde, es decir, en la época de la plena

«Es cierto que tanto la dialéctica como la antinomia efectivamente existen en el mundo de Dostoievski. El pensamiento de sus personajes es a veces dialéctico y antinómico, pero todas las relaciones lógicas permanecen dentro de los límites de las conciencias aisladas y no dominan las relaciones entre los acontecimientos. El mundo de Dostoievski es profundamente personalista. Todo pensamiento lo percibe y representa como posición de una individualidad. Por eso, incluso dentro de los límites de las conciencias aisladas, las series dialécticas o antinómicas sólo representan un momento abstracto, vinculado indisolublemente con otros de una conciencia total y concreta. Mediante esta realización concreta de la conciencia en la viva voz de un hombre total la serie lógica se integra a la unidad del acontecimiento representado»⁷⁵.

Limitación del diálogo en Denis Diderot En *Jacques el fatalista* todavía no están desarrollados mecanismos de la novela posterior tan importantes como el monólogo interior o la pluralidad de conciencias; sin embargo, está plenamente desarrollada la mecánica del diálogo, superando incluso el orden discursivo de sus ensayos dialogados, como *El sueño de d'Alembert*, afectados desde el principio por una evidente limitación constructiva, la que impone un punto de llegada, un horizonte de acuerdo, a los interlocutores.

El diálogo novelesco hace imposible una única visión del mundo. La mecánica del diálogo novelesco impide también la asunción de un único modelo de la realidad que pueda ser transferido en un discurso monológico. Los personajes hablan desde perspectivas irreductibles, y sus discursos no pueden ser sometidos, bajo riesgo de mutilación, a las formas de un discurso estandarizado. Por ello no es necesario que el lector acceda directamente a las conciencias de los personajes, para que perciba la enorme distancia verbal que se transparenta entre unos y otros.

decadencia de la caballería andante, que ya no se escribe, aunque aún es leída.

El diálogo hace posible el entendimiento. Hermann Broch.

El diálogo hace posible el entendimiento, al menos un entendimiento ficticio, pero sólo en la medida en que las posiciones de los interlocutores permanecen

irreducibles al discurso ajeno. En la literatura, esa exigencia se mantiene en la imposibilidad de transferir, de traducir, lo que se expresa en una lengua o en un texto, a otra lengua o a otro texto diferentes. Traducción e interpretación son las dos condiciones limitadoras de la palabra literaria, que nunca llegan a su fin pre-determinado: nunca se comprende del todo, nunca se traduce exactamente aquello que se quiso expresar. Decía Hermann Broch en su ensayo sobre el problema de la traducción:

«Creo deber comenzar por el misterio de la naturaleza humana, porque, en postrero análisis, todos nuestros problemas redundan en este misterio y entre ellos, en buen lugar, el problema de la traducción, el problema de la posibilidad de traducir. (...) El término medio necesario para toda posibilidad de traducir es el hombre por sí mismo, es la estructura fundamental uniforme de ese gran misterio que llamamos el espíritu humano»⁷⁶.

Broch postulaba la necesidad de una uniformidad esencial en el espíritu humano que hiciera posible la traducción. No es asunto pertinente ahora analizar la veracidad de esta opinión. Lo que sí resulta evidente es que la traducción plantea un problema teórico paralelo al de la simple interpretación. Interpretar, leer con avisado ojo crítico, una obra literaria, es ya verterla, hacerla inteligible, en un lenguaje de categorías y de conceptos estables, que pueden provenir de la lingüística, de la sociología o de la filosofía; quien sabe si no simplemente del autorizado uso común. El idioma que recibe una obra literaria condiciona tanto esta obra como los prejuicios del intérprete condicionan la recepción de la obra en el contexto en que es leída; por eso no hay traducción perfecta ni lectura inocente.

⁷⁵ Bajtín, M. M. *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México, F.C.E., 1993, p.21.

⁷⁶ Broch, H. *Création Littéraire et connaissance*. París, Gallimard, 1966, p. 291. (Traduzco el fragmento a partir de esta versión francesa).

El diálogo provoca la ilusión de un acuerdo momentáneo.

El diálogo permite sin embargo la ilusión de un triunfo sobre la distancia. Los interlocutores pueden llegar a un acuerdo momentáneo, que parece definitivo a sus ojos. Como toda ilusión, la de un discurso que puede concluir en un acuerdo auténtico, es casi siempre rebatida por la fuerza de los hechos. La incompreensión de los interlocutores es lo que hace posible la esencial apertura de la obra, su capacidad de supervivencia en último término, más allá de las limitadas fronteras de las convenciones de la época. Jacques y su amo están por encima, en realidad, de los debates sobre el finalismo o sobre el deísmo. Su diálogo es intemporal, porque no lo ha motivado otra cosa que el azar y la amistad. Por eso puede sobrevivir a la imposición del tiempo. El acuerdo se revela imposible.

El diálogo novelesco no puede así afirmar verdades definitivas. Cuando estas son proferidas, el diálogo se extingue. El final del Quijote es buen ejemplo de ello. Recuperada la cordura, el personaje novelesco pierde su condición ilusionante. Su único diálogo posible es ya con una realidad que se impone de manera cruel. El interlocutor cede su protagonismo a las convenciones sociales: acepta su condición de hidalgo empobrecido, reconoce el desatino de sus tiempos de locura, se reintegra a la sociedad como un ciudadano respetable, y seguidamente muere, incapaz de sobrevivir más allá de la ficción, de la falsedad del diálogo entablado con los libros de caballería.

1.1.5: *Autor, héroe y destinatario.*

Los géneros comparten elementos comunes. La diferencia entre ellos radica en la proporción en el uso de esos elementos compartidos. Bajtín creía que esas categorías básicas eran tres: autor, héroe y destinatario. La consideración del género dependería de las transformaciones de estos tres elementos en manos de un autor. En Dostoievsky darían lugar a la novela polifónica, apenas sí entrevista en las formas anteriores de la novela moderna.

La literatura tiende a superar los límites del discurso monológico.

La continuidad discursiva.

En todo caso, la escritura literaria oscila siempre entre la monología y la plurivocidad, la polifonía.

Pero en último término, toda la literatura tiende a superar los límites del discurso monológico, pues

los géneros están casi siempre sujetos a un *proceso de hibridación*, de influencia recíproca.

Cuando, desde la crítica literaria, se convierte en esencial la cuestión de los géneros, se pretende sin duda considerar los nexos entre obras diferentes desde la perspectiva de una *continuidad discursiva* que no deja de producirse, más allá de las necesarias variaciones temporales. Se pretende hallar de este modo un substrato invariable que convierte a los géneros en compartimentos estancos, que obedecen a formas clausuradas de la realidad. Al menos es así en algunas visiones, las más estrechas. Y sin embargo, la consideración de los géneros como formas abiertas ha sido también uno de los cauces más fecundos de la crítica contemporánea.

En este trabajo, la noción de género va desligada por completo de la noción de *continuidad discursiva*; es más, se le opone de una manera irreductible. Género es todo aquello que escapa a la uniformización de un lenguaje periclitado por la tradición. En el género revive lo arcaico bajo una forma nueva, y por tanto, es la forma continua de la renovación.

Las formas de la continuidad discursiva son aquellas que, por el contrario, tienden a simplificar, a reducir las formas de expresión de la realidad, bajo identidades homologadas, bajo discursos regulados, que no pueden someter a tensión su propia estructura formal, ni pueden introducir variaciones sustanciales en su recorrido. El género, al contrario, es la forma abierta al cambio, porosa a la innovación, que se contamina y se disuelve en formas nuevas.

Por eso, el género literario no es tanto una estructura formal específica, sino un conjunto de variaciones sobre una parcela más o menos reducida de la realidad, pero una parcela en todo caso, en la que la variación se presenta como infinita.

La esencia del lenguaje literario no puede ser delimitada fuera de las determinaciones de una reflexión general sobre el arte, dentro del dominio de la estética. Cualquier otro presupuesto metodológico resulta de algún modo reduccionista. Así, los formalistas rusos de principios de siglo reducían esa esencia al lenguaje, y no a la totalidad de las obras, que dejaba de ser considerada de una manera global.

Objeto de la reflexión estética La reflexión estética tiene como objetivo comprender las obras artísticas a partir de la estructura profunda de ideas y de contenidos imaginarios que les dan origen. Lo que sostiene una obra de arte es un complejo de aportes heterogéneos, gran parte de ellos aportados por el propio autor, que integran no sólo aspectos materiales (en el caso de la literatura, lingüísticos) o técnicos, sino muchos elementos de una totalidad social en la que las obras se construyen, también a partir de ideologías, de vivencias particulares, de excepcionalidades psicológicas y de condicionantes históricos, sin que nada de ello sea del todo determinante, y sin que nada de todo ello pueda ser excluido.

La cuestión no está por tanto en optar por una dirección formalista, o por restringir la crítica al estudio de los géneros literarios, sino redefinir lo que queremos decir con vocablos como *forma* o *género*.

En cierto modo, la forma es algo que se proyecta en la dimensión extrínseca de un texto⁷⁷, pero que viene determinado por todo un cúmulo de condicionantes internos, que constituyen el *imaginario* de una obra, es decir, aquel material confuso, como un detritus heterogéneo e informe, sobre el que se construye la creación estética, como objeto singular en el orden de las cosas bellas o sublimes.

El verdadero objeto de atención de la Estética no es tanto la obra en sí, como la *actividad* en la que se gesta o se reproduce; un tipo de acción generadora o restauradora por la que la obra nace o renace en unas determinadas condiciones de accesibilidad. Esa actividad la producen los hombres que crean y los hombres que ejercen de espectadores, y no deja de ser una actividad específicamente humana.

Por ello, detrás de los géneros literarios hay siempre una forma de actividad creadora que no deja de gestar formas novedosas, aun cuando las reglas exteriores, más o menos estrictas, del género, parezcan ya indicar un camino marcado, sobre el que toda desviación podría considerarse como una desviación o una traición. Las formas en que se petrifica el género en la consideración de los receptores o autores de una época no es nunca el género en sí mismo, sino sólo una de sus manifestaciones posibles, la más circunstancial, pues es en esos momentos también la más posible, la más realizada, pero nunca la única. El género mantiene viva su fuerza creadora por detrás de la fijación de su estructura formal en la tradición o en el uso y la costumbre.

*El género como ámbito de
infinitas variaciones.
Noción de distanciamiento.*

El género remite, como actividad, al continuo actuar de unos hombres que aportan continuamente variaciones sobre la tradición establecida, sobre la

forma canónica, que aparece siempre sometida a una tensión destructora.

Los géneros son formas vacías, receptáculos que han de ser fecundados por una semilla original. Para que una obra germine es necesario que haya surgido en el *distanciamiento* esencial que la palabra literaria requiere, con respecto al mundo instrumental, de las prácticas cotidianas, y del uso monológico del lenguaje.

⁷⁷ Es decir, todos aquellos elementos relacionados con la recepción y la valoración

Ese *distanciamiento* sólo es posible en la novela cuando la ficción novelesca aparece transida del espíritu lúcido y crítico de la ironía. La ironía es consustancial a la novela moderna. Está presente en sus principales manifestaciones, en sus mejores ejemplos, desde Rabelais y Cervantes, hasta Joyce y Proust. En la ironía del *Ulises*, la epopeya cotidiana de Dublín ha sustituido la imagen petrificada de los héroes homéricos: la verdadera odisea es la de un mundo donde se trabaja sin recompensa, donde se sufre sin motivo, por consuetudinario hábito; donde el cotidiano bregar por la vida es el único rasgo sublime. La ironía está presente en la descomposición del género, en este caso, la epopeya clásica, porque se sitúa del lado del individuo, de la vida, que es continuamente afirmada en el orbe plural y abierto de la novela. La ironía está lejos del absoluto, en esa distancia que ningún sujeto ni ningún orden domina.

En la ficción novelesca, la lucidez irrumpe con fanfarrias violentas, con tañidos molestos, desacompañados, para imponerse sobre la premeditación de un orden que condena la palabra a una inmediata función instrumental, que recela de la libre creación. De ahí la esencial plurivocidad de un lenguaje construido sobre continuas variaciones, donde estamentos sociales divergentes conviven y donde prácticas lingüísticas diferentes son integradas en un marco único; es decir, donde se recogen tanto *variaciones diastráticas*, como *variaciones diafásicas*⁷⁸.

Las variaciones sociales de la novela sólo son importantes en la medida en que proporcionan un escenario más amplio para el intercambio lingüístico. Sin duda, la peripecia del Quijote se enriquece al tomar contacto los dos personajes principales con todos los estratos de la sociedad de su tiempo. En este sentido, los capítulos de la estancia en el palacio de los duques son especialmente importantes. En ellos, la ficción caballerescas adquiere su grado más ridículo, en la medida en que don Quijote y Sancho se convierten en actores de una representación, de un teatrillo creado para divertir al pueblo. La alta empresa heroica del caballero y el reinaro en la ínsula son

social de la obra.

⁷⁸ Las variedades diastráticas o sociales son aquellas que corresponden a las diferencias de expresión, según las distintas clases sociales; las variaciones diafásicas o de situación son aquellas que tienen que ver con la modalidad de expresión que se utiliza, en función de la situación comunicativa, de la intencionalidad del emisor o de las características del receptor.

sometidos a la burla exterior de los altos y los bajos personajes del palacio ducal. Cervantes ha podido construir así imborrables escenas en las que lo cortés se convierte en lo ridículo, y lo vulgar adquiere las formas del buen sentido.

El habla popular en Jacques el fatalista

Nada de este juego sería posible con un lenguaje que fuera incapaz de reflejar, como en un espejo, las variaciones diastráticas de la lengua. La experiencia

del habla popular es consustancial al mundo de la novela. En *Jacques el fatalista*, los personajes populares aparecen con frecuencia, en toda su rapacidad o en su llaneza lingüística, pero Diderot no construye con ellos un cuadro de época, sino una *novela* de ideas, en realidad una burla de abstrusos problemas filosóficos que habían sido tratados con enorme seriedad por toda la tradición occidental. Frente a la importancia de esos debates, el pueblo llano poco puede decir. La palabra se cede entonces al narrador y a los dos personajes centrales.

También la figura del héroe está muy debilitada en la anti-novela de Diderot. El héroe ha de poseer condiciones excelsas. Sin duda, Alonso Quijano carece de ellas, aunque posee la hondura de sentimiento de los grandes hombres. La carencia en don Quijote es un importante elemento paródico; en *Jacques el fatalista*, ni siquiera es un detalle importante. El amo y el escudero son dos personajes comunes de la época, que conservan su buen juicio intacto, que incluso lo tienen especialmente desarrollado. Su clarividencia asombra casi siempre, su capacidad para aceptar las imposiciones de la realidad no admite parangón entre las gentes comunes. No hay en ellos, ni por tergiversación ni por presencia real, ningún rastro del heroísmo de la epopeya tradicional.

El héroe se devalúa en la novela moderna porque la visión del mundo se ha transformado. El viaje ya no es la revelación de una esencia oculta; es más bien producto de un azar que se espera afortunado, y que sólo en ocasiones efectivamente lo es.

Si algo sorprende de la improvisada peripecia de Jacques y de su anónimo amo, es la capacidad para ocupar un territorio aún no delimitado. No son el doble de su

autor, ni la imagen de una Francia que improvisa su futuro. En ellos, personajes escépticos ante todo, el diálogo es una condición de la existencia. Viven para transitar los caminos y ocupar el viaje en largas conversaciones. Son, tal vez, mensajeros de un nuevo afán de renovación, el producto más acabado del Siglo de las Luces; pero sus figuras no dejan traslucir la evidencia de la verdad personal, de la subjetividad que confiesa al lector los pormenores de una existencia entregada al viaje. Son personalidades demasiado transparentes para ser comprendidas; demasiado opacas, para que el artificio novelesco pueda proporcionarnos una visión cándida y completa de lo que realmente representan o son.

Detrás de sus existencias particulares, hay vidas azarosas. Ambos provienen de una larga travesía. Han abandonado, por hastío, sus familias y sus hogares. Se han visto envueltos en batallas, alistados por azar en ejércitos, heridos por error o por imprudencia. Si han tenido un origen elevado, éste ha quedado ensombrecido por su ardorosa pasión por la vida.

La narración de sus aventuras amorosas no es un simple juego libertino. Están más allá de las historias intercaladas, como la de Madame de la Pommeraye, que sí funcionan como reclamos novelescos al gusto de la época, y que tienen su origen sin duda en las historias intercaladas del Quijote. En realidad, los personajes se conducen de forma sensata, pero inmadura. Es como si ignoraran el verdadero sentido de lo que escrutan a través del viaje⁷⁹. De ahí la radical ambigüedad de sus aventuras, que nunca pueden ser categorizadas como éxitos o fracasos. Incluso esa valoración definitiva aparece continuamente retrasada, de modo que al final el lector es incapaz de articular un juicio moral coherente que sancione la conducta de los actores del juego novelesco.

⁷⁹ Ruiz-Domènec, J.E. *La novela y el espíritu de la caballería*. Barcelona, Mondadori,

1.1.6: La ficción novelesca y el tiempo recobrado

La novela se aparta del uso convencional de la lengua. Comprender consiste en hacer explícita una visión del mundo.

El hecho narrativo se produce fuera del uso convencional del lenguaje, aun cuando reproduzca con fidelidad el uso cotidiano de la lengua. Es una aportación suplementaria, una ficción que no puede identificarse con el mundo real, pero que, de algún modo, se solapa con él, de modo que la experiencia de éste se hace más lúcida. La novela aporta clarividencia, hace patente el desconcierto connatural a toda experiencia de lo real; aumenta la distancia que se abre entre el espectador y el mundo.

La ficción novelesca revela lo que el mundo tiene de apariencia, lo que se construye o se vive en el puro acontecimiento y luego es reconstruido como tal bajo la forma de literatura.⁸⁰ La interpretación de esa ficción convertida en artificio literario ha de problematizar la relación entre lenguaje y realidad, para mostrar que esa relación es siempre circular. Leer un texto consiste en articular una interpretación provisional, que siempre puede ser revisada, y cuyo objetivo primordial consiste en alumbrar o aclarar una determinada parcela de la realidad, una determinada visión del mundo. En la quinta sección de *Ser y tiempo*, Heidegger explicita el nexo que existe entre el ser y el lenguaje, bajo la forma del círculo hermenéutico. La interpretación aparece determinada ya desde el inicio como articulación interna de una pre-comprensión que constituye la esencia misma del *Ser-abí*. Lo que se conoce y quien lo conoce se imbrican y se constituyen mutuamente. Esto implica también que hay una situación histórica del ser que comprende que no puede ser silenciada. El comprender es un estado abierto del *ser-abí* que aparece situado en una coyuntura temporal a la que se enfrenta y en la que se constituye. En cuanto comprender, su actividad esencial, el *ser-abí* proyecta su ser sobre posibilidades,⁸¹ y esa proyección es

1993, pp. 173-177.

⁸⁰ Bozal, V. *Necesidad de la ironía*. Madrid, Visor, 1999, pp. 100-103.

⁸¹ Heidegger, M. *Ser y tiempo*. México, F.C.E., 1991, p. 166.

ya el modo mismo de ese existir, que sólo plenamente se constituye en el acto por el que comprende o intenta comprender. La interpretación se funda, como existencial, en el comprender, en lugar de surgir éste a partir de la interpretación. Gadamer ha recogido la implicación existencial del círculo hermenéutico de *Ser y tiempo*:

«La interpretación no es un recurso complementario del conocimiento, sino que constituye la estructura originaria del 'ser-en-el-mundo'»⁸².

El comprender por tanto está enfrentado irremisiblemente a la significatividad abierta del mundo, que se ofrece como texto, o simplemente, como aquello que se presenta en la inmediata cercanía. La interpretación nunca es una mera aprehensión de algo que pueda darse sin supuestos previos.⁸³ Y si el comprender sólo existe desde un proyectar previo, tampoco es posible la estricta tematización de lo comprendido como objeto que puede ser domeñado bajo unas categorías formales estrictas. El ser que se ofrece a la interpretación ya desde el momento de la proyección inicial, no exige ser tematizado, sino *puesto en claro*, proyectado de nuevo sobre *el fondo del mundo*. La forma articulada de ese abrir comprensor es lo que Heidegger denomina de forma específica el sentido.⁸⁴

El problema con que nos topamos al analizar una novela moderna, es que en ella el logro del sentido último no es el verdadero objeto de la lectura. Su circularidad es de otro tipo. No es que la interpretación última sea extremadamente difícil; es que por definición queda excluída. La interpretación se enfrenta entonces con un texto plural, que no puede ser reducido a las formas de una lectura monológica. Tal vez, no es la esencial condición existencial del ser situado en el mundo lo que se nos revela, sino el hablar paradójico que no conduce a fin alguno. En la novela asistimos con frecuencia a un mundo que se desmorona, cuya ficción irrisoria queda al descubierto, bajo la forma de una broma lúgubre. Es el caso de la decadencia del modelo sentimental y caballeresco de la Edad Media, pero también es una crisis que atañe al

⁸² Gadamer, H. G. 1998: 328.

⁸³ Heidegger, M. 1991: 168.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 169.

propio sujeto de la modernidad, confuso en la encrucijada entre dos épocas. La ficción moderna alumbra, en ese sentido, nuevas formas de *realismo*, es decir, de hacer explícita una determinada visión del mundo.

La novela moderna articula una determinada visión del tiempo. El tiempo en Jacques el fatalista.

La dimensión existencial va ligada, en la novela moderna, a una determinada concepción o tratamiento del tiempo. El tiempo es el verdadero artificio de la novela moderna, en la medida en que

ésta tiende a reproducir los modos sociales y humanos de una determinada época. Este rasgo es común a toda la novela moderna: la confusión entre un tiempo que termina y un tiempo que se anuncia, indeterminado, difuso, en la peripecia y en las existencias particulares de los personajes.

En *Jacques el fatalista*, el tiempo que se avecina es un tiempo impreciso, que resume tal vez los anhelos de la Ilustración. Los personajes ignoran en qué tiempo viven, pero saben que es un tiempo en el que el viejo orden teológico ha sido subvertido. De ahí que el finalismo y el teleologismo no puedan ser ya sino el objeto de una parodia burlesca.

Frente a una civilización que da signos de agotamiento, la novela revela la condición de impostura del discurso socialmente aceptado. Sin duda, Diderot, por influencia de Richardson y de Sterne, piensa en la labor edificante de la obra literaria. Sabe, o al menos intuye, que el mundo de la aristocracia es un mundo que se ha quedado vacío, deshabitado, que su lugar en la historia va a ser ocupado por nuevas clases emergentes. En *Jacques el fatalista* hallamos ecos de esta intuición fundamental, que convierte el viaje paródico en un auténtico duelo de caracteres y de clases sociales. En ese duelo, ya no se sabe quién es verdaderamente el amo y quién el lacayo; los roles se invierten, los caracteres se desdibujan, y por eso raramente accedemos a las interioridades de nuestros personajes, apenas hemos de contentarnos con observarlos en una segura exterioridad. En esa exterioridad, el lector oficia también de burgués que busca entretenimiento y diversión, y Diderot no desaprovecha la ocasión para mofarse de él.

El arquetipo temporal de las novelas de la Modernidad permite que la trama lineal se desarrolle con interrupciones, con saltos y elipsis; pero sobre todo, permite la evolución psicológica de los personajes. Esto se hace posible por vez primera en la gran novela cervantina, pero también en el relato picaresco autobiográfico, como el de *Lázaro de Tormes*, y es un recurso que deviene esencial en el uso que posteriormente se hace de él. Por eso la meditación sobre el tiempo adquiere cada vez acentos más serios o incluso trágicos, algo que la novela epigonal del siglo veinte no ha dejado de sondear. En cierto sentido, llevar al límite las posibilidades expresivas de la novela supone, como en los casos sumarios de Proust, de V. Woolf o de Joyce, llevar hasta el límite la reflexión sobre la naturaleza proteiforme del tiempo, aumentando los ángulos bajo los que es considerado en una visión prismática.

*El sueño como quiebra de la
dimensión temporal en la novela*

Con respecto al tiempo, hay en la novela moderna otra obsesión fundamental: recorrer el espacio de la fantasía masculina⁸⁵. El mundo de la novela está lleno de sugerencias, de sueños a menudo reveladores. El más conocido, el de la cueva de Montesinos, donde se explota al máximo la confusión entre el orden real y el orden imaginario en el que patina la existencia del pobre caballero. En *Jacques el fatalista*, la sugestión permite la articulación de un final con tres soluciones posibles. En todo caso, la sugestión permite congelar el tiempo y aumentar el grado de irrealidad, dentro del ámbito de verosimilitud que preside la novela moderna.

El sueño como tema literario remite a una concepción plural y confusa del tiempo histórico. En el mundo medieval, tal vez por herencia bíblica⁸⁶, el sueño aparece vinculado a la ilusión y al engaño, pero también a la verdad reveladora. En *El conde Lucanor*, del infante don Juan Manuel, del siglo catorce, aparece el sueño precisamente en esta función reveladora de la verdad. El hipócrita es desenmascarado cuando cede las armas de la conciencia y sucumbe al sueño. Me refiero al relato que

⁸⁵ Ruíz-Domènec, J.E. 1993: 177.

⁸⁶ Me refiero al libro de Esther, en el que Mardoqueo, escribiente del rey, posee la capacidad de la videncia del futuro a través del sueño, lo que permite la salvación de Esther y de su linaje.

lleva por título «*De lo que aconteció a un deán de Santiago con don Illán el mágico que moraba en Toledo*».⁸⁷

El personaje del deán en el relato de don Juan Manuel no es muy diferente al de todos esos buhoneros hipócritas o leguleyos ambiciosos que pueblan pasajes enteros de las novelas picarescas. Sin embargo, la función del sueño en la novela y en el pensamiento modernos es más compleja: es síntoma de desvarío, de ignorancia o de desorientación. Aparece asociado a la duda, por ejemplo en Descartes, o a la muerte (Shakespeare, Quevedo). Casi nunca tiene un matiz aleccionador o amable. Es reflejo especular de algo que no puede ser comprendido o que no es deseado: imagen de la destrucción o del dislate.

⁸⁷ Don Juan Manuel. *El Conde Lucanor*. Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp. 59-62. Este libro, como *El Decamerón*, anticipa sin duda formas de la novelaría moderna.

1.2: El fundamento ontológico de la comprensión.

1.2.1: La concepción pragmática del hecho novelesco.

Acabamos de ver como en Bajtín o en Heidegger hay ya un principio de interpretación pragmática, en la medida en que abren el horizonte de la interpretación a la situación temporal en la que toda tematización ha de ser situada. Los personajes de la novela moderna están sujetos a la impronta del tiempo; cambian y se transforman, según transcurre el viaje, o según la peripecia se consume.

La actividad y la apertura en la novela

La novela tiene una esencial condición activa. Se ofrece en radical apertura, y el lector ha de improvisar su propia interpretación del texto. De ahí la enorme importancia de la recepción a lo largo del tiempo. Ninguna obra, como *El Quijote*, o la *Pamela* de Richardson, han variado tanto la valoración que de ella se ha tenido en unas épocas y otras.

Pero la dimensión pragmática del texto novelesco supera el ámbito de la recepción colectiva y de la valoración histórica. En realidad es algo consustancial a cada lectura individual.

La teoría de los actos de habla y la crítica literaria. R. Ohmann.

La teoría de los actos de habla, formulada por Austin y continuada luego, entre otros, por John Searle, ha abierto el camino hacia una posible aplicación de la pragmática a las manifestaciones del lenguaje literario. Esta aplicación se ha llevado a cabo, sin embargo, de forma muy restrictiva, obviando las enormes posibilidades de otros enfoques que permiten superar precisamente las limitaciones de la teoría de los actos de habla, cuando se aplica a los textos literarios. En cierto sentido, esas limitaciones han sido planteadas de forma casi definitiva por R. Ohmann,⁸⁸ a partir de la indefinición de las notas de Austin sobre la cuestión.

⁸⁸ Ohmann, R. *El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas*. Recogido en

Enfoque pragmático estricto es todo aquel que hace especial hincapié en la cuestión de la utilidad de los textos en distintos contextos comunicativos, independientemente incluso de las condiciones iniciales en que fueron concebidos. A la pragmática, bajo esa concepción deliberadamente extensa, pertenecen tentativas dispares de explicar el hecho literario como hecho comunicativo, desde la semiótica, fundada por uno de los grandes teóricos del pragmatismo americano, Charles. S. Peirce, hasta la Hermenéutica o la Estética de la recepción.

El análisis pragmático ha de caracterizarse por la posibilidad de abrir continuamente las obras a nuevos contextos interpretativos, del mismo modo que, con cada nueva generación, o en cada nuevo ámbito cultural, la propia obra aparece ya abierta a nuevos lectores, a nuevas reverberaciones. Resulta difícil transferir modelos teóricos, como el de los *actos de habla*, que funcionan de forma adecuada en contextos comunicativos instrumentales, al ámbito no reglado por la práctica cotidiana, de la invención literaria. J. L. Austin apenas pudo esgrimir algunas consideraciones ocasionales en la octava conferencia de *How to do things with words*, definiendo los actos de habla literarios como *usos parasitarios* o miméticos de la lengua cotidiana.

El significado en las teorías pragmáticas Las últimas teorías pragmáticas han hecho mayor hincapié sobre el problema de la significatividad, buscando precisar las condiciones bajo las cuales una preferencia común adquiere significación para los hablantes. el problema al que nos enfrentamos sigue siendo el mismo: *¿Es posible explicar el hecho literario a partir de modelos de comunicación?*

Las preferencias de los hablantes, incluidos los gestos que permiten que transmitamos a los demás deseos o pensamientos, son el elemento fundamental en el análisis del habla. El problema que se plantea toda teoría pragmática del significado es el siguiente: *¿hasta qué punto podemos afirmar que nuestras preferencias son significativas?* Es decir, el problema consiste en saber qué condiciones ha de cumplir una determinada preferencia para que podamos afirmar de ella que es plenamente significativa.

Las preferencias son actos humanos, guiadas por propósitos, intenciones y objetivos. Por ello, ya no basta con examinar las relaciones que ligan los signos con los objetos o con sus interpretaciones.

El procedimiento clásico en filosofía del lenguaje consiste en preguntarse primero por el significado de una oración, para luego indicar la referencia (o extensión) y el significado (o intensión). Esto ya no es válido para la concepción pragmática, pues significado y referencia sólo pueden ser precisados en un contexto de interacción comunicativa, adscritos a un determinado uso de la lengua o a una determinada intencionalidad significativa.

La acepción del término 'significado' es más un problema pragmático, que un problema semántico, en sentido tradicional. Se produce una relación peculiar entre los signos-ejemplar, las preferencias que son el resultado de actos humanos, los hablantes de una comunidad que profieren tales signos, y las interpretaciones que estos confieren. Lo que interesa, por tanto, con respecto a la cuestión del 'significado', es poder determinar aquella acepción de ese término que nos permite decir de una preferencia que es significativa o que no lo es.

Comunicar algo equivale a querer decir algo, junto con el reconocimiento de que eso era lo que se pretendía decir. Si el oyente reconoce la intención del hablante, podemos decir que aquél ha comprendido lo que se le decía o se le quería decir. Por tanto, aparecen firmemente vinculados el significado de las referencias y el reconocimiento de la intención del hablante.

El problema surge si el hablante no proporciona suficientes pistas al oyente, lo que puede motivar que el reconocimiento de la intención no sea posible. El hablante no puede pretender decir cualquier cosa profiriendo cualquier secuencia de palabras o de señales. La intención ha de ser reconocible por sus interlocutores. En ocasiones, como en ciertos lenguajes estéticos o expresivos, puede querer inculcarles una determinada creencia, o desencadenar en ellos una determinada emoción.

Ese reconocimiento ha de deberse a ciertos rasgos de la preferencia. Lo que anima, en todo caso, al hablante, a proferir una secuencia de signos, es la esperanza

de causar en su interlocutor una cierta respuesta por medio del *reconocimiento de la intención*.

La noción de intencionalidad en H. P. Grice H. P. Grice distingue dos tipos de preferencias: las preferencias *exhibitivas* y las preferencias *Protrépticas*.

Las exhibitivas son aquellas preferencias mediante las cuales el hablante trata de impartir a su interlocutor una creencia (pensamiento, opinión, etc..) suya. Las segundas, las protrépticas, se caracterizan porque a su través el hablante desea inculcar en el oyente una cierta actitud o disposición a comportarse de una u otra manera induciendo en él una determinada creencia, opinión o pensamiento⁸⁹. Como ejemplo de preferencia exhibitiva, sirva el siguiente: *Alguien pronostica la victoria electoral de un partido*. Y como ejemplo de preferencia protréptica: *Alguien pide a otra persona que se retracte de lo que ha dicho*.

En el modelo de Grice siguen vigentes, aunque sensiblemente atenuadas, las limitaciones de la concepción pragmática para construir una verdadera teoría de los actos de habla literarios o estéticos aunque, al hacer mayor hincapié sobre la *intencionalidad*, abre nuevas sendas a la investigación dentro de la pragmática de la comunicación literaria.

⁸⁹ Acero, J.J.-Bustos, E.-Quesada, D. *Introducción a la filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 167-170.

1.2.2: *La intersección entre el modelo pragmático y la estética de la recepción.*

La concepción pragmática de la literatura se fundamenta en la consideración de los enunciados de carácter literario como enunciados con fuerza ilocucionaria. Este análisis ha de ser necesariamente restrictivo. En último término, son las condiciones perceptivas y valorativas del receptor (*actos perlocucionarios*), los que definen el grado de eficacia comunicativa de un determinado mensaje, sea o no literario. Tanto un análisis como otro se revelan insuficientes para dar cuenta del hecho literario como hecho global, no solamente comunicativo. La cuestión del sentido profundo del mensaje artístico permanece desatendida en estos planteamientos.

La Pragmática y la Estética de la recepción.

En sus desarrollos más avanzados, la pragmática acaba lindando con el ámbito de la estética de la recepción, en la medida en que ésta considera necesario introducir la dimensión productiva del espectador o lector en el proceso de comprensión de una obra de arte. La Estética de la recepción pretende superar las limitaciones metodológicas tanto de la pragmática como de la Hermenéutica.

Es así que la Estética de la recepción ha pretendido desde sus orígenes dejar de lado el supuesto sustancialismo de todas las teorías que buscan la esencia del arte en el contenido objetivo de la obra, o, como en la estética de Adorno, en el acto mismo de producción. Esto implica una nueva dimensión pragmática, en la que prima la actividad dinámica o productiva, tanto del emisor como del receptor.

La semiótica y, en cierto sentido el estructuralismo, han recogido la idea, no sólo de un emisor, sino también de un receptor del lenguaje, pero sólo parcialmente han atisbado las enormes posibilidades que abre un análisis pragmático. Incluso los primeros lectores occidentales de Bajtín, como Roland Barthes o Julia Kristeva, ignoraron la dimensión pragmática de su pensamiento, primando su nexo de unión

con el formalismo⁹⁰, y obviando sus dos ejes centrales: una teoría del lenguaje y una teoría del sujeto.

La estética de la recepción, desde sus orígenes en Praga, y más tarde en la llamada Escuela de Costanza, ha buscado una consideración claramente funcional del texto, va más allá de la unilateralidad de la semiótica del código. Es precisamente en ese punto donde converge con otras visiones del hecho literario, como la poética dialógica, la pragmática o la hermenéutica.

Roman Ingarden. Concreción y reconstrucción

Sin embargo, en sus inicios la estética de la recepción no fue sino una relectura de la fenomenología de Husserl, tal como la concibió

Roman Ingarden. En sus primeras formulaciones, aunque se huye del sustancialismo de la tradición romántica y especulativa, se juega con la posibilidad de una intuición fenomenológica de las esencias. Por ello, Ingarden desarrolló con profusión los dos conceptos básicos de su pensamiento crítico: el de concreción y el de reconstrucción.

En Ingarden, esta dualidad conceptual no conduce, como pudiera pensarse, a dos ámbitos teóricos diferentes, sino al análisis de dos actitudes, ambas subordinadas a una intuición fenomenológica de esencias, tal como Husserl había marcado. En este ámbito, la *concreción* aparece como una actitud genuinamente estética, mientras la *reconstrucción* tendría como cometido proporcionar una objetivación temática. El desarrollo posterior de la estética de la recepción va ligado al abandono de estos presupuestos iniciales.

Hay, en efecto, una fuerte influencia en Ingarden de la teoría de Husserl, lo que implica una vuelta a una nueva forma de objetivismo, de crítica del psicologismo y del historicismo. De ahí la idea de la obra literaria como una formación de estratos múltiples: el estrato de las formaciones lingüísticas, el estrato de las unidades significativas, el estrato de las perspectivas esquemáticas y el estrato de las objetividades representadas (como cualidades metafísicas o cuasi-trascendentales), en las que culmina la intuición fenomenológica de esencias.

⁹⁰ Zavala, Iris M. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa-

Más interesante, con respecto a esta dependencia de la estética de la recepción con respecto a la fenomenología, es el uso de la noción de *intencionalidad* de Brentano, aplicada al fenómeno de la producción literaria, y en cierto sentido también, a su recepción posterior.

La noción de *objeto intencional* se da en la obra crítica de Ingarden siempre de acuerdo con unos determinados *aspectos*, legalmente ordenados. Esta ordenación es una ordenación de perspectivas, por la que se concreta en la conciencia receptora la objetividad representada, concretando a través de ella el objeto intencional.

Ingarden creía que esas intuiciones fundamentales habrían de generar en el receptor una suerte de intuición o emoción original, no analizable. En esa sugestión monádica —o, si se quiere, solipsista— que la obra produce, el juicio crítico se suspende. No es posible articular una justificación racional exterior o interior del momento en el que la esencia de la obra o de su decir es captado en la inmediata cercanía de la conciencia.

La reconstrucción de la obra de arte en la conciencia receptora ha de hacerse estableciendo un campo de variación de las posibles compleciones, frente al ámbito ya dado de la concreción de la obra; es decir, delimitando aquellos lugares de indeterminación que deben permanecer sin completar. En cierto sentido, en esa intuición de la esencia, el receptor completa cuanto exige ser completado, dándole a la obra su sentido definitivo.

Un elemento más complejo del sistema es el análisis de los distintos tipos de concreciones que pueden darse en el acto de recepción. Parece evidente que no todas las concreciones son igualmente pertinentes. Así, puede darse una *concreción fiel*, una *concreción admitida* o, por último, una *concreción adecuada*. Acerca del valor estético, deciden las determinaciones, no las indeterminaciones que, cuando no son excesivas, permiten ese *acorde polifónico de todos los estratos o armonía polifónica* presupuesta en su concepto de arte. No me extenderé más en el análisis de las teorías de Ingarden porque considero que, en su carácter fundador, se apartan demasiado de la dirección pragmática que la estética de la recepción adopta en otros teóricos posteriores. Me

interesa resaltar ese nexo, y obviar en cierto modo los elementos que producen alejamiento.

R. Jakobson. *La función poética* La crítica de la concepción esencialista de la recepción tuvo diversas variantes. R. Jakobson, por ejemplo, llegó a la determinación de la función poética como aplicación autorreferencial dominante del lenguaje. En ese análisis, la perspectiva de la recepción aparecía silenciada, aunque en ningún caso puede confundirse la visión de Jakobson con la de los formalistas estrictos, que niegan todo papel activo al contexto socio-histórico o al receptor de una obra literaria. De ahí su progresivo interés por Bajtín y por la poética dialógica.

Avances en la Estética de la recepción. Vodička y Mukarovský. Otro de los críticos iniciales de las teorías de Ingarden fue F. Vodička (1941-1942), que hizo hincapié en la debilidad de los presupuestos fenomenológicos de la teoría. Otro crítico sagaz fue J. Mukarovsky, que aspiraba a una fundamentación semiótica de la estética, y que pretendía también superar el sustancialismo metafísico de Ingarden. En todos ellos, la estética de la recepción avanza hacia un giro pragmático, potenciando la aleatoriedad y la esencial apertura de todo acto de recepción, frente a las rígidas determinaciones esencialistas de Roman Ingarden.

La significación, definida por Saussure, como la relación convencional entre significante y significado, no está dada en el signo estético con este convencionalismo lingüístico, sino que se remite a *convenciones extralingüísticas que el receptor atribuye a la obra*. Como afirma Mukarovsky:

“La indeterminación de la estructura objetiva de la obra de arte se compensa no porque el individuo perceptor responda con una realidad parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia el mundo y la realidad”⁹¹.

⁹¹ Citado por Rainer Warning en su artículo «*La estética de la recepción en cuanto pragmática de las ciencias de la literatura*», recogido en Warning (ed.), *La estética de la*

Para Ingarden, la concreción remitía a la concreción de cualidades metafísicas intemporales. Con Mukarovsky, el concepto de concreción queda historizado como secuencia histórica que reconstituye los objetos estéticos. La recepción ha quedado desligada del acto puro de la intuición de esencias, para constituirse como un *acontecer productivo*, en el que la verdad del texto adviene a partir de una inicial indeterminación, mezclándose con la propia actitud del receptor hacia la realidad.

La dimensión pragmática de la estética de la recepción se hace posible en la medida en que su objeto de investigación es el signo estético y su tarea fundamental radica en la reconstrucción de las normas literarias vigentes en la secuencia histórica de sus concreciones. El concepto ingardiano de *concreción* abre así la vía a una contextualización de las obras, fuera del ámbito restringido de sus condiciones formales, para ahondar en su significado temporal o histórico.

Relación entre la obra y la norma literaria.

Surge por tanto la concepción del objeto estético como punto de encuentro de la estructura de la obra y de la norma literaria, en cuyo seno la obra acontece y se hace posible. Por encima de la norma literaria, el objeto estético está incrustado en un complejo estructural desbordante de representaciones sociales de valores. Con ello se recupera la noción de estructura de Praga, pero con una dimensión axiológica que no estaba prevista en los presupuestos de los primeros teóricos formalistas.

En esta nueva perspectiva, no son posibles todas las concreciones que aparezcan en la visión individual del lector. Tampoco pueden ser todas ellas objeto de conocimiento para el crítico. De todas esas operaciones, sólo algunas son importantes y dignas de atención, aquellas que de algún modo muestran cómo la estructura de la obra encaja con las normas literarias y los usos admitidos de una determinada época, en la que la obra se forjó.

La indeterminación comunicativa que es inherente a toda obra literaria de cierta complejidad decide el espacio de juego de las posibilidades de concreción que posee

como obra de arte. Pero en todo caso este espacio de juego se limita por una determinación comunicativa, aunque sea en una medida residual. El hecho literario, nacido de la conciencia intencional del artista, convertido por el receptor en objeto productor de concreciones válidas, se transforma sobre todo, y de manera esencial, en un hecho comunicativo.

Tanto Mukarovsky como Vodička vacilaron a la hora de determinar en qué podría consistir el *valor objetivo de las concreciones*. Mukarovsky creyó hallarlo en la estructura formal, única base sólida para determinar una descripción estructuralista de la serie histórica de concreciones de la obra. Para él, el valor estético objetivo era posible, pero sólo podía ser buscado en el análisis del *artefacto material*, es decir, de aquello que perdura sin modificaciones, que no está sujeto a deriva histórica. Con ello, se decantaba por la necesidad de reivindicar el estudio formal de las obras literarias, más allá de su inmediata dimensión productiva, comunicativa o pragmática.

Como puede fácilmente observarse, hasta el momento, al hablar de la pragmática de la recepción, se ha elevado la historicidad de la comprensión como criterio hermenéutico, o como criterio de interacción comunicativa, pero se sigue hablando todavía de una objetividad de las concreciones. H. G. Gadamer supone una evolución en este sentido.

La hermenéutica filosófica de Gadamer como superación del modelo de Ingarden.

La hermenéutica filosófica de Gadamer excluye programáticamente la verdad de las llamadas ciencias del espíritu, y se cierra al concepto moderno de ciencia. Esto implica rebatir los viejos conceptos de *verdad* y de *método*, heredados de la ontología tradicional. Sin embargo, subyace un presupuesto esencial: el de la *unidad de la razón*, que hace posible el diálogo, y tras éste, un horizonte de acuerdo. Es así como la hermenéutica pretende huir de una concepción metódica del comprender, pero no renuncia a los fundamentos de una epistemología racionalista.

La comprensión de las ciencias del espíritu no ha de explicarse en el sentido de un método dirigido a un objeto, sino como un existencial: "*comprender significa*

primariamente orientarse en un asunto, y sólo secundariamente delimitar y comprender la opinión de otro en cuanto tal”⁹².

El intérprete no ha de eliminar ni superar su propio ser, su propia historicidad y los prejuicios en que se fundan, en interés de una captación lo más objetiva posible de su objeto, sino que tendrá que incluir estos prejuicios como factores positivos en el proceso de comprensión. De ahí la fórmula gadameriana «*historicidad de la comprensión*», que no sólo se refiere a las ciencias del espíritu, sino también a la historicidad del propio sujeto comprensivo, que no se abstrae de su posición, sino que conscientemente la pone en juego y de ella acepta el diálogo con lo que hay que comprender⁹³.

La noción de círculo hermenéutico.

En el círculo hermenéutico definido por Dilthey, se va del todo a la parte, y de la parte al todo. No basta con explicar los hechos humanos, es necesario comprenderlos. La visión particular no puede obnubilar nunca el sentido de la totalidad, que se muestra feacientemente en la interpretación de los textos de la cultura humanística.

La hermenéutica contemporánea, a partir de las iniciales meditaciones de Heidegger, ha profundizado en la cuestión del círculo, pero ha abandonado la orientación inicial de Dilthey: el círculo hermenéutico no es un método, sino primordialmente un existencial: “*El círculo de la comprensión no es en general un círculo ‘metódico’, sino que describe un momento ontológico estructural de la comprensión*”.⁹⁴

El concepto Ingardiano de *Concreción* es en cierto modo sustituido en Gadamer por el de *aplicación*. Comprender un texto significa aplicarlo a la situación actual, concretándolo en tal aplicación, de la manera como el jurista concreta la ley y el teólogo la predicación. Según Gadamer es necesario poner en el centro de la interpretación la esencia de la pregunta histórica. Para Gadamer, Dilthey había intentado fundamentar la hermenéutica más como un método que como una

⁹² *Ibidem*, p. 278.

⁹³ *Ibidem*, p. 20.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 277.

aplicación; con ello, no lograba superar la dicotomía decimonónica entre conocimiento científico verdadero y conocimiento humanístico inseguro.

Gadamer se aleja de la idea de método, se limita a concebir la hermenéutica como una descripción de cuanto hay, aunque esto no está exento de ciertos postulados metódicos, destinados a separar los prejuicios útiles a la comprensión, de los inútiles. Y es ahí donde el postulado de la *unidad de la razón* adquiere su sentido de limitación al acto libre de la interpretación hermenéutica, determinando el ámbito de lo que puede ser dicho en el marco de un diálogo efectivo, bajo las reglas del sentido común.

La comprensión se entiende como automediación del intérprete con los documentos de experiencias pasadas, pero totalmente separado tanto del subjetivismo romántico como del análisis científico. Ahí aparece la noción de «lo clásico» como paradigma de todo comportamiento histórico. La comprensión, definida primero como la adquisición de una pregunta a la tradición, ya no es de pronto un comportamiento productivo, sino el ingreso en un acontecer de la tradición, y ese acontecer de la tradición no puede entenderse como algo estático, sino como el proceso que siempre adviene en el orden de la experiencia estética del hombre.

Hans Robert Jauss, superación de la hermenéutica y de la Estética de la recepción.

La obra de Hans Robert Jauss, otro teórico a medio camino entre la hermenéutica y la Estética de la recepción, supone una evolución con respecto a la de Gadamer, asumiendo de partida esa idea de relación necesaria con la tradición. Comprender no es ahora el insertarse en un acontecer de la tradición, sino también la apropiación activa de una obra por mediación de las apropiaciones anteriores que constituyen la historia de la recepción. En ese sentido, el intérprete se incardina en un doble marco histórico. Por un lado, el tiempo que de suyo le pertenece, el tiempo generacional en el que habita; por otro, el tiempo grande de la literatura en el que se enmarca su investigación y su lectura de las obras.

El concepto fundamental en Jauss es el de *horizonte de expectativas*. Recupera la idea de un método necesario que permita reconstrucciones objetivas basadas en lo empírico y lo analítico. Con ello, recoge la crítica de Habermas a Gadamer. Es necesario conectar los medios empíricos con los hermenéuticos. Según afirma Jauss, “el intento de poner legítimamente de relieve el enfrentamiento de la hermenéutica contra el absolutismo de una metodología general, no dispensa de un trabajo metodológico”⁹⁵.

En su análisis de Ifigenia, Jauss afirma que un análisis sociológico del horizonte codificado de expectativas como parte del sistema de la obra, es menos importante que el *horizonte mundano de expectativas* como parte del sistema de interpretación.

Pero tanto en el pensamiento de Gadamer como en el de Jauss, subsiste la pretensión especulativa de un *horizonte de sentido* que ha de ser explicitado bajo la forma categórica del diálogo. Y ese diálogo, caracterizado como tal, es un diálogo fundamental, cuya finalidad es el acuerdo, bajo la forma de la unidad esencial de la razón.

En su determinación postrera, el diálogo es en ambos sistemas una forma limitadora de la comprensión productiva. Frente a esta concepción especulativa y reduccionista del diálogo, la poética dialógica defiende el carácter circular e inacabado, irreductible en sus posiciones, de las alternativas del diálogo.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 173.

1.2.3: *Autoridad e Interpretación. La pretensión comprensiva de la hermenéutica.*

La distancia fija el horizonte de la comprensión Sólo en la distancia la autoridad de quien comprende se impone definitivamente sobre la de quien alumbró la obra. En la distancia se hace posible también la relación del texto con otros textos, con una infinidad de textos, que articula el horizonte de todas las posibles recepciones y de todas las lecturas factibles. La fijación del horizonte de comprensión sólo se produce en las objetivaciones históricas con las que cada generación, o cada tiempo, se enfrenta a la realidad problemática de su propia presencia en el mundo.

Cada lectura es una forma de esclarecimiento, y no circunstancialmente de lo que el hecho artístico sea, comprendido en sí mismo, sino de aquello que es percibido en su absoluta inmediatez: en primer lugar, la realidad de la propia existencia; más tardíamente, la realidad del contexto; por último, la verdad de la obra revivida en el tiempo presente.

El texto no puede ser sometido a la cosificación del objeto inmóvil, por la que se neutraliza el natural despliegue infinito del sentido. En su interior, el sentido se despliega como una función orgánica, pero no guiada por el concurso de la necesidad, sino más bien por el capricho y el azar del tiempo.

Los *elementos intratextuales* son indiscernibles, para quien observa, del propio acto de observación, por el que toda una larga serie de prejuicios y convenciones se añaden al objeto. A este respecto, dice Gadamer... *sólo la distancia en el tiempo hace posible resolver la verdadera cuestión crítica de la hermenéutica, la de distinguir los prejuicios verdaderos bajo los cuales comprendemos, de los prejuicios falsos que producen los malentendidos*⁹⁶. La determinación del *prejuicio* como algo idóneo o inadecuado es sin embargo inane para nuestro propósito. También el *malentendido* forma parte de la interpretación auténtica, y no principalmente entendido como *despropósito*.

⁹⁶ Gadamer, H. G. *Verdad y Método*. Salamanca, Sígueme, 1991, p. 369.

La hermenéutica desarrolla la idea de una verdad procesual, que sólo puede acontecer en el encuentro, a través de la lectura o del recitado, de lector e intérprete, bajo la forma de una *fusión de horizontes*⁹⁷. Es ésa una relación superadora, porque es una relación comunicativa, dialógica.

Toda lectura es pregunta y apropiación

La actitud del lector atento es la de un *preguntar exhaustivo*, que no puede dejar de cuestionar, y que nunca deja de ser cuestionable en su propia

legitimidad histórica. Esto implica considerar la *comprensión* como algo más que el mero hecho de insertarse en una tradición, por medio del uso o distinción de los prejuicios adecuados o inadecuados, pertinentes o no. Toda lectura efectiva ha de ser algo más, apropiación o préstamo, recreación libre o incluso mera invención. Su horizonte auténtico es el de la creación, y no el de la fusión interna con la pretendida *verdad de una época*, a la que sólo se accede desde el hecho inmediato de la vivencia. Sólo se vive en el tiempo propio, en la realidad, no histórica, sino humana, de la propia generación.

De todo ello se sigue la necesidad de orientar la crítica del texto hacia una consideración pragmática, marcada por la *indeterminación natural de todo acto de lectura* con respecto al significado hierático de la obra como objeto, y en su absoluta *determinación como acto de recreación* continua.

Cada acto de lectura está rigurosamente determinado por la posición del lector en un determinado nivel del tiempo, que escapa asimismo a las determinaciones objetivas de la historia, para disolverse en una trama infinita de efectos. Sin embargo, la hermenéutica no desarrolla al máximo las posibilidades de esta concepción supra-

⁹⁷ Sobre este concepto, ver en Gadamer, H. G. (1998: 338), la crucial mirada retrospectiva de Gadamer en *Texto e interpretación* (1984), también reproducido en *Hermenéutica*, compilación de J. D. Caparrós. Madrid, Arco, 1997, pp. 77-114:

“Si el intérprete supera el elemento extraño de un texto y ayuda así al lector en la comprensión de éste, su retirada no significa desaparición en sentido negativo, sino su entrada en la comunicación, resolviendo así la tensión entre el horizonte del texto y el horizonte del lector: lo que he denominado fusión de horizontes”.

histórica, pues remite a la idea de un sentido latente que se hace comprensible, gracias a la labor del intérprete, y que permite la apertura del lector al texto literario.

Del mismo modo que un texto sólo vive si está en contacto con otros textos⁹⁸; una lectura sólo alumbra sentido si rivaliza con otras lecturas, pues lo auténtico, o lo verídico, no reside para ella en el acordarse a la realidad de un sentido inmanente, sino a la contingencia absoluta del ser, esa lectura y no otra, la que se presenta en relación, no consigo misma, sino con otras.

Es así como el *modo dialógico de la comprensión* se convierte, transformando la obra determinada por la *forma* clausurada en algo sustancialmente *informe*, en un recurso más del progreso de la autoconciencia hacia el dominio de sí misma. Es así también que el discurso indirecto libre y otros procedimientos formales dejan advertir al trasluz la cristalización de personalidades, la petrificación progresiva de seres de carne y hueso.

La distancia insalvable del diálogo.

La lectura es *reconocimiento de la distancia en tanto que distancia insalvable*. No en lo que nos une, sino en lo que nos separa de ella, la obra se nos revela útil. El

fruto de esa reflexión no es la determinación de un objeto específico y preferente para la ciencia, aislado más allá de la casuística del tiempo, sino la donación de un sentido que resulta esclarecedor, no con respecto a las pretensiones de verdad de la ciencia, sino con respecto a la inacabable controversia de lo humano.

Es ahí donde la hermenéutica manifiesta sus límites. La dialogía no es sinónimo de comprensión y entendimiento, sino de necesaria distancia. En esa distancia de la relación contextual, por la que el intérprete nunca accede al sentido de la obra, y por la que la obra se manifiesta en su radical apertura, cualquier esclarecimiento se convierte en una clarificación momentánea, que se añade al devenir histórico de la obra misma. La obra es ella misma y la suma de desencuentros, de lecturas fallidas, que se producen a lo largo del tiempo.

⁹⁸ Bajtín, M.M. 1998: 384.

Para Gadamer, el modelo de la comprensión es la traducción, que implica al menos dos principios: dominio lingüístico y transferencialidad de una lengua a otra. La traducción posible es aquella que, de algún modo, conserva en la versión espúrea al menos los rasgos esenciales de la original. Al partir del dominio de la lengua, Gadamer se ocupa principalmente del entendimiento entre los agentes, intérprete e interpretado, juzgando ese entendimiento como posible.

La traducción, modelo de la interpretación La traducción es el paradigma hermenéutico de la comprensión, porque traducir es ya constituir, articular sentidos que previamente se hallaban constituidos en otro lenguaje. En ese sentido, el *horizonte de expectativas* de la hermenéutica remite en último término a la pretensión de reproducir, en la traducción que toda interpretación supone, de al menos algunos de los sentidos constituidos en el original. Se busca, en definitiva, una unidad de sentido.

En el proceder hipotético-circular de la hermenéutica, pervive la idea de que la interpretación puede articular criterios de objetividad suficientes, reduciendo al máximo las limitaciones subjetivas del psicologismo, frente al que se presenta como una reacción crítica.

La crítica a la hermenéutica de teóricos como Peter Winch redundaba en esta cuestión. La hermenéutica se presenta siempre como un intento de adiestramiento, desde la sensibilidad del intérprete, y eso implica una deuda con la tradición histórica de la que se parte. Esa deuda ha de ser esclarecida previamente, para que no obstruya la comprensión del otro en su otredad, entendido como una unidad de sentido distinta a la que nos enfrentamos y que constriñe necesariamente cualquier propuesta de sentido.

Los límites de la hermenéutica Creo haber dejado claro ya que en la hermenéutica es necesario crear un espacio común entre el intérprete y la palabra interpretada, y que ese espacio común es lo que Gadamer recoge bajo el término *fusión de horizontes*, aunque

no, como pretende el propio Gadamer, bajo la forma de un acuerdo momentáneo, sellado gracias a la pretendida *unidad de la razón*, y a la identidad de los discursos. Esa pretendida fusión no puede sino resolverse en un cierto continuismo culturalista, que tiende a construir formas más o menos falsificadas de diálogo, dominadas por el fantasma de un acuerdo necesario. Y es allí donde el acuerdo se prescribe como necesario, donde la alteridad irreductible del diálogo busca ser reducida a una identidad monológica.

La hermenéutica de Gadamer pretende hallar las técnicas de comprensión que proporcionen una cierta unidad de sentido, basada en unas determinadas objetivaciones culturales. Aunque el intérprete llega al texto desde una posición que nunca es inocente, él mismo es capaz de clarificar y explicitar la influencia de ese bagaje en su lectura, del mismo modo que el traductor es capaz de buscar una lengua común entre el original y la copia.

Aunque Gadamer postula que no hay interpretaciones definitivas, y que la labor hermenéutica se resuelve realmente en su tarea de mediación entre lector y texto, sigue considerando que la hermenéutica aspira a un cierto grado de objetividad, que sólo podría consumarse en un hipotético último intérprete, al final de la historia, pero cuyo postulado implica ya consecuencias metodológicas de hondo calado.

Para Gadamer resulta fundamental salvar una *instancia de commensurabilidad* entre los distintos lenguajes sometidos a prueba, y para ello, para eludir cualquier concepción relativista, recurre al postulado de la *unidad de la razón*, lo que en último término supone postular también una conciencia no relativista de la historia, marcada por la mediación productiva de la tradición.

Esa conexión entre la hermenéutica y la vieja filosofía de la historia constituye, según mi criterio, el principal punto de crítica al que puede ser sometida la teoría de Gadamer. Al defender la tradición como portadora de sentidos que son reproducidos en cada lectura, Gadamer recupera, tal vez a través de Heidegger, postulados fundamentales de la teoría romántica especulativa alemana, que busca en la tradición la objetivación última de las manifestaciones del espíritu.

En la trama de efectos de esa *continuidad histórica* postulada por la hermenéutica, toda interpretación se convierte en *reapropiación*, desarrollo ulterior de esa tradición a la que se pertenece, en la que se está inserto de forma irremisible. La interpretación es así un elemento sustantivo de la acción del hombre en la historia, y del mismo modo, el círculo hermético es un producto de las objetivaciones de esa misma tradición, en cuanto esas objetivaciones participan todas de la unidad esencial de la razón humana.

Considero que Gadamer, al pretender escapar de cualquier sospecha de subjetivismo, hace recaer toda su teoría hermenéutica sobre el acontecer de la tradición en una comunidad, de modo que todo acto lingüístico queda de inmediato apresado en los márgenes de esa tradición. Y por ello, cuando reivindica la dimensión productiva de la interpretación, no lo hace desde una perspectiva nietzscheana, sino como contribución necesaria a ese progresivo acontecer de la tradición instituida.

Esa dimensión creativa de la comprensión es lo que Gadamer resume en el término *productividad*.

En la hermenéutica de Gadamer, el comprender nunca puede ser entendido como una proyección de la subjetividad en una dirección indeterminada, sino como un desplazarse del interpretante hacia el propio acontecer de la tradición.

El círculo interpretativo de la hermenéutica supone además el rechazo del modelo metodológico de las ciencias positivas, lo que supone un alejamiento del rigor formalista de gran parte de la tradición crítica contemporánea. No se trata, por tanto, de afirmar la eficacia de un método, sino de proceder a una extensión epistemológica que abarque también la situación histórica y contextual que rodea y enmarca a los textos.

1.2.3.1: *La lingüística de la comprensión.*

Relación entre lenguaje y realidad. La visión del mundo como ontología.

El postulado de la lingüística del ser que comprende es un postulado básico de la hermenéutica. El ser aparece como objeto de comprensión en la medida en que es reducido al ámbito de la palabra. En su fórmula sumaria, este principio se expresa del siguiente modo: *Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache*, el ser que puede ser comprendido es lenguaje⁹⁹. Este es, en realidad, un principio fundamental del pensamiento heideggeriano. En su comentario a un poema de Stefan George –contenido en el libro de su segunda época titulado *Unterwegs zur Sprache*–, Heidegger hace hincapié en la relación esencial entre la palabra y el estatuto ontológico de toda realidad. Del mismo modo, en *Hölderlin y la esencia de la poesía*, encontramos afirmaciones de este mismo sesgo, con el tono crepuscular tan propio de su autor en esa época tardía de su pensamiento:

“El Ser del hombre se funda en la Palabra; mas la Palabra viene al ser como diálogo. Y este su modo de venir al ser no es uno de tantos; sólo en cuanto diálogo la Palabra es esencial al hombre”¹⁰⁰.

Esta causación del Ser por la Palabra sólo puede ser referido a la existencia auténtica. La poesía aparece así como expresión de la verdad del Ser, representación de la voz donada al Pueblo. Es la exigencia de algo permanente, de un sentido pétreo que subyace a la radical inautenticidad de la charla cotidiana, del habla instrumental. Así, un poco más tarde, Heidegger vuelve sobre la cuestión:

⁹⁹ Cuesta Abad, J.M. 1991: 41.

¹⁰⁰ Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona, Anthropos, 1989, p. 26.

“Desde el punto en que el hombre se pone en presencia de algo permanente, puede ya comenzar a exponerse a lo tornadizo, a lo venidero, a lo pasajero, que tan sólo es mudable lo constante.(...)”

Desde que somos un diálogo, larga es la experiencia del hombre, y ha dado nombre a muchos de los dioses. Desde que a la Palabra le aconteció ese fasto de ser diálogo vienen a la palabra los dioses, y aparece Mundo¹⁰¹.

Volviendo a Gadamer, pronto se observa que hay un nexo directo entre esta concepción del ser como diálogo y el entendimiento progresivo entre los hombres que la lingüisticidad hace posible.

El diálogo constituye al hombre como ser en el tiempo

El diálogo constituye al hombre como un *ser en el tiempo*. Desde ese momento, el hombre *es* histórico:

un diálogo y un ser históricos. Y aparece el mundo

como objeto de comprensión o de conquista. El diálogo es la forma primigenia por la que la experiencia humana adquiere forma, materializada en la fundación de la palabra. En la palabra más esencial, la del poeta, esa fundación adquiere un rasgo esencial: es fundación de lo permanente.

El intérprete no puede, como es lógico, situarse en la perspectiva privilegiada del poeta que funda la palabra esencial. Su cometido es más modesto: fundar la propia autoconciencia como acontecer histórico, que se resuelve o se reconoce en las formas de la tradición. Adquirir una perspectiva hermenéutica consiste en cierto modo en sustraerse a la temporalidad presente, precisamente para examinar los textos en su propia dimensión temporal. Es el concepto de *historia efectual* que Gadamer pone en juego a la hora de explicitar los rasgos definitorios de la experiencia hermenéutica.

La comprensión como ejercicio de esa *historia efectual* supone clarificar las distancias y diferencias que hacen posible, o imposibilitan, el diálogo auténtico. El horizonte comprensivo se amplía en la conciencia de la alteridad irreductible. Y es ahí donde la hermenéutica de Gadamer parece abandonar la senda iniciada hacia la dialógica y la

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 42.

polifonía, suponiendo un marco de sentido más o menos objetivable. La *lingüística* implica, en la hermenéutica, la posibilidad de la comprensión del otro, la reducción del otro al discurso propio.

Es ahí, en efecto, donde la hermenéutica topa con sus límites. La *alteridad* se manifiesta como algo inherente a la constitución de las tradiciones. Es el fundamento de todo diálogo auténtico. Como afirma Cuesta Abad, la actividad hermenéutica enfrenta al texto con la conciencia histórica del presente, y desarrolla en ese enfrentamiento una *tensión cognitiva* que habitualmente aparece solapada o ignorada¹⁰². La labor de la hermenéutica se entiende como un conciliar pasado y tradición con las exigencias comprensivas del presente. La *fusión de horizontes* pretende superar la inicial dicotomía del diálogo.

¹⁰² *Op. cit.*, p. 45.

1.2.3.2: *La fusión de horizontes.*

El proceder hermenéutico se hace posible mediante la toma de conciencia de la historia efectual, por la que la obra aparece siempre en la distancia problemática entre dos épocas.

La comprensión de la obra implica ser consciente de su irremediable alteridad con respecto al intérprete. Comprender es así explicitar las diferencias necesarias que separan el horizonte de la obra del nuestro: es expresión de una diferencia.

La historia efectual no es comprensible sino ligada al concepto de *experiencia*¹⁰³. Experiencia como finitud en la que el hombre se reconoce a sí mismo como ser temporal. Experiencia de la limitación y también de la posibilidad todavía no fraguada. La temporalidad resulta ser así algo inherente a la existencia de cuanto puede ser experimentado o conocido. En una breve conferencia de 1924 que lleva por título “*El concepto de tiempo*”, dice Martin Heidegger:

“La consideración de la historia que crece en el presente, sólo ve e ella un trajín irrecuperable: lo que pasó. La consideración de lo que pasó es inagotable. Se pierde en la materia. Porque esa historia y temporalidad del presente no logra penetrar en lo que es el pasado, éste tiene solamente otro presente. El carácter de pasado permanece cerrado a un presente mientras éste, que en el fondo es el ser-abí, no es él mismo histórico. Pero es ser-abí es en sí mismo histórico en tanto es su posibilidad; vuelve a él en el “cómo”. La manera de tal volver es, entre otras cosas, la conciencia. Sólo el “cómo” puede reiterarse. El pasado, experimentado como historicidad propia, es todo menos lo que se fue”¹⁰⁴.

El tiempo aparece como posibilidad malograda ; pero al mismo tiempo, está siempre a la mano, accesible, más allá de la cotidiana renuncia, en la posibilidad de re-

¹⁰³ Cuesta Abad, J.M. 1991: 45-46.

interpretarlo. En la reflexión sobre el tiempo se gana lo que se pierde en el tráfago cotidiano: la conciencia de la propia finitud, que ha de resolverse en la proyección constructiva del futuro. El ser que interroga está siempre en camino, se encamina anticipadamente hacia su futuro precisamente desde la consideración de su «haber sido». Por eso es, ante todo, ser posible, porque el fenómeno fundamental del tiempo es el futuro.

En la reflexión heideggeriana, el tiempo adquiere un matiz constructivo precisamente en la medida en que puede ser de continuo llevado hacia atrás, hacia un indeterminado *haber sido* en el que la vida de un hombre se ha gestado y predispuerto para el presente. Por eso, afirma Heidegger: *En el hablar uno con otro, en aquello que se comenta, lateen cada caso la auto-interpretación del presente, que se demora en este diálogo.*¹⁰⁵

El horizonte de la interpretación es el horizonte del diálogo posible, del diálogo autenticado por el habla verdadera, la que no se ocupa en el trato cotidiano, sino en una suerte de ejercicio contemplativo de la inteligencia. En la interpretación de un texto, el intérprete es llevado también a un grado de ausencia semejante. Frente a él está el enigma de otra época y de una obra que se ofrece en radical apertura. Dialogar con ella, interpretarla, es forzarla a vivir en el presente, fuera de su ámbito natural. Al final del círculo de la interpretación, el texto puede ser reconocido en su contemporaneidad.

La tradición no es un evento objetivable, que pueda ser subsumido bajo categorías historiográficas. Es un hecho de experiencia y un hecho de lenguaje. Precisamente porque el habla tiene historia, la tradición se configura en el lenguaje a través de sucesivos tránsitos y donaciones.

La conciencia histórica que pretende comprender la tradición no puede ser reducida a los métodos historiográficos porque tiene la capacidad de prevenir todos los prejuicios, incluso los derivados del objetivismo científico. En la interpretación, la conciencia histórica del presente es llevada a reflexionar sobre su propia historicidad, pero no ya a la manera de un obstáculo para acceder a la recóndita virtud objetiva del clásico, sino para vivificarlo en la experiencia del presente.

¹⁰⁴ Heidegger, M. *El concepto de tiempo*. Madrid, Trotta, 1999, pp. 56-57.

Es por eso que el proceder hermenéutico surge siempre de un preguntar exhaustivo que antecede incluso a la interpretación misma. Ese preguntar debe ser entendido en un sentido socrático, como puesta entre paréntesis de todo conocimiento previamente adquirido por el hábito o la costumbre. Como afirma J. M. Cuesta Abad, « *en la filosofía hermenéutica de Gadamer la estructura lógica de la apertura – propia de la conciencia histórico-efectual- se desarrolla a través de los contenidos cognoscitivos del concepto de pregunta* ». ¹⁰⁶

En ese preguntar, está ya presupuesta la posibilidad del diálogo, garantizada por la propia universalidad racional del lenguaje. Sin embargo, esto puede entenderse como una limitación logicista de la hermenéutica. El contacto con otros textos es siempre algo más poroso y abierto: la comprensión no es siempre posible, o sólo tiene una importancia secundaria. En ocasiones, en efecto, el texto llama al intérprete desde una distancia irreductible. Ese texto que no admite ser reducido a una comprensión unívoca se resiste también a ser cosificado. La cosificación implica desvanecer la infinitud del sentido, restringir a un ámbito cerrado lo que otrora estaba abierto.

En uno de los últimos textos incompletos de M. M. Bajtín, titulado *Hacia una metodología de las ciencias humanas*, encontramos un apunte altamente significativo:

«La comprensión vista como una confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el contemporáneo, en el futuro). El contexto anticipado del futuro: la sensación de que estoy dando un paso nuevo (que me he movido). Las etapas del movimiento dialógico de la comprensión : el punto de partida-el texto dado, el movimiento hacia atrás-los contextos pasados, el movimiento hacia delante-la anticipación (y comienzo) de un contexto futuro» ¹⁰⁷.

La comprensión es siempre confrontación; confrontación por la que se anuncia la posibilidad de un contexto futuro, en el que el texto y el intérprete se hayan disuelto en una pluralidad aún más informe de conexiones y de sentidos. Lo otro, la

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁰⁶ *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁷ Bajtín, M. M. 1998: 384.

presunción de un sentido autónomo, la pretensión de un diálogo cuya solución es la reducción a la identidad de los discursos contrapuestos, no son sino esfuerzos inanes destinados a simplificar ese mundo como acontecimiento que adviene en el lenguaje.

Tanto la producción de una obra como su interpretación posterior, se desenvuelven en una necesaria dualidad constitutiva. El autor pone en juego una intención inicial, que sólo parcialmente puede ser realizada en la obra acabada. El acto de creación no es así sino una pugna entre el plan intencional y la realización efectiva. De modo semejante, la lectura que el lector hace de esa obra, desde una intención determinada (por ejemplo, la lectura ociosa, o la investigación), ha de resolverse también en dualidad. El receptor pone en juego toda una serie de condicionantes epocales, que en ningún caso son circunstanciales, que lo definen de forma esencial. Pone en juego su propia *perspectiva*, mientras pretende acercarse a unas coordenadas históricas y temporales, las del tiempo en la obra fue gestada, que le son ajenas, sólo parcialmente accesibles, incluso en los casos en que la cercanía temporal o generacional es mayor.

Quien interpreta pone en juego las determinaciones de una *perspectiva*. Las somete también a nuevo examen. El lector sale transformado de ese encuentro. su perspectiva se ha enriquecido, se ha hecho plural, frente a las radicales determinaciones de la existencia cotidiana en que se resuelve, por medio de la acción práctica.

1.3: La novela y las imágenes del mundo.

1.3.1: De la producción intencional a la comprensión productiva

La obra literaria es siempre un *producto intencional accesible intersubjetivamente, uno entre otros*. Es decir, es el producto de una conciencia que procede de un modo intencional. Proyecta sobre la materia, en el caso de las obras literarias, sobre el lenguaje y la palabra, un mundo mental que, por ejemplo, en el caso de la poesía lírica, es fundamentalmente auto-reflexivo, pero que en la novela se desintegra en una pluralidad de variantes: las que admiten las distintas conciencias de los personajes.

Toda obra literaria pretende proporcionar al lector una imagen del hombre

Tanto en el poema lírico como en la novela, se aspira a proporcionar al lector una imagen fidedigna del hombre. Esa es una imagen genérica, abstracta

en cierto sentido. La poesía no ha sido casi nunca, ni siquiera en la lírica, expresión vivencial directa. El poeta comunica un contenido anímico probablemente imaginario, casi siempre construido a partir de la propia iniciativa del lenguaje. Como afirma Carlos Bousoño, “*la poesía debe darnos la impresión de que, a través de meras palabras, se nos comunica un conocimiento de muy especial índole: el conocimiento de un contenido psíquico tal y como un contenido psíquico es en la vida real*”¹⁰⁸. De este modo, quien habla en la poesía no es el poeta mismo, sino la imagen de un ser humano, construida a partir de la materia lingüística. Esto es más evidente en la narrativa, donde se puede llegar a un desdoblamiento completo.

Del mismo modo, el *estilo* literario no es sino la concreción formal de las intenciones creadoras del artista, tal y como lo define Michael Riffaterre¹⁰⁹. Estilo e intención son los dos núcleos constituyentes de la obra literaria, independientemente

¹⁰⁸ Bousoño, C., *Teoría de la expresión poética*, 2 vols. Madrid, Gredos, 1985, p. 18 del primer volumen.

de su valor estético, de la valoración que merece en los receptores. Una obra ya es literaria por su forma o su intención, aunque nunca obtenga una valoración positiva o no llegue a gozar de estimación pública como obra de arte.

La noción de Intencionalidad La intencionalidad remite a estados psicológicos, a una conciencia reflexiva que vuelve sobre sí y proyecta contenidos evenenciales o vivenciales más allá de la frontera del propio yo, hacia un exterior indeterminado donde habrán de ser recogidos. Cada estado intencional consta de un contenido intencional en un modo psicológico.¹¹⁰

El contenido de los estados intencionales, por otro lado, no posee un estatus ontológico especial. En ocasiones es sólo una vivencia que puede ser proyectada fuera, o la tendencia-deseo hacia un objeto que se pretende alcanzar o poseer. De entre todos los estados intencionales, sólo algunos son susceptibles de materializarse en un proceso de simbolización. Es el caso de algunos estados anímicos, o de algunas intuiciones fundamentales que afectan a la visión que un ser humano tiene de sí mismo o de la realidad que lo rodea.

Los estudios sobre la intencionalidad, como el reciente de Searle, suelen desvincularla de los estados emocionales, para considerarla como una función práctica del psiquismo en su adaptación al medio. Es lo que se llama *dirección de ajuste* de los procesos intencionales. Según el planteamiento de Searle, queda pendiente la tarea de ampliar la intencionalidad a las manifestaciones emocionales, entre ellas, la mayor parte de las obras de arte.

En nuestra perspectiva, los procesos intencionales sólo son pertinentes en el ámbito de la producción de una obra de arte, en la medida en que imponen una dirección más o menos consciente al proceso creativo, aunque en su origen, la *visualización* de, por ejemplo, una imagen poética de carácter irracional, no guarda un nexo directo con la acción práctica a la que habitualmente asociamos los estados intencionales. Cuando nos referimos a estados intencionales que intervienen en la

¹⁰⁹ Warning, R (ed), 1989: 90.

producción de una obra de arte, en ningún caso pueden reducirse tales estados intencionales a acciones prácticas deliberadas y conscientes, sino que deben extenderse también a proyecciones simbólicas y a creaciones de imágenes. Es decir, aplicamos el problema de la intencionalidad, precisamente al ámbito de objetos mentales del que habitualmente es excluida, aquellos que no siempre tienen que ver con la planificación consciente de una acción, ni con su premeditación práctica.

Los estados intencionales solventan también carencias en el orden emotivo o expresivo, por las que el individuo se sirve de su propia sensibilidad para hacerse más consciente de su auténtica situación en el mundo. El ejemplo más claro es el yo reflexivo de la poesía lírica, que vierte sobre la palabra una determinada visión intransferible del mundo. En el ámbito de la novela, esa identidad monológica se rompe, e irrumpe toda una galería de identidades dispersas, que pugnan entre sí, que disuelven el yo monádico del creador, dando lugar a una visión plural de la realidad. La intencionalidad entonces ya sólo se mantiene en la voluntad de estilo y en la organización formal, mientras que tiende a diluirse en la pluralidad de conciencias que articula la polifonía novelesca.

La creación literaria puede ser analizada desde dos perspectivas: como hecho intencional y como hecho comunicativo. Al hablar del primero, me refiero a los procesos de producción; al hablar del segundo, a las evocaciones del lector o del receptor.

La *poeticidad* es uno de los tres ámbitos del lenguaje literario. Los otros dos son la *narratividad* (progresión del texto en virtud de una lógica evenencial), y la *discursividad* (progresión en virtud de una dinámica lógica). La *poeticidad* es el ámbito en el que sólo es posible una progresión analógica, por la que el autor y el lector evocan o recuerdan unos determinados elementos mediante el uso de otros que guardan con ellos una cierta relación de correspondencia. En el mensaje poético, el tiempo puede estar elidido, y también se puede prescindir de una estructura argumentativa. El sentido puede recaer sobre la evocación o la imagen.

¹¹⁰ Searle, J. 1992: p. 28.

En la narratividad y en la discursividad, el sentido de la progresión argumental o evenencial tiende a ensanchar la obra más allá de sus límites iniciales. El carácter argumentativo redundante en una menor importancia de las imágenes, con lo que adquiere mayor preponderancia el estudio de caracteres psicológicos y la construcción de cuadros ambientales. La intencionalidad suele desplazarse de la emoción originaria de la lírica hacia la construcción planificada de escenas y cuadros, donde una pluralidad de personajes se integra en un decurso único.

Al nivel de la creación, la intencionalidad parece adquirir un sentido diferente cuando se trata de obras argumentales o secuenciales. Sin embargo, la intención originaria está destinada a perderse realmente en toda obra literaria, sea poética o narrativa.

V. Schlovskij. Los automatismos mentales Según Viktor Schlovskij, los automatismos lingüísticos tienden a ofrecer una versión simplificada de la realidad. Es la *unilateralidad del lenguaje*, que se adapta a situaciones estandarizadas.

En el discurso hablado, en la conversación, la unilateralidad del discurso aparece disfrazada bajo aparentes variaciones. También es unilateral el modo como nos enfrentamos a lo real con el lenguaje. En ese encuentro, la unilateralidad significa la imposibilidad para variar con agilidad esquemas conductuales o perceptivos.

Por utilizar el vocabulario de Heidegger, podemos decir que hay algo inauténtico en la conversación cotidiana. La lengua común tiende a sacralizar lo idéntico, a convertirse en un discurso monológico, de identidades reguladas. Es así como las estructuras sintácticas de una lengua modelan la relación que sus usuarios establecen con la realidad que les rodea o a la que pertenecen. Esta relación a menudo sólo puede ser quebrantada mediante la violación del código.

Para V. Schlovskij, la desautomatización del lenguaje sólo puede llevarse a cabo mediante un tipo especial de lenguaje, como el uso poético, distinto del uso cotidiano. De ahí surgen todas las versiones formalistas de la noción de *desvío* (por ejemplo, la de Jean Cohen). Desde esta perspectiva, para entender que los signos

poéticos son tales, hemos de determinar en primer lugar su no pertenencia o su no inclusión en un código vigente de la lengua común. De ahí la importancia de la forma como el código estético se presenta, y que lo hace reconocible frente a los códigos puramente utilitarios.

G. Genette considera que los textos poéticos fuerzan en el lector una actitud motivadora que amplía el ámbito de la significación, abriendo el poema hacia la posibilidad de lecturas divergentes y eminentemente productivas. Ese es el auténtico enfoque pragmático que el poema autoriza.

Frente al habla cotidiana, el lenguaje literario se sirve de símbolos y de imágenes complejas que tienen siempre mayor significación de la que supone su uso inmediato. Los símbolos son a la vez formas simples y extremadamente complejas, en la medida en que el orden de significación está en ellos extendido y diferido. Como señala Dan Sperber, en una obra ya clásica de la antropología reciente,

“El simbolismo determina un segundo modo de acceso a la memoria: una evocación adaptada al punto en que fracasa la convocación.

Dicho en los términos de la moderna psicología cognitiva: el fracaso de un proceso secuencial da suelta a un proceso paralelo, invirtiendo así el orden normal de los procesos cognitivos.

Es esencial comprender que una representación simbólica determina una condición focal, determina un campo de evocación, pero no determina los recorridos de la evocación”¹¹¹.

En ese campo de evocación pueden hallarse todas las condiciones emotivas que no contradicen la condición focal inicial. La evocación puede incluso reavivar informaciones más valiosas que las predeterminadas por esa focalización. Transferido a la lectura de una poesía, la evocación emocional que hace el lector de sus símbolos o de sus imágenes puede ir más allá de la conciencia intencional del artista, sin superar los límites, por otro lado altamente imprecisos, que autoriza el poema, por su

¹¹¹ Sperber, D. *El simbolismo en general*. Barcelona, Anthropos, 1988, p. 151.

forma y por su contenido literal. Los lectores franceses, y no sólo ellos, tienen un ejemplo excepcional de *evocación productiva*. Alguien, recluso en una habitación confortable, por la enfermedad o la debilidad, percibe, al probar una magdalena, un sabor antiguo, experimentado en otro tiempo, y el recuerdo que de improviso inunda la conciencia es mucho más valioso que esa sensación gustativa: es el recuerdo, todavía brumoso, de una infancia, de un tiempo que ha de ser restablecido, recuperado: el tiempo de los abuelos, de los padres, de los amigos y los juegos inocentes.

No es aconsejable reducir la expresión poética a un fenómeno comunicativo, aunque todo poema tiene en su seno un infinito poder de comunicación. Algunas teorías pragmáticas del lenguaje, entre ellas la propia teoría de los actos de habla de Austin, se muestran incapaces de dar cuenta del hecho poético –y literario en general– como simple hecho comunicativo, en la medida en que restringen la condición pragmática del discurso poético a la hipotética interacción de un hablante y un emisor, tal como ese intercambio se produciría de manera ideal en dos agentes conversacionales típicos. Es decir, son incapaces de extrapolar el modelo pragmático que se aplica a la lengua común (actos ilocucionarios y perlocucionarios) a las situaciones especiales del lenguaje literario, en la medida en que estas no pueden ser reducidas únicamente a fenómenos comunicativos.

En la octava conferencia de *How to do things with words*¹¹², de J. L. Austin, se habla brevemente de estos lenguajes especiales, entre los que se hallan el acto de bromear o el de construir un poema. Son los *usos parásitos*. Es una simple anotación, que poco nos dice sobre la posibilidad de extender a ellos la teoría de los actos de habla.

La crítica de herencia formalista nos ha habituado a considerar el lenguaje literario, y sobre todo, el específicamente poético, como un desvío de la práctica comunicativa habitual. El símbolo poético parece desplazar la inicial función utilitaria del lenguaje hacia un orden de significación diferente, no regido por las leyes del consenso o por las condiciones ambientales. Esto, en cierta medida, permite comprender las obras literarias como simulacros intemporales. Pero las lenguas humanas no son hechos

¹¹² Austin, J. L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, Paidós, 1998, p. 148.

objetivos, observables y clasificables desde el exterior. Viven en el uso que cotidianamente se hace de ellas.

Reflexividad del discurso poético. La poesía lírica se caracteriza por una cierta *auto-reflexividad* del discurso¹¹³. Es un lenguaje que emerge de la *intencionalidad de una conciencia*, y que se distingue del lenguaje destinado a expresar estados de hecho. Todo poema remite a esa función reflexiva, y con ella, a un sentido metapoético que se debe buscar más allá de la relación entre poesía y realidad.

Si se concibe la poesía como revelación de un estado emocional producto de una actividad *reflexiva*, de repliegue del yo lírico sobre sí mismo, su función comunicativa queda sensiblemente recortada, limitada al fenómeno de la recepción. El lector recibe esa expresión auto-reflexiva y, de algún modo, la hace revivir o la evoca. Por ello, se supone que hay mayor aleatoriedad en la lecturas posibles de un poema que de cualquier otro mensaje escrito. La estética de la recepción pretende aprovechar ese hueco que se abre entre producción y lectura, un hueco que sólo puede ser llenado con una actividad, la del lector o la del intérprete, productiva a su vez, en la medida en que no reproduce, sino que recrea, las posibilidades implícitas de sentido que el poema autoriza.

En la distancia entre la producción intencional y la recepción productiva, habita el poema, ámbito siempre irreductible a una interpretación monológica. Como objeto producido por una subjetividad, por el yo reflexivo del poeta, es siempre un producto intencional, al menos en la medida en que la producción de un poema es un hecho de conciencia. Dejo a un lado la posibilidad de que algunas imágenes de un poema puedan ser de carácter onírico, automático o preconsciente.

La distancia entre emisión y recepción es la distancia que media entre dos intenciones. Ninguna de ellas puede ser reducida a la otra. No puede haber identidad

¹¹³ Pozuelo Yvancos, J. M. *Pragmática, poesía y metapoesía en «el poeta» de V. Aleixandre*. Recogido en *Teorías sobre la lírica*, compilación de F. Cabo. Madrid, Arco, 1999, pp. 177-201.

monológica entre el discurso del emisor y el discurso del intérprete. En esa línea progresa todo presupuesto de una poética dialógica.

Los enunciados discursivos se nos presentan bajo la forma de una *totalidad*, casi siempre coherente. De ese carácter de totalidad depende en parte su eficacia comunicativa. Pero todos los géneros discursivos, orales o escritos, se caracterizan por una extrema heterogeneidad.¹¹⁴ Esa pretendida diversidad de los géneros discursivos puede convertir los rasgos comunes en conceptos vacíos, carentes de auténtico significado, pero no es necesariamente así. Los géneros, sean literarios o simplemente discursivos, proyectan sobre la lengua la eficacia de un estilo. Están hechos a partir de elementos comunes, compartidos, casi siempre identificables.

Las distintas manifestaciones de un género suelen compartir algunos o todos los rasgos propios de ese género, pero esto no significa en ningún caso que los géneros sean entidades monolíticas. Esto sólo quiere decir que los textos o las emisiones pertenecientes a un mismo género suelen compartir una *naturaleza lingüística* común, aun cuando su significado y su desarrollo sean sensiblemente diversos. Ahí radica la esencial apertura de los géneros.

Esta consideración sobre los géneros viene a propósito de la distancia que media entre la intencionalidad del emisor y la disposición productiva del receptor que interpreta una determinada obra literaria. El primero, se sirve conscientemente de las convenciones del género para articular un discurso original; es decir, introduce variaciones en el uso normal y establecido, altera de alguna manera las convenciones genéricas. El receptor, por su parte, al recibir una obra perteneciente a un determinado género, espera con anticipación el cumplimiento de ciertas expectativas. El género tiene su público. Nada más evidente que los géneros cinematográficos.

Ambas perspectivas se han construido aparentemente sobre la esperanza de cumplimiento, o de rebasamiento, de unas determinadas expectativas formales, lo que en ningún caso quiere decir que el emisor o el receptor limiten previamente los posibles significados de la obra. Es más, esperan en el reconocimiento de la obra dentro de su género la sanción de su originalidad o de su profundidad. Una obra

¹¹⁴ Bajtin, M.M. *Estética de la creación verbal*. Madrid, Siglo XXI, 1982, p. 248.

suele ser definida con respecto a las expectativas que ha creado previamente el género al que pertenece, el orden de convenciones al que sirve.

Del mismo modo que un análisis riguroso no puede contentarse con hacer explícitas las convenciones genéricas que funcionan en un determinado texto, tampoco puede contentarse con una visión restringida de lo que ese texto está aportando en el orden de la forma, de las ideas o de los valores. La obra de arte ha de ser explorada en todas las direcciones posibles que admitan tanto su propia constitución formal como sus disposiciones implícitas de sentido. La interpretación de ese texto habrá de moverse, por tanto, en zonas fronterizas, por utilizar una expresión de Bajtin. Ese carácter fronterizo de toda interpretación exige también un principio de provisionalidad, por el que toda interpretación o toda lectura han de ser revisable.

El carácter productivo de la lectura que el receptor hace de una obra literaria, surgida de una *intención inicial*, creada en una determinada época, alumbrada en una circunstancia precisa, que casi nunca coinciden con las del lector, exige que la lectura exprese las posibilidades de sentido hasta el límite en que estas posibilidades pueden ser explicitadas bajo las condiciones del presente. Esa labor es, desde luego, una labor infinita.

La interpretación productiva no admite por ello el cese de su propia actividad, ni siquiera bajo la forma de un acuerdo momentáneo, ni por supuesto bajo la forma de una coincidencia universal e hipotética de todas las interpretaciones. Afirmar lo contrario, como hace H. G. Gadamer, supone en cierto modo permanecer ligado a los moldes de las teorías especulativas que dominaron la estética moderna, permanecer atado a la idea de un sentido prístino u originario que puede ser desvelado, al menos en parte, por el intérprete.

Las obras literarias sin embargo, poseen convenciones genéricas, pero no limitaciones de sentido. Lo que está expresado en ellas se ofrece al lector en radical apertura, sin que su sentido último pueda ser reducido a las convenciones de un diálogo racional que presupone la posibilidad del acuerdo. Esa posibilidad, la que

marca los límites del discurso ficticio, del simulacro lingüístico, aparece negada de principio por una poética dialógica.

En su análisis de las convenciones novelísticas, M. M. Bajtin introdujo una perspectiva histórica y cronológica. Esto le llevó a distinguir entre la novela de vagabundeo, la novela de pruebas, la novela biográfica y, por último, novela de educación¹¹⁵. De todas ellas creía poder encontrar determinaciones esenciales. De la novela de vagabundeo, en la que se inscribiría nuestro *Jacques el fatalista*, el personaje o los personajes centrales están en movimiento y carecen de características sobresalientes.

Al explicitar estas convenciones dentro de un género único, en ningún caso pretendía Bajtin limitar el ángulo bajo el que pueden ser explicitadas las condiciones productivas de una determinada obra. Las ciencias humanas se construyen edificando textos sobre textos, ideas sobre ideas. No hay en ellas un punto de llegada que ponga fin al itinerario iniciado. Sin tal vez pretenderlo, Bajtin está profundizando en un terreno que hollará más tarde, el del significado profundo del acto artístico como *acto ético*. Para ello, introduce una noción que apenas aparece luego en su pensamiento tardío, la noción fundamental de *intención*:

“Hay dos momentos que determinan un texto como enunciado: su proyecto (intención) y la realización de éste. Las interrelaciones dinámicas entre estos momentos, la lucha entre ellos, que determina el carácter del texto”.¹¹⁶

En segundo lugar, está el sujeto que reproduce, con un fin determinado, como la lectura o la investigación, el resultado de aquella pugna que libró el creador entre su propósito intencional y la obra concluida. Es el ámbito de la recepción, del que apenas Bajtin nos aporta unas notas aisladas. La especificidad del pensamiento

¹¹⁵ Véase, a este respecto, el importante escrito teórico titulado «*La novela de educación y su importancia en la historia del realismo*», recogido en *Estética de la creación verbal* (1982: 200-247).

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 295.

humanístico se va a construir precisamente sobre esa polaridad: el doble plano y el doble sujeto.

La contradicción dialógica se halla ya en el seno mismo de la creación. El artista pretende, y sólo a medias logra, última lo pretendido en la forma acabada. En él la obra adquiere siempre la forma de una imposibilidad, de un diálogo inconcluso con sus propias posibilidades expresivas. Del mismo, el sujeto que recibe la obra es doble en su disposición hacia ella. Aporta su propio punto de vista, pero intenta reproducir unas coordenadas espacio-temporales que le son ajenas por completo. Su relación con la obra está preñada de valores, no es una relación inocente.

1.3.2: *La dimensión axiológica de la novela.*

La inconclusión del diálogo abre una nueva dimensión valorativa.

La dimensión valorativa de la poética dialógica se abre en la medida en que se reconoce la imposibilidad de clausurar el diálogo, de darle una forma definitiva bajo la forma de un acuerdo, siquiera momentáneo. La figura del acuerdo adopta casi siempre la forma de una reducción de una de las posiciones en conflicto al poder de la otra. En el ámbito de la interpretación de la obra literaria, esta reducción adquiere dos formas: i) se puede pretender reducir la interpretación a la búsqueda del sentido o de la intención originarios (objetivismo); o ii) se puede primar el acto productivo de la interpretación, primando entonces la consideración extemporánea a la obra (subjetivismo).

Ambas formas aparecen enfrentadas, pero en realidad pueden abocar a presupuestos especulativos o sustancialistas. Bajo el rigor formalista, el teórico de la literatura pretende considerar la obra de arte desde sus propias condiciones intemporales, suprimiendo cualquier impedimento que vele su visión. Detrás del análisis formal, entendido, por supuesto, en su forma radical, se haya la pretensión de hallar la conexión de la obra con una estructura objetiva que puede ser explicitada. De ahí que la versión fuerte del formalismo derive en realidad en un realismo científico ingenuo¹¹⁷.

Como hemos señalado en el epígrafe anterior, en el contexto de la producción, del autor que emite un mensaje, el texto se nos aparece como un *producto intencional accesible intersubjetivamente*. Dicho en otras palabras: una obra literaria es tal en primer lugar por la finalidad comunicativa o expresiva del emisor, por la intención a la que obedece. Esa intención es primariamente de orden estético. Se pretende hacer una

¹¹⁷ Esta crítica, en ningún caso, puede ser extendida a todos los análisis formales que la filología pone en juego para el estudio de las obras literarias, ni a sus métodos, sino a la pretensión epistemológica de sobrepasar cualquier marco contextual, en busca de una determinación objetiva de esas obras. Es decir, hablamos del formalismo e su

obra de arte. Además, se intenta comunicar un mensaje complejo que sólo puede ser expresado bajo la forma literaria, como desvío del uso cotidiano de la lengua. De ahí los fenómenos de la disemia o de la simbolización.

La producción intencional es así un alumbrar del mensaje a través de la forma artística. Un mensaje que antes no existe o no ha sido aún expresado. En ese sentido la literatura es siempre invención o re-inventción de ideas. En ella tiene lugar una auténtica partenogénesis de las ideas, a partir de otras ideas seminales.

El resultado al que se tiende en el contexto de la producción es siempre la obra acabada, cerrada sobre sí misma. La obra armónica es más capaz de hacer efectiva la comprensión del mensaje en el receptor. Y ese mensaje, además, ha de tener algo de novedoso. Entendemos que hay arte cuando, a través de un uso específico de los lenguajes artísticos, se alumbra una determinada concepción del mundo, que el emisor recibe de forma abierta y activa.

Hay por tanto un abismo abierto entre el contexto de la producción intencional y el contexto de la recepción productiva. Quien recibe una obra no comparte por lo general las ideas ni la visión del mundo, la perspectiva, por decirlo en sentido orteguiano, de quien produjo el mensaje. Las palabras que lee o escucha son para él palabras nunca oídas ni leídas.

En su peculiarísima estructura, alejada del uso normal de la lengua, la obra literaria envía una clara apelación al lector. Éste ha de despojarse de la mirada del hábito, y ha de acondicionar su percepción a una realidad que por doquier lo desborda. En ese sentido, hemos usado también el concepto de *suplemento*, que ya está implícito en la visión del lenguaje de algunos pensadores del siglo dieciocho, como J-J. Rousseau o el propio Diderot.

La novela es una de las formas más eficaces de convertir el mensaje literario en ese suplemento que se superpone sobre una realidad que por lo normal tiende a ser recogida en límites reductores, en estructuras comunicativas de enorme simpleza. El *desvío* de la lengua literaria permite la liberación del pensamiento frente a esos cauces

sentido radical, y como hipotética posición fuerte en el ámbito epistemológico.

reductores de la lengua común. No de otra forma puede ser entendida la noción de *desvío* que pone en juego Viktor Schlovskij.

Por otro lado, la noción de intencionalidad plantea numerosos problemas conceptuales. Como se sabe, es uno de los conceptos clave de algunos sistemas filosóficos contemporáneos, como la fenomenología de Husserl. Acuñado por Franz Brentano, el concepto *intencionalidad* remite a la dirección de la conciencia hacia un objeto exterior a ella misma. La intencionalidad de la conciencia supone que toda conciencia es siempre conciencia *de algo*, de un algo indeterminado, que puede ser objeto o idea, que motiva o dirige nuestra acción en una dirección precisa. Por la intencionalidad, los hechos de nuestra conciencia aparecen siempre motivados, causados por un objeto exterior.

La fenomenología revisita en cierto modo el problema clásico de la relación entre conciencia y mundo, y lo hace con un cierto matiz restaurador. El horizonte de llegada de la fenomenología de Husserl no es el debate contemporáneo sobre el problema de lo mental, sino la posibilidad de una ciencia objetiva, más allá de los prejuicios del positivismo. En ese sentido, puede entenderse la fenomenología como una crítica tanto del positivismo como del psicologismo en boga a principios de siglo.

Como crítica al positivismo, la fenomenología pretende escapar a una visión reduccionista de la ciencia. Pretende escapar a la idea de un *mundo objetivo*, independiente de las determinaciones de la conciencia, ignorando el poder creador y productivo de la mente humana. Es decir, es una crítica del realismo ingenuo tradicional, que reduce toda la realidad a lo real-objetivo o a lo fáctico-dado. En esta concepción, el hecho aparece dissociado de la conciencia en la que aparece, y en ese sentido, contribuye a la progresiva disociación entre hombre y mundo, entre sujeto y objeto.

El objetivismo cientifista tiende a construir modelos teóricos intemporales. Esta tendencia a la objetividad y al análisis de lo fáctico-dado puede verse también en el formalismo, como forma tardía que reproduce esa misma imagen de realismo científico¹¹⁸. La fenomenología pretende precisamente hacer el *retorno a las cosas*

¹¹⁸ En el ámbito de la lingüística y la teoría de la literatura, este reduccionismo se

mismas, en virtud de un nuevo esencialismo, que conecta con posiciones tradicionales de la filosofía, pero que se aleja de la idea moderna de ciencia. Las cosas mismas sólo se revelan cabalmente en la intuición de esencias que se lleva a cabo en el subjetivismo de la conciencia, tras la reducción fenomenológica.

Como es bien sabido, Husserl se inició en la tarea del pensamiento con un libro marcadamente psicologista, la *Filosofía de la aritmética*, que motivó una contundente reprobación de Frege. En obras posteriores, dio un giro importante, articulando una severa crítica del psicologismo, como tendencia a reducir todos los problemas del conocimiento y los conceptos lógicos a meras funciones psíquicas. El psicologismo llevaba implícita una reducción de los conceptos de la lógica a principios empíricos y fácticos identificables con alguna forma de experiencia interna. Husserl creía que este psicologismo no era sino una variante subjetivista del positivismo científico, pues preveía la reducción de todos los fenómenos mentales a una ciencia única: la Psicología como disciplina de los procesos psíquicos.

Husserl pensaba que una auténtica ciencia fundamental ha de estar necesariamente fuera tanto del plano de los hechos como del plano de los fenómenos psicológicos comunes. Por eso proponía la búsqueda de una ciencia eidética, basada en la intuición de esencias.

No es mi objetivo hacer un análisis pormenorizado de las teorías de Husserl, sino mostrar cómo, en la lógica fenomenológica, la relación entre la conciencia y la exterioridad, que permite la intuición posterior de las esencias puras, es una relación *intencional*. El concepto de intencionalidad, como sabía muy bien J-P. Sartre, implica la suposición de un mundo exterior a la conciencia, lo que re-orienta de forma necesaria, y en sentido opuesto, la tendencia relativista y escéptica del psicologismo estricto.

advierte en muchas propuestas teóricas formalistas. El hecho literario aparece entonces disociado de las condiciones temporales de producción y de recepción; convertido en un simulacro atemporal, que puede ser objeto de análisis con el utillaje del método científico. En estas concepciones subyace una idea de ciencia que es propia de la modernidad, de la revolución científica, pero que no coincide con las tentativas y aspiraciones de la ciencia contemporánea, que ha tendido a separarse de los modelos realistas y objetivistas. Paradójicamente, la lingüística retoma a principios de siglo una idea de ciencia que está siendo abandonada por la física, sacudida por los

La lógica no puede ser reducida a principios psicológicos, porque en ella la dirección hacia un objeto es elemento fundamental. Toda conciencia es intencional, es conciencia de algo que se ofrece a una cierta distancia.

Al afirmar que toda producción literaria es de orden intencional, no hacemos sino remarcar la necesaria relación entre el autor-emisor y un futuro intérprete-receptor, que se sitúa en una situación de necesaria exterioridad.

La escritura se muestra, en la novela, como exterioridad irreductible. El diálogo en «El idiota».

En esa exterioridad irreductible en la que la obra se hace posible, a la vez que se nos escapa por múltiples grietas, lo escrito se revela en su condición ética. Es la relación con ese *otro* inaprehensible lo

que juzgamos cuando nos enfrentamos a otras vidas, a otras conciencias. A leer un pasaje determinado, en el que la vivencia del personaje se nos aparece translúcida, ofrecida directamente a la contemplación, somos nosotros, los lectores, los que imponemos la necesidad de juzgar. Vemos, por ejemplo, en el primer capítulo de la tercera parte de *El idiota*, al príncipe Myschkin ridiculizado por la joven Aglaya Yepanchina. El orden de realidad al que accedemos es difícilmente expresable. La dignidad humana aparece, por un momento, puesta en entredicho:

“El príncipe la escuchaba como sorprendido de que ella le hablase; luego parecía considerar lo que había dicho, aunque sin comprenderla por completo, y no respondía. Pero al ver que todo el mundo estaba riendo, él abrió de pronto la boca y también empezó a reír. Aumentó la risa en torno suyo, y el oficial, que de seguro era un individuo bastante alegre, estallaba de risa. Aglaya, de repente, se murmuró a sí misma:

*- ¡El idiota!”*¹¹⁹

aportes de la teoría de la relatividad y de la mecánica cuántica.

¹¹⁹ Dostoievski, F. *El idiota*. Madrid, Alianza editorial, 1999, 2 vol. Ver pp. 493-495 del segundo volumen.

La novela revela su condición esencial: la de ser muestrario de conciencias; fuente, no de divertimento, sino de reflexión fundamental sobre el hombre. Por detrás de las

La novela aporta una reflexión fundamental sobre el hombre. tramas jocosas, de las peripecias más o menos rebuscadas, subyace siempre una determinada visión del hombre. Dostoievski nos muestra la pureza del ser sometido al escarnio público, y su cándida ingenuidad de algún modo nos sobresalta. Sin duda, no podríamos hallar ejemplos tan trágicos, tan deliberadamente humanos, como éste, en las novelas de Diderot o de Sterne, pero en ellas, por detrás de la broma irónica, también se pretende expresar lo esencial de la vida humana.

La condición axiológica, el requerimiento de una intención en el orden de los fines, compete tanto al artista que imagina como al lector que lee. Ambos están implicados en una experiencia humana, la del arte, que no puede ser válida sino en la medida que adquiere una significación moral. Nada más lejos, por otro lado, del moralismo explícito de ciertas formas de arte, como la novela epistolar de Richardson, donde no se advierte una auténtica reflexión sobre la condición paradójica del ser humano, sino más bien un adocenamiento moralizante, el elogio indisimulado hacia un modo de vida y hacia una clase social. Nunca está más cerca de la inmoralidad el arte que cuando pretende erigirse en bastión de las moralidades públicas. La obra premeditadamente moral raya en lo inmoral por definición. La obra reflexiva, sin embargo, la obra auténtica, que interroga y escruta, por la que fluyen situaciones y conciencias, no puede tener sino una dimensión axiológica fundamental.

1.3.3: *La ficción novelesca como suplemento.*

La verosimilitud novelesca . La novela aporta un suplemento de realidad,
La noción de suplemento. precisamente porque se fundamento se halla, no en
Cervantes, Sterne, Defoe, la fantasía, sino en la observación. Por eso es tan
Diderot. importante el concepto aristotélico de *verosimilitud* para Cervantes o para Sterne. Diderot, por su parte, en *Jacques el fatalista*, se complace en continuar el juego; afirma constantemente que no está escribiendo una novela, sino detallando una porción de la realidad, tal y como realmente ha sucedido. Los lectores acostumbrados a leer novelas sentimentales o caballerescas, esperan de la peripecia de Jacques ese suplemento de emoción que procede de las aventuras arriesgadas y de los amores frenéticos. Esa disposición primera es, por supuesto, conscientemente contrariada por el autor – Diderot, que nos presenta la historia en su dimensión de puro juego, exactamente tal y como podría haber sucedido, lo que no es óbice para que invente y reinvente sin ningún recato, dirigiendo a sus personajes hacia el primer lugar que le ocurra.

La noción de suplemento remite a la noción de juego, que es propia del discurso irónico. En cierto modo, la ironía novelesca expresa aquello que no puede ser dicho de manera directa. La ironía no es sino la imposibilidad de decir algo; un rodeo que utilizamos para afrontar la realidad de una manera menos angustiada y dispersa.

El realismo de *Jacques el fatalista* y de gran parte de la novela moderna, reside en su *verosimilitud*, no en que pretenda captar nada real. En ningún momento, Diderot se aparta de lo posible, aunque continuamente se aventure en los terrenos pantanosos de lo improbable. Lo improbable y lo posible son los dos fundamentos de la novela cervantina. Como afirmaba Virginia Woolf, “la novela es la única forma del arte que trata de hacernos creer que nos da una relación completa y verídica de la vida de una persona real”¹²⁰. La originalidad y la paradoja del género reside, según Marthe Robert, precisamente en

¹²⁰ Citada por Marthe Robert, en *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*, 1973, p. 29.

ese *hacer creer*. Es ahí donde el suplemento novelesco adquiere su verdadera dimensión creadora. Lo que se nos ofrece es un añadido a lo real, casi siempre improbable según las reglas del sentido común, pero posible y factible según las ocultas reglas de la novela, género en el que la realidad se ensancha hasta sus límites posibles.

Según lo dicho, la novela representa una parcela del mundo posible y examina sus límites. Por ejemplo, el conflicto generacional, o las posibilidades de la ilusión, o la función del idealismo en la vida. En el caso del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, algunos de estos aspectos aparecen novelados sin romper nunca la regla sagrada de la verosimilitud aristotélica, lo que diferencia a esta novela de las novelas sentimentales o caballerescas de los dos siglos anteriores.

El suplemento permite también crear una nueva personalidad, que en cierto modo ejemplifica la verdad de una vida que, por algún motivo, no ha podido ser vivida ni realizada. El héroe novelesco intenta casi siempre hacer cumplir en la ficción lo que le ha sido negado en la existencia comunitaria. El ejemplo más conocido es el de Robinson Crusoe creando su propio sistema social en la Isla de la desesperación.

Las novelas de Defoe presentan la lucha del hombre en la construcción de un destino soñado. Es la experiencia de Moll Flanders a través de sus amantes. Ante la imposibilidad de llevar a cabo un ignorado plan vital, Moll Flanders busca nuevos amantes, o emprende algún viaje, metamorfoseándose continuamente en un nuevo paradigma de virtud sufrida y castigada. De este modo, Moll Flanders se realiza como persona reconociéndose en la víctima de las costumbres morales aberrantes.

El análisis crítico de una novela no puede dejar de lado lo que ésta posee de suplemento de realidad; no puede llevarse a cabo sin clarificar de algún modo el hueco que la novela pretende llenar, y que no ha sido colmado, bien por las experiencias personales del autor, bien por las normas y los usos sociales de su época. Sin duda, en la época en la que Alonso Quijano sale a recorrer los páramos castelanos ataviado con su herrumbrosa armadura metálica, el tiempo de la epopeya ha terminado, y el heroísmo ha cedido paso al consuetudinario pragmatismo. El hueco que el hidalgo pretende llegar es el del heroísmo incurable, que la cordura del sentido

común parece haber desterrado. En la visión de Cervantes, probablemente, se trata del *suplemento del paranoico*, que sustituye de forma sistemática las reglas reales del juego por las reglas imaginadas de la ilusión, y que por ello es reprensible.

SEGUNDA PARTE

IRONÍA Y LIBERTAD.

DIDEROT Y LA NOVELA MODERNA.

CAPÍTULO SEGUNDO

La ironía en la novela.

Una aproximación a Jacques el fatalista.

SINOPSIS DEL CAPÍTULO SEGUNDO**LA IRONÍA EN LA NOVELA.**

Una aproximación a *Jacques el fatalista*.

2.1: La novela como imagen del mundo.

2.2: El tiempo de la epopeya.

2.3: El tiempo cortesano.

2.4: El tiempo de una perspectiva.

2.5: El éxito de Richardson.

2.6: Las formas de la ironía.

2.6.1: La ironía socrática.

2.6.2: La ironía de la comedia romana.

2.6.3: La ironía cervantina.

2.6.4: La ironía conceptual.

2.6.5: La ironía romántica y trágica.

2.6.6: La ironía futura o la ironía del paseante insatisfecho.

2.7: Complemento: La ironía en *El coloquio de los perros* y en *El sobrino de Rameau*.

2.1. La novela como imagen del mundo

La vida de un hombre está hecha de promesas incumplidas, de deseos frustrados. Ese es el fundamento de la novela. Jacques el Fatalista y su amo recorren los caminos, los páramos desiertos y las arboledas, como antaño lo hicieron los héroes de la epopeya, y como más tarde lo hizo la figura enhiesta y ridícula de don Quijote. Su patria es la aventura, el camino, la singladura. Su pasión por la realidad, su ansia de goce y de conocimiento, no parece tener límite. Su reino es el de la espontaneidad, el del juego, y su lenguaje es el de la ironía.

Jacques y su amo hacen una reverencia grotesca al destino. Todo está escrito en el cielo, pero nadie sabe leer lo que se ha escrito en él. Juegan a inventar su propia vida, y por eso, en los interludios, en las posadas de los caminos o en las tabernas, inventan historias pueriles para distraer el tiempo. Historias de amores ridículos, que divierten a las posaderas o a los lacayos. Historias que no tienen por qué interesar a los eruditos de su tiempo. Juegan a inventar, porque ya no es segura la existencia de un demiurgo.

El sesgo irónico de la novela moderna es consustancial a una determinada visión de la realidad, que se resiste a recluir cuanto se vive o se observa bajo los estrechos cánones de un moralismo periclitado. La novela reivindica un mundo en el que lo imprevisto, lo inesperado, puede irrumpir en cualquier momento, y adquirir poderes plenipotenciarios, desplazando cualquier previsión sólidamente adquirida en el respeto a las convenciones y a las buenas costumbres. La escritura libre se detecta, que no define, en la *ruptura de la convención y el prejuicio*.

Hay en toda la obra de Diderot ese guiño irónico, que pretende burlarse del exceso de erudición, de la tendencia a domeñar, bajo oscuros aparatos conceptuales, una realidad que se escapa siempre a la mirada escrutadora del filósofo. En su infinita variedad, la realidad se reinventa de continuo, toda armonía en ella es momentánea, todo orden, efímero. La contemplación de la belleza se convierte en asunto de

destreza, de atenta dedicación. Exige un culto particular, que no tiene nada que ver con el culto religioso. Es un producto del ocio, y se resuelve como encarnación de lo absoluto. Se busca el *agrado* que precede a toda experiencia de lo *sublime*¹²¹. El *agrado* remite a lo pintoresco, a la naturaleza indómita y sorpresiva que se revela en una forma inesperada, en un paisaje colorista o amable. El *agrado* es un producto de la infinita variabilidad de la naturaleza, del placer que suscita la contemplación activa de sus cambios y recreaciones.

El ironista de la Modernidad busca en ese placer fugaz y accidental las huellas de un mundo desprovisto de signos celestes, determinado en su ilimitada dimensión terrena. No necesita refugiarse en la contemplación de la verdad trascendental, sino regocijarse con los giros imprevistos de la experiencia cotidiana. La azarosidad que contempla en la naturaleza, ha de regir también los asuntos mundanos. De ahí surge un nuevo y desmedido interés por la realidad, como objeto de delectación fugaz.

Diderot cree en una afinidad esencial entre el artista y la realidad, por medio de una comunicación subterránea, que no tiene nada de misteriosa, y sí mucho de habla sincera, a imitación de las experiencias más auténticas de la propia vida. De ahí el ideal de convertirse en un moderno Sócrates¹²², para el que la palabra adquiere una evidente dimensión pedagógica. De ahí el modelo del grecolatino, opuesto al hombre contemporáneo, que se agita y se consume en preocupaciones insustanciales, en charlas y diversiones sin sentido.

Por extraño que parezca, el mundo de la novela reivindica lo que de más trascendente hay en la condición humana. Nos dice que el hombre es capaz de modificar el destino, realizarse a sí mismo como objeto de su propio deseo. Nos dice, en definitiva, que no hay límites a la imaginación creadora, cuando se ha perdido de vista la imagen paterna de un dios todopoderoso y protector.

¹²¹ Bozal, V. 1999: 13.

¹²² Diderot fue encarcelado en Vincennes en Julio de 1749. En una carta a Sophie Volland (23 de septiembre de 1762), escribe: «*J'avais un petit Platon dans ma poche*». Diderot ocupó los días de cautiverio traduciendo aquel pequeño libro, la *Apología de Sócrates*, y recordando seguramente su grandeza ética. En muchas ocasiones se referirá a este episodio de su vida y a su admiración por el filósofo griego. Ver O.C. Hermann, vol. IV, p. 237.

La nostalgia de la antigüedad adquiere, en efecto, un carácter moralizador, y es normal que la novela moderna pretenda moralizar de algún modo. No hay literatura sin intención, y la novela moderna no escapa a esa regla. Otra cosa es nuestra capacidad para determinar con exactitud en qué consiste ese carácter ejemplar del héroe novelesco. Sabemos que la figura triste de don Quijote nos alecciona de algún modo, que nos avisa de algo, de un peligro inminente, pero no sabemos de qué peligro se trata. Nos debatimos eternamente con la incógnita, sin que ninguna solución definitiva sea posible.

Ese mundo abandonado por Dios es el mundo de la novela. Lo divino aparece siempre como una presencia secundaria, incapaz ya de ofrecer siquiera una intervención mágica, una hierofanía restauradora. El anti-héroe novelesco está ahído de realidad, saturado de verdad, imbuido de mundo y de vida. Es imperfecto, y se sabe imperfecto, aunque ejecute con precisión la comedia del propio deseo.

La novela aspira siempre a la veracidad de una experiencia nueva, que en cierto modo desenmascara una porción ignota de la realidad o del universo. Procede por acumulación, de personajes y de situaciones, de modo que se llegue a eso que Ortega llamaba *saturación de presencia*, tan típica de la escritura moderna.

La novela moderna está saturada de espectros, no siempre reconocibles en los tipos humanos de la realidad social. Reconocemos a Clarissa, o a Moll Flanders, en la hipocresía de las clases acomodadas, en la cobardía de los jueces o en la avaricia de los ricos, y advertimos en esas historias una clara intención moral de signo contradictorio. Sentimos la seducción de la realidad desenmascarada, sin omisiones, sin elisiones, sin pérdidas. No disminuida, sino incluso agrandada, ensanchada en lo ficticio en una selva de palabras sabiamente entretejidas.

Entonces reconocemos la verdadera entidad de ciertas máscaras, la crueldad o la malignidad de algunos caracteres, la desgracia que es inherente a ciertos tipos humanos, y esa certeza se transmite como el bacilo de una enfermedad contagiosa. Nos sentimos beneficiarios de un *suplemento de realidad*, de verdad engrandecida, y la ficción no nos parece estentórea o exagerada, sino continente, verosímil,

paradigmática, aunque lo que allí sucede jamás pudiéramos verlo, o experimentarlo, en la verdad cotidiana, sin disimulos ni ambages, de nuestra vida.

El espectador de una novela vive continuamente engañado. La lectura le infringe una pérdida en su sentido de lo real. Parece transportarle, en un momento mágico, a una esfera distinta de lo todavía por vivir. Las anomalías de la realidad pueden pasar un momento inadvertidas, pero al momento retornan, más clarificadas, disuelto el velo que adormece la conciencia con el hábito o la pereza. Algunos retazos suplementarios de la realidad novelesca perviven más allá del desencantamiento posterior al *sueño* de la lectura. Nos sentimos engrandecidos, pues hemos compartido el otero privilegiado de un punto de vista que nos fue otorgado de manera generosa, sin demandar de nosotros otro esfuerzo que el de una atención callada. En ese sigilo de una donación gratuita, la novela nos hace partícipes de un punto de vista, de una perspectiva. E. M. Forster, en su conocido ensayo *Aspects of the novel*, cita unas acertadas palabras de Percy Lubbock al respecto: “*Todo el intrincado problema del método en el arte de la ficción me parece gobernado por la cuestión de la perspectiva: la cuestión de la relación en que el narrador se sitúa en la historia.*”¹²³

La perspectiva del filósofo ilustrado Diderot en la ficción alegre de *Jacques el Fatalista* es la de un burlón y entrometido aguafiestas, que introduce rápidamente a los personajes, sin explicarnos de dónde vienen o adónde van, sin aclararnos el sentido de ninguna de sus acciones. Diderot parece divertirse con el juego de espejos que le permite conversar con el lector, para anunciarle simplemente que lo que está leyendo no es sino un juego novelesco, una ficción especular donde no se deben buscar sentidos últimos, ni verdades trascendentes, ni altos estímulos a la inteligencia.

Sólo el disfrute del inarticulado discurrir de la experiencia. Y de paso, remarcar un principio básico de la narrativa diderotiana: el del autor-personaje, con derecho a inmiscuirse, a participar con derecho propio en la singladura de los otros personajes, a interrumpir un destino o a ocultar un desenlace. La historia contiene muy poco, porque en realidad es una ficción sobre las obras de ficción.

¹²³ Forster, E. M. *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1995, p. 84.

El juego de la ficción en la ficción es uno de los recursos típicos de la novela moderna, que se rige, según M. Robert¹²⁴, por un procedimiento de *desdoblamiento sucesivos*. Articula una *lógica de la simulación*, diferente de la *mimesis* clásica. En la novela moderna, desde *Don Quijote*, la imitación está planteada como problema, como cuestionamiento del libro mismo y de la tradición cultural de occidente.

La novela moderna suele articular ficciones estentóreas, pero su verdadero objeto de estudio está en la realidad más trivial. En ella suele adquirir cierta preponderancia una suerte de discurso irónico basado en el uso de los recursos de la cultura popular, de la actualidad del idioma y la problemática de la lengua como suplemento de la realidad. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* es la primera obra que plantea el tema de la literatura como problema, con su consiguiente confusión con la vida. Es una visión crítica de la tradición cultural de occidente. Por eso es un libro sobre los libros. Su concepto eje es el de la imitación clásica, pero convertida en reflejo ilusorio de una realidad ficticia, la literaria, que se coloca por obra de la tradición y la transmisión colectiva, en el lugar de lo real, que se transforma por calculado afán en el suplemento de la verdad misma.

Desde la capital aportación de Bajtin en *La cultura popular en la Edad media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, ya no es posible desoír la importancia de los elementos filtrados de la cultura popular, del folklore y de los usos coloquiales de la lengua en toda forma de expresión literaria que aspire a reflejar lo real. Sabemos por Bajtin, y esa es una lección difícilmente obvia, que el signo es indiscernible de su función ideológica, y que no puede ser estudiado independientemente de los contextos histórico-sociales en los que fue creado o en los que más tarde se reproduce.

Nos acercamos a la literatura en una relación de préstamo, de arrendamiento momentáneo. Se nos transmite una parte de vida ya vivida, pero la literatura casi siempre incluye una pluralidad de voces, una pluralidad de vidas, entre cuyos resquicios puede introducirse también la nuestra. La polifonía que Bajtin descubre en la novela de Dostoievski (tan lejano, por otro lado, de nuestro Diderot), supera la

¹²⁴ Robert, M. *Lo viejo y lo nuevo*. Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 31.

economía comunicativa de los discursos cotidianos, pero tiene en ellos su verdadero origen. La palabra literaria es exotópica, no se agota en el tiempo en que fue creada. Su verdadero destino está en un indeterminado futuro, el de ése lector último, el último hombre, que recoja en su modesto acto de lectura, toda la pesada carga de la cultura milenaria. Otras voces y otros géneros resuenan siempre por detrás de las voces periclitadas, fantasmales, de los personajes novelescos.

La dialogía que Bajtin cree reconocer como característica del género novelesco es un artificio que ya es esbozado en Cervantes y en algunas novelas y ensayos dialogados del siglo dieciocho, entre ellos algunos de Diderot. Si Diderot es un narrador molesto, impertinente, es porque se cree con derecho a manifestar su poder demiúrgico sobre la ficción, sobre algo que no es más que un diálogo fingido de espectros. La literatura siempre se ha servido de la ambigüedad, de la duplicidad de significados, de la polivalencia de las palabras, surgidas en el uso cotidiano, y mil veces vapuleadas por los hablantes.

Es en ese carácter abierto de las palabras, que viven al mismo tiempo que sus poseedores temporales, que evolucionan y se transforman, lo que permite que el lenguaje adquiera siempre, incluso en el monólogo más restrictivo, la forma de un diálogo. Como afirma Augusto Ponzio en su reciente ensayo sobre Bajtin, “*el diálogo no es una propuesta, una concesión, una invitación del yo, sino una necesidad, una improvisación, en un mundo que ya pertenece a otros*”¹²⁵. La literatura es el campo donde advertimos el cambio futuro. Su verdadero objeto es una prolepsis anticipatoria, que revela el estado naciente de las ideologías en formación. En este sentido, el diálogo de los personajes de la novela supone un *excedente desinteresado* frente a la economía comunicativa de la práctica cotidiana de los hablantes, restringida al ámbito de los imperativos consuetudinarios. La literatura puede aportar esa suerte de proyección hacia el futuro tan característica de la verdadera inteligencia práctica.

Es precisamente este carácter abierto, vivo, de la palabra literaria, lo que hace inane cualquier pretensión de dominio exclusivamente formal sobre una materia tan porosa y frágil. El sentido de la palabra literaria no puede ser esclarecido en la

¹²⁵ Ponzio, A. 1998: 26.

circunstancia limitada de su tiempo, en la suerte concreta de cuanto le es contemporáneo. No basta con introducirla en la cultura de una época, considerada como sistema y código, como *langue*, con respecto a la cual el texto literario, la *parole*, ha de descodificarse.¹²⁶ Sólo una interpretación abierta, basada en la naturaleza dialógica de todo texto literario, puede darnos la llave de acceso a la verdad frágil, cambiante, de la novela. Cada texto es otro a sí mismo, admite una pluralidad de intenciones y de lecturas, abre la comprensión de otros textos y de otras realidades. Su verdadero objeto no está en un sentido unívoco capturado en la estructura rígida de una manual de lingüística, sino en su continua alteridad con respecto a todo cuanto se ha dicho o se ha escrito, como Otro que no permite ser descifrado.

La exotopia propia de la novela equivale a un *encontrarse fuera*, incluso con respecto a su propia época y a su contexto generador. Toda obra vive en el exilio de sí misma. Joyce dijo en alguna ocasión que escribir era *salir de Egipto*, es decir, una forma de exilio, de diáspora, frente a la verdad petrificada del presente.

La obra, como un ser vivo cualquiera, tiene en su seno la potestad de crecer, de emanciparse, incluso con respecto a su propio creador, por más que Diderot se empeñe en demostrarnos que él, y sólo él, es el supremo arquitecto de la vida de Jacques. La propia naturaleza dialógica del texto escapa a ese afán posesivo de su autor, se abre a novedosas significaciones, y puede leerse en la frontera del siglo veintiuno como una obra de sentidos abiertos, aún inexplorados, como inexplorado está el viaje de Odiseo o incomprendida todavía la peripecia ridícula de don Quijote o del capitán Ahab.

La novela posee, como el signo lingüístico en su uso cotidiano, la potestad de transformarse, de adaptarse, sin dejar de ser ella misma, a nuevos contextos comunicativos. Su plurivocidad proviene de cierta indeterminación semántica que le es consustancial, como a todo lo que Bajtin agrupa bajo el nombre de *gran literatura*.

La función de la literatura es superar los límites del lenguaje, tal y como se establecen en su tiempo. Esto lo lleva a cabo explotando al máximo sus

¹²⁶ *Ibidem*, p. 33.

potencialidades dialógicas. Por eso ha dicho Bajtin: “*el enorme trabajo del artista sobre la palabra tiene como fin último la superación de la palabra*”.¹²⁷

En el diálogo, nos encontramos en un afuera irreductible, en una distancia insalvable. Es una relación de efectiva alteridad que no puede ser solucionada con la estrategia del consenso. Ha de permanecer en su carácter indisoluble, abierto, para que no sea posible ninguna reconstrucción dogmática de la totalidad. En cierto sentido, la dialogía en Diderot está demasiado sometida al afán moralizante y propedéutico de su autor, es en demasía deudora de un proyecto filosófico de esclarecimiento total, aunque eminentemente disperso, de la realidad, para que la dialogía funcione, como artificio literario exterior, con plena autonomía.

Diderot no desarrolla plenamente todas las posibilidades del diálogo literario, pero sí es capaz de acentuar un rasgo típico de la novela moderna: la capacidad de transformarse en un género híbrido, donde los límites entre lo verdadero y lo ficticio se confunden de manera consciente, y donde es posible toda referencia a otros géneros, especialmente a la épica y a la comedia teatral. Es propia de la escritura moderna esa hibridación de géneros, sometidos a extrema tensión recíproca.

No hay novela si no hay distanciamiento entre la palabra del autor y la palabra de esos *otros* que aparecen, como presencias fantasmales, en el artificio de la ficción. La novela es tal por su capacidad para representar el discurso ajeno, sin intromisión valorativa del novelista. Esto es algo que se advierte cabalmente en *Jacques el Fatalista*. Diderot interviene, pero casi siempre el objeto de su intervención es la inclusión de una broma irónica, o de una observación casual. Los personajes no parecen estar sometidos a la potestad de Diderot como filósofo o como novelista. En la capacidad de representar el discurso ajeno, la novela adquiere su verdadera dimensión crítica, con respecto a las grandes *narraciones o relatos* basados en la trascendencia. De ahí la enorme parodia y el enorme juego que encierra la historia de Jacques: su destino está escrito en el cielo, y por eso es libre para hacer cuanto le venga en gana, incluso sometiendo a su amo.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 39.

Jacques el Fatalista es una ficción sobre las obras de ficción, y por ello se articula como un relato continuamente interrumpido por otros relatos. El verdadero tema de la novela, la narración de los amores de Jacques, es continuamente postergado, pues siempre aparece en la escena alguna acción secundaria que monopoliza la atención del lector. En cierto modo, reproduce el modelo cervantino de los personajes complementarios, pero con una solución original: Jacques hace valer, en una esperpéntica escena, su superioridad sobre el amo, y llega con él a un acuerdo de igualdad que deja las cosas en el mismo lugar en el que estaban. En este caso, la dualidad amo-criado se resuelve de una manera totalmente imprevista.

La influencia cervantina en la novela del dieciocho es inmensa. Diderot la recibe sobre todo a partir de los novelistas ingleses, especialmente Richardson, al que emula desafortunadamente, y cuyo influjo se encuentra en el centro de la creación de *Jacques el Fatalista*.

Los temas clásicos del Quijote son el Deseo de ser Otro y la Imitación de un Modelo Ideal.

“A Don Quijote lo trastorna y aplasta un poco la existencia de esa cadena ininterrumpida de obras al final de la cual coloca valientemente la suya, humildemente pero sin titubeos, pues para él todos los libros son iguales: los más sublimes y los más desprovistos de arte no son otra cosa sino el sueño del mundo, un sueño cambiante e inmutable contra el cual se rompen todas las objeciones. En sentido profundo, todos los libros son verdaderos, y ese es el primer principio que exige Don Quijote y lo defiende iracundo contra la incredulidad general”.¹²⁸

La novela es suplemento de la realidad, porque la tradición occidental se ha habituado a creer en la sustancialidad de la escritura, como revelación de una verdad inmutable. Es el doble juego de la ficción consentida y de la verdad que se presiente por detrás de los andamiajes de la fantasía. La novela moderna empieza “copiando lo

¹²⁸ Robert, M. 1975: 46.

antiguo para instaurar lo nuevo”, y acaba afirmándose a sí misma como realidad esencial, como transmisión de la verdad perenne. Esa última manifestación extrema de la novela es el naturalismo: la novela posee la libertad del mostrar completo, de la realidad toda.

Este principio básico de la novela como suplemento es lo que permite servirse de la dialogía como un recurso verdadero para reflejar la alteridad, expresando al otro como una palabra autónoma, objetivada en el distanciamiento.

La vida humana transcurre de equívoco en equívoco, como recuerda Jacques a su amo¹²⁹ en varias ocasiones. En ese tránsito azaroso, nada parece tener consistencia, pero todo parece ser conducido a la destrucción o al silencio, en virtud de un rígido determinismo, cuyas leyes permanecen ocultas. El *fatalismo* de Jacques no es sino la versión novelesca del determinismo filosófico, representado también por el capitán espinozista. De una manera cómica, la fatalidad irrumpe en la vida de Jacques y de cuantos le rodean, e incluso adquiere en ocasiones, como en el episodio de la falsa persecución, un tinte mágico. Lo curioso del fatalismo, del *fatum*, del destino, es que sus efectos se producen de manera imprevista, y dan origen a la curiosidad¹³⁰.

Cuanto acontece en la vida de Jacques está predestinado, marcado por un *fatum* sobrehumano, pero Jacques percibe todos los cambios que se producen en su existencia como improvisaciones sobre las que no parece regir regularidad alguna.

Esto permite a Diderot articular una crítica profunda –en el sentido de examen racional- del determinismo filosófico, que afirma que todas nuestras conductas están previstas de una manera necesaria, determinadas por un elemento de fuerza mayor que casi siempre permanece inconsciente. La idea de algo que rige todo, pero que no puede ser reducido a explicación lógica, resulta absurda para un ilustrado y ateo como Diderot, convencido del poder desvelador de la crítica; pero al mismo tiempo, Diderot no puede dejar de afirmar una cierta necesidad en los procesos naturales, de modo que él mismo se sitúa, con paso dubitativo, del lado del determinismo. En cierto sentido, gran parte de las bromas de Jacques van dirigidas a cierta retórica vacía

¹²⁹ JF, p. 518.

de sentido, que tiene su origen en el pensamiento de Spinoza, que lo presenta de una manera sesgada, casi ridícula, en algunos de los parlamentos de Jacques. Esto sirve a Diderot para, mediante el recurso a la pura ficción novelesca, articular escenas en las que el determinismo actúa y se hace patente de una manera que sobrepuja a todo razonamiento. La ironía desvela nuestra propia confusión e ignorancia sobre nociones como fatalidad o destino, continuamente invocadas como sustitutos de una imposible determinación segura hacia la acción libre y responsable.

La crítica del spinozismo implica de paso la crítica del mecanicismo cartesiano. Jacques argumenta a favor de estas posturas, pero de tal modo que el lector percibe toda la argumentación como una enorme sátira. La propia claridad de los razonamientos a favor del determinismo los incapacita para servir de guía en la vida corriente. El determinismo es irrefutable, y por ello resulta pernicioso. El Amo, defensor del libre albedrío, apenas puede hallar argumentos frente a la locuacidad brillante de Jacques. Con ello, queda bien reflejado el propio espíritu contradictorio de Diderot, que puede aceptar el determinismo, pero sólo bajo la forma de un determinismo natural, eminentemente creador, que permite a los hombres edificar sus vidas sobre la sorpresa y la ilusión de una (auténtica) libertad.

En cierto sentido, el *fatalismo*, vocablo de resonancias teológicas, ha de ser separado y distinguido del *determinismo filosófico*, que hunde sus raíces en Hobbes y en Spinoza. Jacques no es libre para elegir su destino, aunque sí posee una cierta libertad social, que le permite emanciparse o señalar su posición preeminente frente a su amo. Tampoco es libre con respecto al objeto de su propio deseo. Nada como la ficción novelesca, la relación amo-sirviente, para escenificar un problema filosófico de hondo calado, y de paso, reflejar las ideas de una época.

La ironía diderotiana sirve aquí, como en otros diálogos, novelescos o puramente filosóficos, para introducir cortes en la argumentación, o para zanjar de manera radical algunos parlamentos, de modo que ninguna solución definitiva sea posible. Diderot refleja en su propia inestabilidad, en sus vaivenes teóricos, el desequilibrio

¹³⁰ Furbank, P. N. *Denis Diderot. Biografía Crítica*. Barcelona, Emecé, 1994, p. 433.

esencial de una época entregada por completo al vértigo del cambio. Suele recaer en contradicciones, y su pensamiento filosófico carece de la clausura de un sistema cerrado y ordenado de conceptos. Es terreno abonado para las intuiciones brillantes, para los gestos estentóreos, para la ocurrencia luminosa y para el gracejo feliz. Evita todo trascendentalismo, a pesar de que el tema del *fatalismo* está preñado de implicaciones filosóficas y teológicas, pero también evita las soluciones definitivas, limitándose a jugar con el destino de los personajes, es decir, convirtiéndose él mismo en el demiurgo que organiza, a su capricho, el mundo novelesco en el que habitan Jacques y sus compañeros de peripecia.

La palabra novelesca no puede ofrecer la ilusión de un mundo clausurado sobre sí mismo. La audacia de la fantasía, incluso del misterio, y la invención, conviven con la reflexión filosófica más o menos seria, en un caleidoscopio tragicómico. El procedimiento es, en todas las novelas de Diderot, el mismo: un núcleo temático más bien anecdótico, que se expande luego mediante la progresión continua de acciones y personajes. Sin embargo, no se da en ellas el carácter evolutivo propio de las mejores novelas modernas. Así, por ejemplo, en *Les Bijoux Indiscrets*, no remontamos nunca el nivel de la primera anécdota, de carácter lúdico o libertino. En *La Religieuse*, por el contrario, el hilo narrativo está demasiado condicionado por la idea moral y pedagógica que lo sustenta. Sólo en sus dos novelas de madurez, *Le neveu de Rameau* y *Jacques le Fataliste*, el procedimiento narrativo se impone por sí mismo, y es capaz de desbancar por momentos, gracias a ciertos efectos irónicos o cómicos, la pretensión moralizante.

Jacques le fataliste es la última novela de Diderot, la más compleja, porque en ella el procedimiento narrativo se sustenta de manera equilibrada sobre el vórtice de la ficción misma. Utiliza algunos de los recursos típicos de la novela moderna: el viaje, los lugares de paso que se transforman en lugares de encuentro de personajes de variadas procedencias, el recurso continuado a lo que Bajtin llamaba el *lenguaje de la plaza pública*, con su irreverencia coloquial, la alternancia dialógica de dos personajes contrapuestos... recursos que, en cierta medida, son ya plenamente reconocibles en Cervantes y en Rabelais, precursores de ese artificio soberano que es la novela de la

modernidad. Influencias que, más que por sí mismas, ha recibido Diderot a través de los novelistas ingleses, especialmente Samuel Richardson y Laurence Sterne.

La última novela de Diderot aporta además algo nuevo sobre sus anteriores obras. El procedimiento narrativo es más complejo, aunque podría entenderse que la idea de principio es muy simple: la distinción entre fatalidad y determinismo filosófico. Sólo *Le neveu de Rameau* puede igualarse en complejidad, y sólo esta obra ha desatado una literatura tan amplia, que va desde Hegel o Goethe, hasta Michel Foucault o Milan Kundera, con la historias de los amores y aventuras del ironista Jacques.

A partir de la farsa del sobrino de Rameau, visión en cierto sentido de la propia juventud de Diderot, los personajes se convierten en sus novelas en identidades aisladas, claramente distinguibles del estrato social o del grupo moral al que se adscriben. La ficción, toda ficción verdadera, determina su valor en primer lugar por el grado de distanciamiento, de lejanía, que los personajes son capaces de alcanzar con respecto a la mente ordenadora y suprema del escritor de novelas.

Sin duda Diderot, tan influenciado por las ideas estéticas de Richardson, no deseaba perpetrar del todo ese distanciamiento absoluto. Consideraba que el arte ha de poseer siempre una intención moral, y por ello, en *Jacques le fataliste*, Diderot se describía a sí mismo, aunque más bien como quería ser, como en muchos sentidos afirmaba ser.¹³¹ El carácter ilusorio de la ficción residía en no ser propiamente una confesión personal, al estilo *rousseauiano*, sino una despersonalización transida por el equívoco y la paradoja, en la que la figura de Jacques aparecía de una manera excelsa, debido a la posesión de unas cualidades innatas sin duda magníficas.

Es en ese sentido que Diderot ejerce como un auténtico demiurgo, pues detrás de la figura contradictoria del fatalista, percibimos al hombre libre de espíritu, alegre y de ideas avanzadas, que puede vivir a cielo abierto en mitad de un mundo enrarecido por la hipocresía y la mentira. Es el hombre que se reconoce en la posesión de un destino, del que no puede vanagloriarse, pero al que está felizmente abocado.

En sus críticas de arte, Diderot avanzó algunos de los presupuestos que luego harían fortuna en el romanticismo. Sabía que todo hallazgo auténtico tiene su base,

¹³¹ *Ibidem.* p. 443.

en el ámbito del arte, en la percepción adecuada de las relaciones que las distintas partes entablan entre sí. Su afán era reconstruir una suerte de totalidad evanescente, dominada por la sinceridad, frente al artificio de un arte demasiado contaminado de academicismo, periclitado en la inane reproducción de la forma. Abominaba de los órdenes absolutos, de la pétrea perfección, y con ello se distanció del viejo clasicismo, anticipando las claves de un nuevo arte que debía satisfacer las exigencias lúdicas del nuevo público burgués que abarrotaba los salones. Pero no llegó siquiera a percibir la idea de un arte transido por la duda, agitado por demonios interiores, nacido de la degradación, del *descenso*. La verdad de las pasiones que reivindicaba no era sino una forma de congraciarse con la naturaleza provisoria, no la expresión de un conflicto irresoluble con el destino.

Un arte basado en la percepción de relaciones, de ocultas correspondencias, ha de consentir con la idea de una armonía momentánea que tiene su origen en una determinada concepción del tiempo. Sin embargo, ni Diderot ni ninguno de sus contemporáneos hizo del tiempo un tema fundamental para la novela. La idea de armonía momentánea servía para conservar la ficción idealista de una belleza autónoma, y Diderot, filósofo materialista, consideró que esa belleza ideal, pero extremadamente frágil y percedera, tenía su origen en el poder creador y ordenador de una naturaleza llena de arcanos; no era producto de una normativa inflexible, de un conjunto de leyes racionales¹³². Como ilustrado, reivindicaba el uso de la razón crítica –y su uso de la ironía, con fines novelescos, es buena prueba de ello–, pero también reivindicaba el ímpetu creador de la pasión irracional, y con ello se situaba ya en la senda de la conciencia romántica.

Jacques sigue el dictado de un destino que le viene impuesto desde fuera, y eso no implica conflicto alguno con la naturaleza creadora. Por este motivo, Jacques puede adaptarse a cada situación con ironía, sabedor de que la fatalidad le ha señalado de una manera benigna.

Uno de los aspectos fundamentales de la novela del siglo XVIII es la contraposición entre un modelo de novela basado en la verosimilitud, en la tradición

¹³² Azúa, Félix de. *La paradoja del primitivo*. Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 178.

cervantina, y otro modelo, casi siempre triunfante, basado en la exigencia de veracidad. Este segundo argumento es el que esgrime Diderot en su defensa de Richardson. El novelista del siglo XVIII puede prescindir de lo verosímil, y con ello del realismo propio de la novela cultivada en el siglo siguiente, en favor de la expresión de una verdad moral incontrovertible. Esto explica el favor que obtuvieron la novela epistolar y el libro de memorias, en muchas ocasiones encontrados *casualmente* por un editor que reconstruye la historia: *‘la novela de la Ilustración, una novela desmitificadora, es, en muchos aspectos, una novela mistificadora’*¹³³. Diderot imita a Richardson, porque halla en él la expresión máxima de un arte sólo sometido a una idea moral elevada. Así afirma en el *Éloge de Richardson*:

*“Par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l’esprit, qui touchent l’âme, qui respirent partout l’amour du bien, et qu’on appelle aussi des romans”*¹³⁴

La ruptura con el modelo neoclásico o barroco no implica una renuncia a formas arcaicas de expresión, siempre que se consiga el auténtico objetivo: hacer al lector permeable a los nuevos ideales ilustrados. El éxito de Richardson sería inexplicable atendiendo sólo a sus méritos literarios intrínsecos. Su lugar central en la literatura de su tiempo obedece a su capacidad para conectar con un nuevo público burgués deseoso de verse reflejado en un modelo moral. Por eso, Richardson no adscribe su *Pamela* o su *Clarissa*, al género novelístico, sino al de la confesión verdadera. Su nexo con la realidad no es el de una figuración literaria, sino en cierto sentido, el de una representación directa. Esto es precisamente lo que Diderot admira en él. Los personajes se sitúan en el centro de la realidad cotidiana, con sus limitaciones y sus servidumbres; en ocasiones son burgueses, pero no necesariamente. Lo realista en la

¹³³ Ferrone, V. y Roche, D. (eds.). *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid, Alianza, 1998. Art. *Novela*, de Yannick Séité, p. 252.

¹³⁴ **ER**, p. 1059.

novela del dieciocho proviene de la ambientación y de la búsqueda de una conexión directa con un nuevo público que gusta de verse reflejado como grupo social preeminente. Es por ello normal que la novela trace toda la singladura vital de un personaje, hasta su realización definitiva. Este es el caso de Robinson Crusoe, de Moll Flanders, de Pamela o de Toby Shandy. La novela esgrime lo individual, la singularidad cambiante, y hace de ello trasunto de una narración de corte realista que tiende a ofrecer un *suplemento* de realidad moral, en una circunstancia de clara ambigüedad axiológica. Esto lleva a Diderot a exclamar:

*“J’avais parcouru dans l’intervalle de quelques heures un grand nombre de situations, que la vie la plus longue offre à peine dans toute sa durée. J’avais vu les ressorts de l’intérêt et de l’amour-propre jouer en cent façons diverses; j’étais devenu spectateur d’une multitude d’incidents, je sentais que j’avais acquis de l’expérience”.*¹³⁵

Richardson es capaz de *sembrar en el corazón de los lectores gérmenes de virtud*. Con ello, se sitúa más allá de los géneros periclitados del pasado, en el ámbito de una verdad nueva, la de la experiencia que se acrecienta progresivamente en la vivencia o el viaje, que debe ser explorada por la novela. Las obras de Richardson logran, a juicio de Diderot, hacer efectivo su alto designio moral, y esto las distingue frente a la novela de ambiente aristocrático o sentimental. Me refiero especialmente a las obras del abate Prévost, como el *Cleveland*, que es objeto de una acerba parodia en *Jacques el fatalista*.

El progresivo prestigio de la iniciativa individual, en el orden socioeconómico, está a la base de la transformación cultural que se materializa en Centroeuropa, previa a la primera revolución industrial. La vida individual adquiere un inusitado peso en la creación artística. De ahí el auge progresivo de los distintos géneros novelescos: libertino, sentimental, filosófico... éste último tipo de novela surge cuando la preocupación común por la vida individual se convierte en vehículo de una

¹³⁵ *Ibidem*, p. 1060.

preocupación más honda sobre la relación del hombre y la naturaleza. Diderot considera que ese paso lo ha dado por primera vez Richardson, al representar de una manera realista la verdadera condición moral de unos determinados seres humanos. Es un medio de forzar a lo real para que se revele en sus justos términos.

La novela aparece como un artificio capaz de convertirse en laboratorio de las conductas humanas. Lo que describe es un mundo no sólo posible, sino un conjunto de actitudes verídicas. Es en este punto donde se quiebra la vieja idea de verosimilitud, a favor de la idea de veracidad. Según Auerbach, casi todas las obras de ese período obedecen a un similar esquema estilístico, de modo que no se puede distinguir realmente entre unas y otras, atendiendo a criterios temáticos o formales. Así, *Manon Lescaut* sería un ejemplo paradigmático de aprovechamiento de las denominadas *situaciones de interior*, en las que se mezclan profusamente sensibilidad lacrimógena y frivolidad erótica.¹³⁶ El autor desea conferir seriedad a esa historia galante, y por ello la reviste de un elevado sentido moral, con ciertos visos de tragedia contenida. En esa concepción pretendidamente virtuosa, vuelven a reaparecer temas clásicos de la mentalidad barroca, como el honor o la virtud recuperada, tan frecuentes también por otro lado en las novelas de Richardson.

Según Auerbach, el Abate Prévost se complace en representar una perversión caprichosa e infantil, para producir una especie de excitación sexual que luego es continuamente contenida por arrebatos de moralismo sentimental. La veleidad de los amantes conduce a un cierto rigorismo sentencioso lleno de sensiblería ferviente. Diderot, e incluso Rousseau, serían, según el mismo análisis, continuadores inconscientes de esta veta literaria. Bajtín, por su parte, consideraba que la novela barroca, denominada por él *'de puesta a prueba'* se había bifurcado en los siglos siguientes en dos ramificaciones: la novela heroica de aventuras y la novela sentimental patético-psicologista representada por Richardson y Rousseau¹³⁷. Diderot no encaja de forma estricta en ninguno de estos dos modelos. En realidad, toma prestados elementos de cada uno de los cuatro tipos que Bajtín reconoce como

¹³⁶ Auerbach, E. *Mimesis*. México, F.C.E., 1993, p. 375-6.

¹³⁷ Bajtín, M.M. 1998: 204.

característicos de la forma novelesca: la novela de vagabundeo, la novela biográfica o autobiográfica, la novela de puesta a prueba y la novela de educación¹³⁸.

Sea como fuere, el auge de la novela moderna, su preeminencia con respecto a los géneros tradicionales, proviene no tanto de su inclusión de nuevas tipologías sociales, algunas de las cuales son reconocibles perfectamente en obras de otras épocas – Petronio, Rabelais, el *Lazarillo de Tormes*, etc...- sino más bien en su carácter eminentemente sintético y proteiforme.

La evolución de la novela como género predominante en la segunda mitad del dieciocho obedece a ese carácter camaleónico de un género que confunde los géneros, que puede evolucionar a partir de sus propias formas. En el ámbito socio-histórico, su auge puede deberse al vertiginoso cambio social que ha situado a las clases medias acomodadas, a la burguesía incipiente, en el vórtice rector de la sociedad, en un momento de ebullición histórica. El nuevo burgués accede a una vida saturada de lujo y desprovista de preocupaciones sociales o económicas. Ese espíritu alegre y despreocupado se derrumba cuando se inicia el largo período de turbulencia política que culmina en la revolución, pero gran parte de esa sensibilidad burguesa se traslada más allá de sus fronteras naturales, para insembrar el germen de la futura conciencia romántica.

De ahí el tema neoclásico de ese *locus amoenus* burgués que es el objeto primordial de tantas pinturas. Ese es el mismo arte que Diderot critica con fiereza en los *Salons*. El viejo arte ya no sirve para captar el sentimiento auténtico de una naturaleza que desborda los límites del canon racional. Para ello, es necesario volver la vista hacia aquellos que más cerca están de la naturaleza: el salvaje, el monstruo, el genio...¹³⁹ Las pasiones permiten una comunicación más directa con la naturaleza. Por ello, el arte ha de adecuarse a las armonías momentáneas que se producen en el orden de lo cambiante. Ya no basta con la visión estática y edulcorada del retrato de costumbres o las *fiestas galantes* en la tradición de Poussin. Lo mismo ocurre con la novela. Al

¹³⁸ La crítica ha advertido aspectos autobiográficos sobre todo en *Le Neveu de Rameau*, referidos a la juventud de Diderot. Una época, por otro lado, sobre la que existe un gran vacío cronológico.

¹³⁹ Azúa, F. de., *Op. cit.*, pp. 90-91.

ensalzar la *Clarissa* de Richardson, Diderot cree ver en ella la fidelidad de una gran pintura del mundo moral.

El principal artificio de la novela son las narraciones múltiples. Diderot se sirve de ellas para ilustrar la peripecia de Jacques y su amo. Cualquier desvío, cualquier digresión, se reintegra en la narración principal como un suplemento de ficción. Este es un recurso ya utilizado en la antigüedad –Auerbach lo ha estudiado con respecto a una escena de la *Odisea*¹⁴⁰ - pero es típico del mundo literario surgido en la herencia cervantina. Las narraciones múltiples permiten completar ese gran cuadro moral de costumbres que es la novela.

Como opinaba Bajtín, no se puede reducir el horizonte de una estética de la creación verbal desde las limitaciones de un enfoque psico-sociológico, o desde una visión histórico-genética. No es suficiente con esclarecer la visión personal del autor, ni con aclarar el contexto epocal en que realiza su obra. Con ello no tendríamos sino una imagen fragmentaria y falsificada de algo que se nos ofrece de una manera unificada, en completa independencia frente a los condicionantes históricos de la creación. Una crítica literaria que se reduzca al esclarecimiento de los elementos biográficos o genéticos de la obra, será siempre empobrecedora, tanto como aquella que se limita a los aspectos puramente formales, convirtiendo la obra en un simulacro atemporal. La estética de la creación verbal será más rica en la medida en que pueda conectarse con una estética general, más allá de las cuasigeneralizaciones de la historia literaria y de las reducciones del formalismo.¹⁴¹ Ha de explorar la realidad narrativa desde tres ámbitos distintos: la ética, la estética, y el contexto ideológico y material.

Autor y personaje no son sino correlatos de esa totalidad artística que es la obra, depósito de estructuras inmanentes, reducto de la lengua que no puede ser reducida al discurso monológico que persigue el hallazgo de una verdad incontrovertible. Esta crítica al sociologismo o al historicismo es paralela a la crítica bajtiniana al inmanentismo formalista.

¹⁴⁰ Sobre las *narraciones múltiples*, ver Bourneuf, R. y Ouellet, R. *La novela*, Barcelona, Ariel, 1989, pp. 85-88.

¹⁴¹ Bajtín, M.M. 1998: 19.

Como bien se ha observado, Bajtín construye una crítica formalista para desmontar ideas formalistas.¹⁴² Bajtín consideraba necesario desplazar el estudio desde las *formas* de la composición, hasta lo que él llamaba *formas de la arquitectura*, que incluía tanto las formas verbales como los condicionantes ideológicos, en un todo que se desplaza a través de la historia literaria, completo e irreductible a una visión única y reductora.

El lenguaje posee historia, pero también una naturaleza activa y dinámica. El dialogismo o la carnavalización son inherentes a las voces de los personajes, que son capaces de independizarse de la voz del autor. Estos elementos formales no son producto de una determinada visión histórica. Están ligados al folclor, pero tienen la capacidad de adquirir siempre formas nuevas, de ser continuamente reinventados en cada obra literaria. La carnavalización, por ejemplo, fue especialmente efectiva en la Baja Edad Media y en el Renacimiento, porque aportaba una percepción liberadora, una auténtica involución de las jerarquías. Sin embargo, lo *carnavalesco* es reconocible en muchas obras de la antigüedad, tanto como en obras del Renacimiento. La novela organiza la diversidad social, en una pluralidad de formas artísticas que, en todo caso, no pueden ser reducidas a una mirada escrutadora que busque la determinación de un único sentido. Esto es así, porque la novela es capaz de articular una visión conjunta del mundo, pero no mediante la transposición de la visión personal del autor, sino mediante la aposición de distintas visiones, las de los personajes, con sus lenguas y sus voces individuales.

Al estudiar en profundidad una novela tan compleja como *Jacques el fatalista*, hemos de tener siempre presente que no es sólo el pensamiento filosófico de Diderot lo que se pretende esclarecer, sino iluminar porciones de sentido de esa unidad en una pluralidad de voces que es la novela. Pluralidad irreductible; unidad nunca entendida como pétrea monologización, sino como estratificación y aposición interna de lenguas diversas.

El plurilingüismo es esencial en la conformación de la novela moderna, sobre todo desde Cervantes, que hace explícita esa pluralidad jerárquica de voces que se

¹⁴² Gómez Redondo, F. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, EDAF, 1996, p. 132.

confunden y se transforman en el trasiego del viaje o de la aventura. Las voces de los personajes no son sólo el reflejo de una mentalidad, de una subjetividad –y, mucho menos, de la subjetividad del autor. Son más bien la plasmación de una mentalidad colectiva.

En un análisis pormenorizado de *Jacques el fatalista*, como el que nos ocupa, nunca podríamos llegar a afirmar categóricamente que es una defensa, por ejemplo, del determinismo frente al fatalismo, o un reflejo cabal de las ideas filosóficas de Diderot. Cualquier intento en este sentido está condenado al fracaso. Como mucho, se puede aspirar a una caracteriología más o menos precisa de los personajes, pero el sentido último de la obra permanece, frente a nosotros, lectores atentos, en una distancia irreductible.

El texto demanda una escucha, plantea el reto de su insalvable alteridad. No debe ser conquistado, ni poseído por completo. Los signos estéticos demandan atención abierta, su significado nunca queda del todo esclarecido. Ch. S. Peirce hablaba, en este sentido, de una *semiosis ilimitada*. Los signos no pueden dejar de significar, y el círculo de la interpretación nunca se clausura definitivamente. En *Jacques el fatalista*, al igual que en otras tantas novelas de la modernidad, desde el Quijote y los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, no podemos hallar la palabra directa del autor, que en todo caso sería una palabra improductiva. En una consideración puramente estética de una novela, hemos de prescindir de la pregunta por el qué quiso decir el autor, porque el autor, sobrepasado por el alto alcance de lo escrito, se convierte al mutismo, permanece en silencio, en atenta escucha¹⁴³.

De ahí el rechazo de la estética expresiva, que se encuentra en Bajtín, como forma de distanciarse de todo intento de aprensión absolutizadora de la obra. El conocimiento es siempre un movimiento hacia una verdad siempre inaprehensible. Su verdadero destino es el de Tántalo, la continua insatisfacción. Su fin no puede ser, ni puede ser de una manera complaciente, el del tránsito de un Yo a otro Yo, sin la eficacia auténtica de un diálogo vivificador y profundo.

¹⁴³ Ponzio, A. *Op. cit.*, pp. 226-227.

El diálogo es el artificio formal de *Jacques el fatalista*, así como de muchas otras obras de Diderot. Con frecuencia se ha resaltado el carácter inconcluso, asistemático, del pensamiento de Diderot, y se ha visto en ello un demérito o un privilegio. La situación que da origen a ese diálogo continuamente interrumpido es la de la imposibilidad de un acuerdo definitivo. En este sentido, las obras de Diderot alcanzan en ocasiones la altura de una auténtica dialogía, mientras que en otros casos quedan empobrecidos, reducidos a la visión limitadora de su creador.

El arte es el ámbito de una responsabilidad no sujeta a convencionalismos. Apela a la inteligencia del espectador. Su ámbito es, como sabía bien Diderot, el de la verdad ética. Pero esa verdad es ante todo verdad personal, convicción intransferible. En el libro, adquiere entidad sustancial. En el autor adquiere la forma de un compromiso; en cada nuevo espectador, adquiere la forma de otro compromiso acaso diferente, pero nunca deja de comprometer. Su función no es reducir al *Otro* al dominio de un discurso, sino decirlo a él también, expresarlo o nominarlo, en la medida de lo posible, dentro de los márgenes infinitos, nunca delimitados de forma definitiva, donde se juega el vértigo de la escritura.

En el juego novelesco, el diálogo es la condición formal de la apertura a un mundo de voces diversas, que no pueden ser reducidas al discurso monológico canonizado por la lengua común. Los personajes viven por sí mismos, y no porque obedezcan a un modelo sociológico, sino porque portan en su interior el germen de la *posibilidad*. En este sentido, afirmaba Ortega que *'las almas de la novela no tienen para qué ser como las reales; basta con que sean posibles'*.¹⁴⁴ Pueden tener elementos sociológicos, pero no pueden ser ellas mismas sociología.

Jacques el fatalista se resiste a todo análisis reductor. Escapa con facilidad a los moldes (*novela sentimental, novela libertina, novela de formación...*) habitualmente impuestos por la crítica. Ello no impide una caracterización histórica precisa. Diderot creía que con Richardson la novela había vuelto a su lugar esencial, legitimada de nuevo en su misión filosófica, porque es capaz de representar de una manera *realista* al ser

¹⁴⁴ Ortega y Gasset, J. *Ideas sobre la novela*. En *Obras completas*. Madrid, Alianza Editorial, 1994, tomo 3, p. 418.

humano en su auténtica condición moral, en la verdad de su naturaleza.¹⁴⁵ La novela es el género descriptivo por excelencia, y eso lo convierte en el más apto para elucidar las acciones morales. Esta tipología sólo es válida, por supuesto, para la llamada *novela de la Ilustración*. En el contexto de Diderot, la novela sirve a un propósito de crítica moral, su función no es sólo enseñar deleitando, sino remover el poso de las conciencias. Como instrumento de combate y de conocimiento, la novela encaja perfectamente dentro de los ideales de la Ilustración, y sobre todo, dada su previa aceptación social, es perfectamente comprensible su cultivo por parte de los *philosophes*.

En este trabajo, al hablar del contexto de *Jacques el fatalista*, nos referimos principalmente a esta forma histórica de la novela, cuyos inmediatos antecedentes son *El Quijote* y la tradición picaresca y carnavalesca europea. La novela es capaz de aunar pedagogía y diversión, ironía y conciencia histórica. Ese es el sentido de la escritura de Voltaire e incluso de Montesquieu (*Lettres persanes*): pergeñar en rápidos trazos de la imaginación, no exentos de humorismo, los principios elementales de una filosofía profunda. No en vano, el término *filosofía* adquiere en el tiempo de la Ilustración significados equívocos: designa una elevada actividad del espíritu, pero también un cierto gusto por lo malicioso o lo prohibido, además de identificar a un cierto número de intelectuales, los *philosophes*, claramente comprometidos con los principios de la Ilustración.

De ahí la importancia del diálogo, como artificio fundamental en un género que pretende subrayar la relación directa entre vida y literatura. De ahí también, la importancia de la conversación y de la recuperación de los giros coloquiales y las escenas desprovistas de elegancia o de ornato. Con ello, la novela enlaza de nuevo con la tradición realista europea que se remonta a la novela romana. El diálogo abierto, no sometido a un tema prefijado ni a unas reglas estrictas, permite la digresión continua, el desvío, la pérdida del hilo conductor, con los inacabables recursos cómicos y temáticos que ello comporta. Es así que la ironía es difícilmente imaginable en un género sin diálogos.

¹⁴⁵ Ferrone, V. y Roche, D (eds.). *Ibidem.*, pp. 252-253.

La ironía de *Jacques el fatalista* es reflejo del espíritu crítico del *philosophe*. Ernst Cassirer ha definido la Ilustración como la *época de la crítica*¹⁴⁶, y no refiriéndose tan solo al aspecto corrosivo de ciertos tipos literarios, sino también al interés generalizado por la precisión lógica y por los problemas metodológicos, que a la larga derivaron en una preocupación más honda por el *contenido moral* de las obras artísticas. Esa doble preocupación lógica y moral se encuentra en la base misma de la creación de la Estética como disciplina sistemática, en la segunda mitad del siglo.

La vieja tradición aristocrática del patronazgo había sostenido la actividad literaria durante el Barroco, pero hacia 1740, el mecenazgo era ya un residuo de otro tiempo. Los nuevos autores se vieron en la necesidad de buscar un público nuevo más complaciente. La decadencia del mundo aristocrático suponía la clausura de un mundo de valores reciamente establecidos desde la Edad Media, y el paso hacia una sociedad más abierta, donde las tentativas individuales iban a adquirir un inusitado protagonismo. Sin embargo, con ello no se hizo sino sustituir una dependencia por otra. A mediados de siglo, el mundo de la novela aparece recluido en el ámbito doméstico de las familias burguesas, y la dependencia hacia el mecenas ha sido sustituida por la más onerosa dependencia hacia el editor. Es el momento que Arnold Hauser califica como de tránsito de la propaganda política al ejercicio libre de la literatura.¹⁴⁷ Samuel Johnson y Henry Fielding mantuvieron todavía una relación clara de mecenazgo con algún señor aristocrático, ante la ausencia de un público demasiado numeroso, y como ellos, muchos otros escritores de más o menos repercusión social, mantuvieron a lo largo del siglo una similar posición de ambigüedad.

La obligada sumisión al gusto de la burguesía entorpeció y fecundó al mismo tiempo el libre desarrollo de la novela dieciochesca, que había recibido directamente la herencia cervantina y picaresca a lo largo de todo el siglo anterior. La moral burguesa exigía una cierta acomodación del gusto, la petrificación, en definitiva, de un nuevo clasicismo. Esto explica el fabuloso éxito de Richardson. Su *Pamela* es un

¹⁴⁶ Cassirer, E. *Filosofía de la ilustración*. México, F.C.E., 1943, pp. 304-305.

¹⁴⁷ Hauser, A. *Historia social de la literatura y del arte. Vol. 2. Desde el Rocó hasta la época del cine*. Madrid, Debate, 1998, pp. 59.

prototipo adecuado de todas las virtudes, anhelos y ensoñaciones de una clase social que se considera heredera del protagonismo decadente de la aristocracia, pero al mismo tiempo, su influencia en el arte del futuro fue decisiva. No puedo resistirme a transcribir estas elocuentes palabras de Hauser, tomadas en parte de F. R. Leavis:

*“Pamela es el prototipo de todas las modernas historias de anhelos soñados de esta clase. La evolución del tema conduce desde Richardson a las películas de nuestros días, en las que la irresistible secretaria, contrarrestando todos los intentos de seducción, consigue que su jefe petulante se case con ella como manda la ley. Las novelas moralizantes de Richardson contienen el germen del arte más inmoral que haya existido nunca; es decir, en primer lugar, la incitación a aquellas fantasías del deseo en las que la decencia es simplemente un medio para un fin, y, en segundo lugar, la inducción a ocuparse con meras ilusiones en vez de molestarse en la solución de los auténticos problemas de la vida”.*¹⁴⁸

Aparte de la consideración moral que despierte en nosotros la *Pamela* de Richardson, y más allá de cuanto de reprobable podamos hallar en esas letanías periclitadas sobre la virtud femenina, podemos comprender su enorme efecto liberador en toda una serie de escritores que, como Diderot, se ven en la necesidad de congratularse con un público y un orden social nuevos, y al mismo tiempo, se ven obligados a defender sus posiciones ideológicas, las del progresismo ilustrado, frente a todos aquellos que los acusan de inmorales o de perjudiciales para el orden moral y las buenas costumbres. Todo lo dicho puede hacer más comprensible la enorme influencia que tuvo sobre sus contemporáneos una obra mediocre como la *Pamela*, auténtico hito en la historia social de la literatura. El moralismo ilustrado no ha de ser leído en clave estética, sino más bien en clave histórica o política.

En un capítulo aparte me referiré con más detenimiento a la poderosa influencia que ejerció Richardson sobre Diderot, que llegó a dedicarle el ya comentado *Elogio*. Por el momento, me limitaré a reseñar una vez más el nexo directo que hay entre

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 79.

moralidad en el arte y gusto burgués en las formas literarias de la Ilustración incipiente. Todo ello redonda en el aspecto algo frívolo de gran parte de la producción novelesca y teatral de la época. No es un tiempo de grandes conflictos existenciales. Todo parece reducirse a una *moral de circunstancia* fácilmente digerible por un nuevo público sediento de novedades, liberada de todo compromiso social o histórico, ni siquiera en obras como *La religiosa*, donde el carácter panfletario de algunas escenas, y el anticlericalismo de todo el conjunto, no dejan de traslucir un cierto gusto por la *justicia social* basada en las buenas costumbres. No es un tiempo fértil para la tragedia ni para la lírica, aunque sí se desarrolle un profundo subjetivismo en lo económico y en lo social. Puede afirmarse, en este sentido, que la pérdida de la dimensión sacra de la existencia condujo, al menos en parte, a la desacralización del arte, y a su consiguiente pérdida de calado humano, todo lo contrario de lo que ocurrió con el arte del renacimiento, para el que la renovación formal estaba ligada, no sólo a nuevos condicionamientos económicos, sino también, y muy significativamente, a una re-lectura constructiva de las formas de la antigüedad bajo la impronta del platonismo. No quiero decir con ello que la desacralización fuera un fenómeno negativo en el arte, sino más bien que fue un profundo elemento de cambio. Tal vez, las obras más importantes del arte dieciochesco, como arte emancipador, tras un largo proceso de maduración y asimilación de cambios, las podamos hallar en artistas del diecinueve y del veinte. Una vez superadas las convenciones sociales y las emergencias epocales, con su elevada carga de sumisión y desarraigo, podemos hallar en aquel incipiente arte burgués la semilla del *arte público*, de connotaciones críticas y urbanas, propio del romanticismo, del simbolismo o incluso de las primeras vanguardias.

En el siglo dieciocho, la antigüedad vuelve a ser un modelo, pero no se recupera el *pathos* trágico, ni la dimensión dionisiaca de la existencia, sino el mero artificio formal, la perfección exterior de la técnica, como modelo de un nuevo ideal emancipador. *El siglo de las Luces* se identifica, un tanto ingenuamente, con la perfección grecolatina, pero sin compartir todo el substrato oscuro y ancestral que la dio origen. De ahí el carácter cosmético de esas personificaciones socráticas que Diderot pone en juego en

algunos diálogos. Sócrates es el modelo del racionalista moderado, capaz de ilustrar y conducir a los jóvenes hacia el progreso moral. Es la imagen arquetípica de lo que el *philosophe*, mediante un complejo proceso de identificación, desearía ser, el *héroe de la verdad* frente a la tiranía de los académicos del Antiguo Régimen. En el artículo *Socratique*, de la Enciclopedia, encontramos las siguientes palabras, salidas de la pluma de Diderot:

«Socrate ne se croyait point sur la terre pour lui seul & pour les siens; il voulait être utile à tous, s'il le pouvait, mais surtout aux jeunes gens, en qui il espérait trouver moins d'obstacles au bien. Il leur ôtait leur préjugés. Il leur faisait aimer la vérité. Il leur inspirait le goût de la vertu. Il fréquentait les lieux de leurs amusements (...) Il faisait un usage étonnant de l'ironie & de l'induction; de l'ironie, qui dévolait sans effort le ridicule des opinions; de l'induction, qui des questions éloignées en questions éloignées vous conduisait imperceptiblement à l'aveu de la chose même qu'on niait»¹⁴⁹.

En una consideración puramente histórica de la novela ilustrada, se advierte pronto que numerosos cauces de la tradición europea confluyen, profundamente modificados, en un entorno social en el que sólo es posible un reciclaje fruto de una profunda distorsión histórica, nunca una asimilación verdadera de los ideales de la *antigüedad*. La desacralización del mundo implica la pérdida de los viejos referentes de la condición existencial del hombre. Ya no es importante hablar de la condición desgraciada, del destino frustrado, sino como vericuetos y enredos aptos para una novela de entornos idílicos, al estilo de *Paul et Virginie* o la propia *Manon Lescaut*. La recuperación de esos elementos trágicos y cosmovisionarios del barroco y de la antigüedad sólo se producirá en el siglo siguiente. De entre todos los pensadores y novelistas de la época, sólo tal vez Rousseau, que se definía al comienzo de sus *Réveries...* como ‘*el más solitario de los hombres*’, parece haber sido capaz de concebir el trasfondo trágico de una naturaleza que se ofrece al hombre más allá de toda dimensión lúdica. En Rousseau advertimos el sufrimiento de quien se ha desclasado voluntariamente, y concibe la existencia desde un retiro verdadero, en consonancia o

¹⁴⁹ O.C. Herman, vol. VIII, p. 317.

conflicto con una naturaleza demasiado armónica para no ser contemplada por el hombre sin una profunda sospecha.

Creo poder afirmar que Diderot jamás alcanzó este grado de discernimiento filosófico. Para él, la naturaleza era un paisaje bucólico al estilo de Bernardin de Saint-Pierre, con el que se identificaban todas las virtudes. Cuando representa los claustros cerrados de los conventos, lugar de la tortura y del mal moral, los lugares cerrados de la penitencia, no hallamos la verdadera tragedia del ser enfrentado a los elementos, sino el absurdo juego de las convenciones sociales, que puede llegar a tener resultados altamente dañinos. Pero sólo hay en todo ello un decorado de moralidad biempensante que habría agradado de seguro a Richardson.

Sin duda, Diderot consiguió al menos dos obras, *El sobrino de Rameau* y *Jacques el fatalista*, donde todo ese mundo de convenciones literarias, de tópicos funestos, parece dejar lugar a una verdadera experimentación literaria, capaz de aportar a la novela alguna dirección imprevista. En ambas obras, todo ese mundo de convenciones pseudo-filosóficas ejecutadas en un sentido moral aleccionador, cede ante la visión de un mundo contradictorio, lleno de posibilidades dialógicas, donde la solución a los enigmas ya no es el elemento definitorio de la trama. El carácter abierto de ambas *novelas* las protege, en cierto modo, frente al exceso de convencionalidad de otros diálogos diderotianos, donde la solución de la controversia parece dada de antemano, o donde los contendientes se conducen a sí mismos en direcciones pre-determinadas, a pesar de la aparente apertura.

Esa radical ambigüedad de los personajes y las situaciones es la que conecta una obra como *Jacques el fatalista* con la vivificadora corriente europea de la novela irónica de origen cervantino o rabelésiano. La influencia de esa visión oblicua resulta sin duda fundamental, aunque Diderot la haya recibido por cauce indirecto, a través de los novelistas ingleses, y no principalmente Richardson.

La novela moderna se caracteriza por la articulación de distintos planos narrativos, básicamente dos: la tercera persona, con poder anticipatorio y dilatorio, y la primera persona, como modo de acentuar el expresionismo y la dirección interior del relato. En *Don Quijote* encontramos desarrollados ambos aspectos por primera vez de forma

unitaria, el primero a través de los diferentes autores y copistas; el segundo, a través de la relación dialógica que se establece entre los personajes centrales. Es el mismo procedimiento que, dos siglos y medio más tarde, dará lugar a las cavilaciones de Raskólnikov o de Myschkin y que Bajtín identificó como *novela polifónica*. Según mi criterio, desde los inicios de la Modernidad se asiste a un proceso de progresiva subjetivización de la experiencia literaria, que más allá del naturalismo decimonónico, culmina en el *egotismo* romántico, y que encuentra su primer reverso crítico en las primeras vanguardias. Hoy nos encontraríamos en el momento epigónico de ese proceso, en los albores de una nueva sociedad de comunicación global.

Jacques el fatalista es una novela en la que resulta fundamental el intercambio comunicativo entre autor y lector, bajo toda una serie de resortes imaginarios. Esos procedimientos dilatorios contribuyen al desenvolvimiento dialógico de los personajes, a través de la peripecia. Por eso su procedimiento es fundamentalmente novelesco, aunque participe del ensayo dialogado o del discurso filosófico. Se inserta en toda una tradición de literatura cómica y galante que se retrotrae a la antigüedad greco-latina. Con ello, Diderot no hace sino enlazar con una vieja tradición de relatos itinerantes.

En el próximo capítulo volveré hacia atrás, para dar cuenta de las relaciones entre la novela moderna y la literatura clásica. Mi propósito es definir la novela moderna a partir de su diferenciación con algunos géneros predominantes de la antigüedad, como la epopeya, el relato épico o la novela sentimental.

2.2. El tiempo de la epopeya

Las palabras tienen, como los hombres que las habitan, una historia. No nacen sólo con un propósito utilitario, con la voluntad secundaria de hacernos la vida más simple o más fácil. Son, desde su arcano origen, perdido en la bruma de los siglos, el producto de una indagación, de un adentramiento de la conciencia humana en el misterio de su propio ser.

Las palabras nos enfrentan con el misterio de lo inacabado, de lo que imperiosamente requiere una explicación. Son experiencia del ser y afirmación de la vida. Transmiten un sistema de conocimiento objetivo, o un cuerpo de creencias, o simplemente nos inquietan o deleitan, según los diferentes usos que adquieren. Pero siempre poseen una carga de significación mayor de la que aparentan en su uso cotidiano. Son algo más que un servil instrumento práctico. Tienen vida propia; nacen y mueren, intercambian y reinventan significados por la sola inercia del uso, de las costumbres, de las hablas.

Cada época se sirve de las palabras de una manera diferente. Los conceptos, a diferencia de los colores o de las notas musicales, significan cosas diversas según el sistema de creencias donde se articulen, pero siempre significan. Su substrato material es el signo, expuesto a una continua deriva histórica.

Palabras, imágenes y sonidos se llenan de materia, se invisten de significado, al contacto con un presente fragmentario, que está siempre por hacer. Las palabras, como las imágenes o los sonidos musicales, sirven para emular la experiencia humana y registrarla en forma duradera y perenne. La experiencia por la que el hombre reinventa continuamente su propia vida. Los signos de una obra literaria o artística *significan siempre*, y no sólo de una manera convencional o circunstancial. No pueden dejar de significar. El hombre de Lascaux o de Altamira que dibujó las primeras figuras sobre una caverna estaba pensando en sí mismo, en su supervivencia y en su

muerte. Se adentró por pasadizos angostos y por corredores oscuros para dejar una impronta que en ningún caso buscaba la estimación pública, y sí la satisfacción de una oscura necesidad espiritual. Ese primer trazo llevaba preñada en su interior toda la eterna controversia humana. Lo mismo ocurre con los primeros cantos atávicos, con las primeras leyendas y narraciones, oídas mil veces en la transmisión oral, hasta ser recogidas en la memoria endeble de la escritura, en el *pharmakon* de la palabra cauterizada en un pergamino.

Las palabras transitan de unos oídos a otros, una generación las hereda de la anterior, y las acomoda a su nueva visión del mundo. Las religiones primitivas se sirven de una lengua mítica, que hace las veces de un hablar esencial. A través del mito una oscura verdad divina es proferida, y lo dicho no puede ser cuestionado, sólo interpretado. El mito nos habla de una verdad esencial que no sabemos si atañe a los dioses o a los hombres, del mismo modo que también ignoramos si el destino del héroe épico es divino o humano. El mito y el héroe de la epopeya son la forma primera de una “lengua superior”, porque expresan lo universal de la vida, en el trasunto particular del héroe o de la divinidad antropomórfica. Su trasunto es concreto, pero su alcance es universal. Expresan el destino de un pueblo, no sólo la peripecia de una individualidad heroica en el peligro de una batalla o en la zozobra de una travesía. Expresan lo inmemorial, lo que está antes de la historia de una comunidad. Se advierte en ellos el eco de una herencia fundadora.

En ese tránsito, las palabras se aquilatan, se nutren con la lenta sedimentación de los siglos. Las viejas canciones oídas se han transformado en leyendas inmemoriales, investidas de un cierto tono prodigioso y fantástico, hasta convertirse en la primera memoria colectiva de un pueblo. Han surgido, tal vez, de una anécdota algo relevante en su tiempo, que los años y la transmisión oral han engrandecido. Los primeros cantos pertenecen siempre a una Edad heroica que ha engrandecido ese terreno neblinoso de lo anecdótico o de lo *digno de ser recordado*. Este es el sentido profundo de la epopeya, ser representación de una edad de héroes, forma primera de una literatura que aspira a representar el mundo, y que por ello se ha investido a sí misma con el prestigio de lo verdadero y lo originario...

“Ejemplar, universal, la epopeya les transmitió hasta a sus formas más degradadas la maravillosa facultad de enseñar y de deleitar, facultad a la cual le deben los libros su inmenso prestigio. Por esa razón, la epopeya puede representar toda la literatura y le aporta a la imitación soberana un modelo verdaderamente digno de su búsqueda”¹⁵⁰

Los cantos heroicos tienen, tal vez, el mismo origen que las tradiciones y las celebraciones rituales. Ese es el material del que se nutre la gran epopeya clásica griega, el material que desbrozan el *aedo* ciego Homero o el poeta visionario Hesíodo.

En esos cantos heroicos trasciende siempre la imagen de los dioses, que supervisan la ciega realización del destino, por encima de las voluntades individuales. Pero al mismo tiempo, es el hombre el que sale fortalecido, porque los dioses parecen estar hechos a su semejanza. A este respecto, dice M.I. Finley:

“Se dice a veces que el antropomorfismo de los poemas homéricos es el más completo y extremado que se conoce en los anales de la historia; que nunca, antes o después, han sido los dioses tan semejantes a los hombres (aparte, claro está, de su imposibilidad de perecer); que es ésta una manera enormemente ingenua de ver la divinidad. Sin duda es así, pero es también algo distinto, algo quizá mucho más interesante y cargado de significación. ¡Qué paso tan audaz, después de todo, el del hombre que se atreve a subir a tanta altura como para poder convertirse en imagen de los dioses! Y ¿quién le dio a Homero (y a Hesíodo después de él) autoridad para intervenir en tan elevados asuntos? Lo que ellos hicieron, considerado tanto en la acción misma como en su sentido más hondo, supone una conciencia de su valor como humanos y una confianza en sí mismos sin precedentes y henchidas de ilimitadas posibilidades”¹⁵¹

¹⁵⁰ Robert, M. 1975: 50.

¹⁵¹ Finley, M. I. *Los griegos de la antigüedad*. Barcelona, Labor, 1992, p. 27.

Desde el punto de vista de la imaginaria literaria, la epopeya clásica y la tragedia son géneros tan ricos y plenos como pueda serlo la novela moderna. En ellos es fácil y natural la confluencia entre lo fantástico y lo real, entre la verdad del personaje enfrentado a su destino y la involución de una potencia extraña, casi siempre de orden divino. El mundo que representan se ofrece pleno y clausurado, completo y ordenado. Sin embargo, su mayor riqueza reside en una cierta ambigüedad que nunca se aclara y que tiende a radicalizarse como conflicto. Esas formas primeras de la tradición occidental son, en efecto, expresión de un tiempo fundacional. Y esto las distingue de manera definitiva de un género esencialmente crítico y epigónico como el de la novela moderna.

En la novela moderna, el hombre pugna por despojarse de la historia, por subvertir el sentido equívoco del tiempo, por aventurarse en un futuro problemático, no por hallar las huellas de un origen divino que no le pertenece. La refundación del tiempo mítico adquiere como mucho un ceño grotesco.

En su libro *Los griegos y lo irracional*¹⁵², E. R. Dodds analiza la función que tienen las intervenciones psíquicas de lo divino en los personajes de la epopeya. Agamenón, por ejemplo, es víctima de una infatuación (*ate*), de un deseo irreprimible de suplantar el lugar de un dios (tras perder a su favorita, roba a Aquiles la suya). Agamenón es víctima de una triple intervención. Sobre él ha actuado Zeus, pero también la *moira* y la Erinia. Esto en cierto modo lo libera de la culpa, pero no de la vergüenza. El hombre griego valora los actos por sí mismos, no por la intención que subyace a ellos. Como Edipo, Agamenón ha de resarcir su falta, pues su mayor bien se encuentra en la estimación pública, no en un sentimiento interior de la verdad o del bien.

Según esta interpretación, la infatuación no es la única forma de intervención psíquica de los dioses. También está el *menos* (el héroe siente de repente, en mitad de la batalla, una fuerza especial, un prodigioso aumento de energía, que se localiza en el pecho o en el diafragma, pero que es, ante todo, un estado mental), como el que siente Telémaco, antes de enfrentarse a los pretendientes. En la lógica de la epopeya,

¹⁵² Dodds, E. R. *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 15-31.

la intervención de un elemento mágico viene consagrada por la tradición o por la costumbre. Constituye un *topos* literario común, y como tal lo reciben Homero y Hesíodo de una herencia inmemorial. Dodds interpreta que esta forma de escritura pertenece a un tiempo marcado por una cultura de la vergüenza, que cederá su paso con el tiempo a una cultura de la culpabilidad. Entonces, Zeus será un símbolo de la justicia cósmica; las Erinias, de la venganza; y la infatuación será la forma más dolorosa del castigo.

A través de la locura, de lo irracional, hablan los signos enigmáticos de una potencia trascendente.¹⁵³ Revelada en la palabra, esa verdad de origen divino no puede quedar silenciada. La epopeya vuelve esencial la vivencia del héroe, como expresión de un orden originario que se repite hasta la eternidad en cada existencia individual. El destino marca una vía predeterminada, semejante a la necesidad que impone la vida racional, frente a los caprichosos vaivenes del destino. Precisamente porque la peripecia en la que se haya envuelto, supera toda lógica y todo sentido de la normalidad, el héroe ha de convertir su propia vida en algo adecuado a la razón y a los sabios dictados de la naturaleza, con la que ha de reconciliarse.

La mitología quiere explicar el mundo, desvanecer la ilusión y rasgar el velo de la apariencia¹⁵⁴. Su origen está en la repetición inmemorial, que es el fundamento de la variación. Por eso el Prometeo que aparece al principio de *Los Trabajos y los días* tiene una significación muy diferente a la del que dramatiza más tarde Esquilo. Si el hombre actual, el protagonista de la novela moderna, se considera un producto de la historia, el hombre arcaico se sabe a sí mismo producto de una larga serie de sucesos míticos.¹⁵⁵ Las ceremonias religiosas se convierten así en ceremonias de la memoria. La memoria constituye la conquista del pasado individual; la historia, la conquista del pasado colectivo.¹⁵⁶

En la Edad de la Epopeya, todo adquiere significación por su relación con la figura arquetípica de una potencia amenazadora e incomprensible. Es un mundo cerrado,

¹⁵³ Lukacs, G. *Teoría de la novela*. Barcelona, Siglo veinte, 1970, p. 30.

¹⁵⁴ Detienne, M. *La invención de la mitología*. Barcelona, Península, 1985, p. 28.

¹⁵⁵ Eliade, M. *Aspects du mythe*. París, Gallimard, 1963, p. 25.

¹⁵⁶ Vernant, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*. Barcelona, Ariel, 1993,

donde, como afirma Lukacs, ‘*se puede destruir la vida, pero no se puede atentar contra el ser*’.¹⁵⁷ La vida del héroe está sometida a la violencia que ejerce una sustancia trascendente y verdadera, ante la que sólo es posible posicionarse desde la sumisión. De ahí nace esa lógica difusa, basada en argumentos contrarios, en la lucha (*Eris*), en la agonística del ser finito y carnal, enfrentado a la inmensidad de los elementos y al gesto pétreo de la justicia divina.

Todo ello se advierte en el relato que hace Hesíodo de la historia de Prometeo y Pandora. En primer lugar, nos presenta a las dos *Eris* contrarias, la de la guerra y la disputa, y la del orden cósmico, y luego una sucesión de mitos (el de Prometeo, el de la sucesión de las razas¹⁵⁸, etc.), en los que esas fuerzas contrarias adquieren su verdadero sentido, como mensajeras de la verdad trascendente de los dioses, verdad que sobrevive al mortal que roba el fuego y a las distintas generaciones que, interminablemente, se suceden. El mito de las razas, por su parte, desarrolla la idea de un conflicto universal entre la Justicia, *Diké*, y la *Hybris* que conduce a la pérdida de la medida, al exceso condenatorio.

La Epopeya abre en el mundo griego el abismo entre el yo y el mundo. La conciencia del yo se despierta al contacto con el infinito abismo de la trascendencia. Se descubre a sí misma limitada y mortal, sumida en un laberinto de caos y desorden. Es conciencia de una necesidad, que aspira a la restauración de un orden racional que se le escapa por completo, pero al que ha de someterse por un imperativo de la naturaleza, de su *propia condición*. La tragedia vital del héroe consiste en no saber, en no ser capaz de completar ese vacío que se abre entre él y la verdad del mundo. Todo adviene en virtud de una voluntad que el héroe desconoce, y al mismo tiempo, el héroe descubre que su propia perfección depende de la posibilidad de reintegrarse a ese orden primigenio.

Tanto en Grecia como en la Edad Media, los actos son consecuencia y derivación de la esencia (*Operari sequitur esse*). La acción es el fundamento de la epopeya, que

p. 89.

¹⁵⁷ Lukacs, G. *Op. cit.*, p. 34.

¹⁵⁸ Véase una meticulosa interpretación estructural de este mito en el libro de Jean-Pierre Vernant citado anteriormente, pp. 21-88.

adquiere, como la épica medieval, un aspecto de sedimentación continua de aportes diversos, hasta convertirse en una continua sucesión de aventuras sin dilación alguna ni morosidad. El héroe está condenado a actuar, a realizar su esencia en la acción, en la *peripezia*. Por eso el héroe de la epopeya puede fracasar, como Prometeo, cuando obedece ciego a la fuerza de un destino, o a la imposición del *ate*; porque lo divino, la razón - naturaleza, ejerce sobre él una violencia secular, investida con los poderes de la magnificencia divina. La aspiración a la virtud se convierte entonces en aspiración a la *forma* donde se manifiesta el sentido del mundo.¹⁵⁹

La poesía de los primeros griegos se componía de plegarias, sentencias oraculares y cantos rituales. A los primitivos *aedos* no les interesaba la diferenciación individual, sino la expresión de una sabiduría de orden teológico que estaba más allá de las coyunturas temporales del momento. La entrada en la Edad heroica implica para la poesía la pérdida del lugar ritual. Las nuevas canciones narran las aventuras de una aristocracia -los reyes y nobles aqueos del siglo XII-, que se define a sí misma como ‘saqueadora de ciudades’¹⁶⁰. Al mismo tiempo, se sustituye la ancestral estructura de clanes por un nuevo entramado social basado en el vasallaje. Según Hauser¹⁶¹, esa fricción entre dos modelos sociales contradictorios está todavía presente en la época de la tragedia clásica, por ejemplo, en la *Antígona* de Sófocles, que reproduce conflictos familiares semejantes a los de la *Iliada*.

Aunque la poesía de la Edad heroica refleja el trasunto individual de un héroe, y pierde con ello su carácter sacro y soteriológico, no por ello deja de obedecer a unas pautas de estilo muy rígidamente determinadas. El héroe no deja de ser una figura arquetípica de la nobleza guerrera, para la que la idea de prestigio social resulta determinante.

La Edad heroica es también el tiempo de los poetas cantores y de los bardos cortesanos, que mantienen la tradición de un arte nacido de la influencia divina. Homero es un prototipo del *aedo* ciego, inservible para el ejército, insuflado de una

¹⁵⁹ Lukacs, G. 1970: 35.

¹⁶⁰ Hauser, A. *Historia social de la literatura y del arte. Vol. 1. Desde la prehistoria hasta el Barroco*. Madrid, Debate, 1998, pp. 78-79.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 80.

gracia divina que mana en prodigiosos cantos. Su figura se diluye en las oquedades sombrías de la historia, a la manera de un héroe mítico más. Los griegos creían en su existencia real, pero su imagen desvaída por el tiempo se confundía con las de los dioses a los que su palabra había conferido forma. Así, Herodoto, en algún momento, habla de Homero en estos términos: “*les fijó el primero a los griegos la genealogía de los dioses, les dio a estos sus títulos, dividió entre ellos sus honores y funciones, y definió sus imágenes*”¹⁶². Herodoto ha asumido la idea, legada por la tradición, de un Homero personificado, pero también es posible ver en él la cristalización de un largo proceso de creación impersonal.

La Edad heroica desemboca en la gran epopeya homérica. El origen de ese tránsito se encuentra en la invasión doria y en la emigración de los antiguos pueblos eólicos hacia Jonia, conservando sus cantos. Hasta adquirir su definitiva forma jónica, la epopeya ha ido evolucionando de manera informe, pasando de mano en mano, desde los autores colectivos hasta los rapsodas que recitan en las villas aristocráticas. Homero, vate sacerdotal o juglar viajero, estaría a medio camino, como figura legendaria, entre el primitivo bardo y el rapsoda, que es a su vez el tránsito entre el poeta y el actor.¹⁶³

La epopeya homérica es de concepción aristocrática. En ella la representación del mundo se da siempre clausurada. El héroe forma parte de una raza de elegidos que, incluso cuando sufre la ira de los dioses, nunca traiciona su destino, ni se resigna a una limitadora condición humana. Algo de esa imagen del semidiós encontramos todavía en el Prometeo de Esquilo, ‘*que, en su astucia, puede escapar incluso a lo imposible*’.¹⁶⁴ Pero en el mundo homérico no es concebible aún un héroe capaz de revolverse contra las imposiciones de su destino, sino un héroe capaz de interpretarlas fielmente en el trasunto de su propia vida.

Quizá sea Ulises el primer héroe de epopeya que se muestra cercano a su autor, en la medida en que ya no es sólo un héroe de leyenda, sino también un hombre

¹⁶² *Ibidem*, p. 27.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁶⁴ Esquilo. *Tragedias Completas. Prometeo Encadenado*. Madrid, Cátedra, 1996, p. 438.

angustiado y en peligro. Al visitar a Tiresias entre las sombras del Hades, el viejo sabio le recuerda que su vida es el viaje, no Ítaca. La larga travesía a través de procelosos mares es el verdadero objeto de la Odisea, con la ingente carga de experiencia vital que implica. Sin embargo, Odiseo-Ulises no es aún un personaje en evolución, guarda y conserva en sí todos los arquetipos del héroe, y aunque ya es un héroe de una inconfundible dimensión humana, el destino se cumple para él con una exigencia de grandiosa plenitud. Es el protagonista de su propia epopeya vital, aunque todavía no se construye a sí mismo como personaje, ni puede ser consciente de su carácter redentor o auto-creador. Algo parecido ocurre con Héctor. Ambos poseen una indudable impronta moral, pero no parecen ser conscientes sino de la aciaga fatalidad de su destino.

El poeta refleja en sus cantos la enorme desolación del mundo, porque está imbuido de una sabiduría divina, que se identifica en muchos aspectos con la *manía*, con la locura. Mnemosyne dirige al poeta, que sólo es tal por intervención divina. La poesía constituye una de las formas típicas de la posesión y el delirio divinos, del '*entusiasmo*'.¹⁶⁵ El *aeda* es ciego, como el adivino, porque con ello paga el don de la videncia. Los poetas, los cantores de la raza, ven todo aquello que escapa a la visión humana, sobre todo lo relacionado con el pasado. Son artífices de una forma peculiar de memoria que se dirige a los sucesos futuros. Pasado y futuro están preñados de una idéntica esencia constituyente, el uno se explica siempre por el otro.

Mnemosyne proporciona por tanto una *omnisciencia* de tipo adivinatorio, no muy diferente de la omnisciencia del moderno autor de novelas, con la diferencia de que éste sólo exhibe ese poder sobre una trama ficticia de personajes, no siempre dotados de virtudes sobresalientes, en tanto que ficciones literarias, mientras que el poeta de la epopeya es un descubridor y un revelador de realidades, porque permanece aún en su tarea, a pesar de la trilla de los siglos, un residuo importante de aquel viejo carácter sacro de los cantos anteriores a la Edad heroica.

¹⁶⁵ Vernant, J. P. 1993: 91.

El espíritu profundo de la epopeya no puede sino despertar en nosotros un vago sentimiento de distanciamiento. Todo su misterio, su abisal profundidad, reside en la fuerza irreprimible del destino, y en el modo como ese destino se realiza de forma natural, en perfecto equilibrio, sobre una miríada de hechos fantásticos que, lejos de desvirtuarlo, lo afirman de continuo. El héroe de la epopeya recorre un largo camino que no conduce a una ruptura con el orden establecido, sino a un reencuentro con las fuentes de su propia existencia. Por el viaje recupera su propia esencia, como sabe bien el viejo Tiresias desde su apartado lugar en el reino de las sombras. Por eso su mundo, el mundo del héroe, lleno de azares y avatares, es cerrado y perfecto. Pueden destruir la vida, en efecto, pero no atentar contra el ser.

El abismo que se abre ante el héroe es la expresión de un deseo metafísico. El ser perdido, extraviado en la *peripezia*, en el viaje, desea reencontrarse consigo mismo, retornar a la unidad primigenia. En todo el mundo griego subyace siempre la idea de una unidad esencial que, por detrás de la inestabilidad de los fenómenos, garantiza la persistencia del orden cósmico frente al caos del presente. El héroe no se transforma, porque no aspira a ser *otro*, sino a hallar la fuente original de su ser, el punto de comunicación de su existencia privada con el orden absoluto. El héroe se vuelve reflexivo por esa necesidad de reencuentro.

Por eso el personaje de la epopeya no siente la necesidad de reinventarse a sí mismo, ni tampoco puede reivindicar la potencia de un espíritu creador, pues toda su existencia es deudora de un orden que se basta a sí mismo como creador de realidades. La totalidad se revela como la forma primera de la verdad que ha de hacerse manifiesta en el viaje, y todo descubrimiento adquiere la forma de un reencuentro con el venero originario del ser.

Todo adviene con respecto a un orden preestablecido en el mundo complejo de la epopeya y de la tragedia. Nada es excluido, la realidad se muestra toda como residuo sustancial del orden cósmico. Por eso toda forma no es sino una toma de conciencia, una revelación del orden oculto tras imprevistos velos. Deshacer los velos implica alcanzar una verdad de orden teológico o trascendente, que colma por entero una

existencia entregada a la vivencia, sumisa o rebelde, del destino propio. No existe proyección individual más allá de la prometida revelación de esa esencia.

La epopeya, según Lukacs, responde a la pregunta: ¿cómo la vida puede devenir esencial? Y la tragedia, a la pregunta: ¿cómo la esencia puede devenir viviente?¹⁶⁶ En el héroe de la epopeya, es la esencia la que despierta a la vida, mientras que la vida real, la existencia cotidiana, se destruye y se vuelve insignificante al contacto de la esencia, cuando ésta adquiere la forma de un destino que no puede ser traicionado.

Por tanto, el problema esencial de la epopeya y de la tragedia es el de la realización de la esencia en la vida individual, pero sin que sea posible una verdadera intervención del sujeto en el rumbo de los acontecimientos. Algunos personajes cervantinos obedecen a un propósito parecido. Lo que son parece, por un momento, *estar escrito en los cielos*. Pero en ellos hay siempre un margen de problematización, porque el destino al que se enfrentan está abierto, no ha sido aún escrito del todo, como el de Edipo o Electra. No es que en la epopeya no exista una verdadera problemática del ser más allá de su revelación en el destino, pero el mundo que refleja es un mundo cerrado, poseído por las ideas de la esencia y del orden.

En cierto sentido, en la tragedia hallamos una problematización más honda de esa realidad trascendental que busca revelarse a través de la vivencia particular del héroe. Esto sucede cuando la esencia, por momentos, parece alejarse manifiestamente de la vida, e incluso parece entrar en conflicto con ella. La tragedia se desencadena a partir de esa incompletud, de ese vacío entre esencia y destino, entre vida y naturaleza. Ese es el trágico signo de Prometeo, Agamenón o Medea.

El héroe trágico transfigura la imagen arcaica del héroe de la epopeya. Es, tal vez, su directa continuación histórica. Lo que le diferencia de aquel es que es más consciente de su propio margen de libertad. Se sirve de una forma peculiar de *conocimiento actuante* que le permite improvisar, a cada paso, su propia transfiguración, su propia realización del destino escrito. El conflicto surge cuando la esencia aparece demasiado alejada de la vida, y lo trascendente se torna inalcanzable. Entonces la desgracia del héroe no deja de ser un producto del azar o de la arbitrariedad. Es

¹⁶⁶ Lukacs, G. 1970: 35-36.

entonces cuando el héroe fracasa, pues queda atado a las exigencias de una vida demasiado alejada de la verdad metafísica, demasiado terrena y limitada. El héroe de la tragedia pertenece ya a una época marcada por la culpabilidad, y es contemporáneo del anti-héroe filosófico, que propone otra forma de *conocimiento actuante*, y otra forma de estructurar la realidad, en virtud de una lógica que ya no admite la contradicción de la lógica difusa, del *dissoi logoi*, de la tragedia.

El mundo socrático revoca esa lógica de las dobles identidades, para afirmar la preeminencia de un mundo único, el de las grandes conceptualizaciones metafísicas, el del puro conocimiento, revelado por la potencia de la luz interior. El héroe trágico no posee el poder de la reminiscencia. Es el intérprete fiel de un destino, pero no puede reescribirlo ni conceptualizarlo. Se limita a vivir en el reducido círculo de su verdad empírica, de su abismo personal. La luz interior sólo es entonces asequible para el propio bardo, que a través de sus cantos dota a la apariencia de una cierta carga de verdad.

En el mundo griego nunca se debilita esa exigencia infinita de cumplir el círculo de una esencia, de cumplir el recorrido del deber ser. Es la forma de revocar el peligro de un mundo demasiado entregado a la improvisación y el azar. Pero antes de Sócrates y de Platón el arte no es meramente la copia de un modelo ideal, sino totalidad creada, capaz de participar, o de revelar, el contenido verdadero de la esencia. Es precisamente esa alta capacidad visionaria lo que lo convierte en un ámbito cerrado, donde el personaje, el héroe de la epopeya o de la tragedia, no puede progresar ni evolucionar, sino sólo responder a la exigencia vital de un destino.

Con la poesía lírica –por ejemplo, la alta poesía amorosa de Catulo– y con la denominada “novela moderna” –y con sus precedentes clásicos, como *el Satiricón* o *El Asno de Oro*– accedemos a un tipo de lenguaje igualmente esencial, porque también en él, el hombre es el centro de la creación. Prima la individualidad, la elección y realización del propio destino, conscientemente asumido. Pero se instaura un margen para la libertad, un campo de decisión y arbitrio. El ser vivo se expresa a sí mismo, y en cierto sentido, reinventa o improvisa la dirección de su destino. Pero ha sido

necesario antes desproveerse de la onerosa herencia de la helenidad. Esa ruptura con la clausura del mundo griego sólo podía entrecerirse por vez primera en la sociedad romana, donde la elección del destino individual reviste, para el patricio, un margen mayor de libertad personal, con respecto a las potencias sacralizadoras del templo.

Cada género literario lleva en sí una reducida veta de temas esenciales. No es una pura forma literaria, ni un arquetipo estilístico, sino un auténtico lenguaje original, distinto de cualquier otro, peculiar en su forma de enfrentarse con los interrogantes de un mundo arcano y problemático. Por eso la epopeya o la lírica poseen cada una un trasfondo sustantivo propio. Los géneros son como los temas estéticos, *“irreductibles entre sí, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano. Cada época trae consigo una interpretación radical del hombre. Mejor dicho, no la trae consigo, sino que cada época es eso. Por esto, cada época prefiere un determinado género”*¹⁶⁷.

La novela es el triunfo de una perspectiva, y de paso, la afirmación de la idea de la realidad como perspectiva. El tiempo de la épica es el del pasado intemporal, el del orbe pretérito que no puede traerse de nuevo a escena, porque no ha sido vivido por nosotros. Su referente es un conflicto inmemorial entre unos hombres heroicos y unos dioses, pero no es el tipo de referente que nosotros podamos traducir a las formas de una experiencia común. El tiempo de la novela es sin embargo el de un pasado que puede invocarse en el presente, que puede ser convocado en virtud de nuestras experiencias comunes. Es el tiempo de la memoria vivida. En este mismo sentido, ha dicho Ortega que el pasado de la épica *“no es, no, el pasado del recuerdo, sino un pasado ideal”*¹⁶⁸

Para el gran bardo de la Edad heroica, la memoria no es una fuerza subjetiva, sino el receptáculo de una potencia cósmica, que es invocada desde una figura mitológica, *Mnemosyne*, con un lenguaje deliberadamente arcaizante. No es la memoria del tiempo vivido, con sus imperfecciones y sus vacíos. Es una memoria que ha de ser revelada,

¹⁶⁷ Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Espasa-Calpe, 1976, pp. 101-102.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 107.

y que, cuando es revelada, se muestra plena, sin fisuras ni zonas oscuras. Lo que revela esa memoria cósmica es una verdad que no admite alteración.

Ese sentido de un tiempo esencial que permanece inerte al paso de las edades, está en contradicción directa con el espíritu de la novela moderna que se desarrolla en Europa desde el siglo diecisiete, y que consiste precisamente en expresar los efectos de la memoria subjetiva sobre la vida, con su elevada carga de aleatoriedad y transitoriedad.

El tiempo de la épica es sin duda heredero de una vieja concepción teológica que deposita el lugar de la verdad en las formas arcanas de un lenguaje que ha de ser revelado. Lo que se cuenta, las procelosas andanzas del héroe, es la forma de una verdad última, que no puede ser objeto de duda. Tan verdadera es, que puede confundirse con la memoria colectiva y ancestral de un pueblo. No hay en la épica residuo para esa construcción subjetiva de la realidad que denominamos perspectiva¹⁶⁹.

Pero el hombre moderno es un hombre despojado de las viejas tradiciones genealógicas, y se encuentra en una distancia absoluta con respecto a las verdades reveladas por esas tradiciones. Su mundo es el de la experiencia vivida. Sin ese residuo mítico, toda su vida es construcción, o empieza a serlo. La novela construye, en virtud de esa nueva concepción del tiempo, lo presente y lo actual como objeto de consideración estética, como posibilidad poética, precisamente porque ya no es un instrumento de profetización o de revelación.

La novela moderna proporciona, frente a la épica y a la denominada *novela sentimental* del siglo catorce, una nueva visión de lo poético, distinta también de la lírica y de la epopeya. Para ella la experiencia común aparece revestida también de un atrayente halo de poeticidad, algo impensable en el mundo griego. Para la novela, lo

¹⁶⁹ Ni tampoco, propiamente, para la noción de símbolo, tal como se utiliza en cualquier interpretación o hermenéutica de la mitología griega. A este respecto, cabe recordar unas palabras de Julio Caro Baroja: '*Cuando nos quieren convencer de que Marte es el símbolo de la guerra y Hércules el de la fuerza, lo podemos negar en redondo. Esto ha podido ser verdad para un retórico, para un filósofo idealista o para un grupo de graeculi más o menos pedantes. Pero para el que de verdad tenía fe en aquellas divinidades y héroes antiguos, Marte tenía una realidad objetiva, aunque aquella realidad fuera de otra índole que la que nosotros aspiramos a captar. El simbolismo aparece cuando las religiones de la naturaleza sufren un quebranto...*'.

poético es lo inmediato, mientras que para la épica, es lo primario y lo originario. En la novela no asistimos a ningún desvelamiento, pues no hay ninguna verdad trascendental que desvelar. Nada parece ser esencial, todo se vuelve accidental y momentáneo, y parece perder su elevada dignidad metafísica en favor de la casualidad y las trampas del azar.

Si la novela pierde el carácter de verdad sustantiva, no pierde sin embargo el de *verdad ejemplar*. Lo que cambia, con respecto a la épica, es el carácter de ejemplariedad de ciertas acciones. Para Homero, Héctor u Odiseo son como parientes cercanos de los dioses. Odiseo se enfrenta al canto de las sirenas y Héctor sale a las puertas de Troya a esperar la muerte. Se encuentran tan alejados de nosotros que sólo podemos oír con admiración sus hazañas sin posibilidad de emularlas, porque hay en ellas un brillo moral que resplandece más allá de lo humano. Lo ejemplar viene en ellos dado por la sumisión a un orden de naturaleza cuasi divina que, en cierto modo, revela la decadencia de nuestro propio mundo, tan alejado y tan distante de aquél. Lo ejemplar en la novela, desde Cervantes, parece tener más bien el sentido de una propedéutica y el de una educación moral de orden racionalista. Lo que se comunica no es la verdad revelada sobre un orden sagrado y evanescente, sino la autenticidad de una experiencia y un consejo adecuado al momento o a la situación. La verdad de una perspectiva.

En el mundo griego, lo esencialmente poético es lo más arcaico, la experiencia originaria que no puede ser repetida. En la novela, sin embargo, tenemos la impresión de lo posible y de lo probable. Lo que vive el personaje podríamos haberlo vivido nosotros, o alguien como nosotros. Hay en ella un poderoso fermento de realidad que circula desde el hoy real, desde la experiencia vital de cada ser humano, hasta el arquetipo hierático de la obra literaria, para vivificarlo y animarlo, con un poderoso germen de vida. El tiempo de la odisea hierática del héroe deja paso en cierto modo al tiempo de los deseos, de las ilusiones inconfesadas, en el marco cerrado de la cotidianidad. El personaje irrumpe en la novela al reconocerse a sí mismo como objeto de deseo, o reconocer el deseo del otro. Ese es, tal vez, el

motivo de la indudable modernidad de una obra como el *Satiricón*, donde esa presencia se hace ya patente frente al hieratismo del relato homérico...

*En cuanto a la Sibila, yo la vi con mis propios ojos en Cumas, colgada dentro de una botella. Cuando los niños le preguntaban: <¿Qué quieres, Sibila?>, ella respondía: <Quiero morir>*¹⁷⁰

El tono emocionado o patético de la novela romana resulta inconcebible en el relato épico, es un testimonio inmejorable de la vida cotidiana del esclavo, del liberto y del patricio. Su gusto por la caricatura tiene un cierto carácter costumbrista que lo diferencia claramente de las sátiras de su época, sobre todo porque se trata de una parodia esencialmente 'libresca', dirigida hacia los lugares comunes y los géneros literarios de su tiempo,¹⁷¹ que no degrada la realidad, sino que, en cierto modo, la trata con agrisulce ternura. Son personajes típicamente populares, casi siempre libertos que se pavonean de su nueva situación, y que por eso mismo, se convierten en blanco fácil para la sátira.

Sin duda no encontramos en el lenguaje de la novela esa identificación entre lo representado y una realidad trascendente, que era el atributo más significativo y duradero de la épica. La poesía, tanto la colectiva como la ritual, era expresión de sentimientos y destinos colectivos, no de una emocionalidad personal.¹⁷² La peripecia del héroe era el espejo donde se reflejaba el destino de un pueblo, de una tradición.

A la luz de estas observaciones, podemos intuir que en cada escritura hay un germen diferente de realidad, que no puede ser puesto en orden de simetría con ningún otro. La escritura remite a una visión particular del tiempo, que no puede ser compartida. Es así como ciertos géneros, ciertas tentativas, funcionan en la historia de la literatura a la manera de compartimentos – estanco. El paso de un género a

¹⁷⁰ Petronio. *El Satiricón*, C 48. Madrid, Cátedra, 1993, p. 106. T. S. Eliot colocó esta misma cita al comienzo de su poema *The Waste Land*.

¹⁷¹ Idem, introducción de Julio Picasso, p. 13.

¹⁷² Tatarkiewicz, W. *Historia de la Estética. Vol. I. La Estética Antigua*. Madrid, Akal,

otro, de una forma literaria a otra, no se produce casi nunca de manera casual. Media entre una forma y otra, algo más que una disposición de estilo o una moda concreta. Algo interior parece transformarse en el seno mismo de la literatura.

En toda escritura se pone en juego una determinada forma de relación con lo desconocido, pero nuestra mente, cuando tiende a ordenar lógicamente los hechos, en una disposición secuencial, suele discernir, entre la *totalidad de lo real*, aquellos elementos significativos que, una vez debidamente re-elaborados, constituyen lo que llamamos habla o escritura. El habla y la escritura son formas de una experiencia que se basa en el discernimiento, en el análisis de una realidad poliédrica. En cierto sentido, la crisis de las artes, y muy especialmente de la literatura, en el siglo XX, nos obliga a replantearnos esa exigencia de discontinuidad que reside en toda escritura.

Tentativas como la escritura automática son en nuestro tiempo ejemplos de un esfuerzo por liberarse de las exigencias del análisis, en busca de una deliberada *continuidad*, que habría de basarse en lo que André Breton denominaba '*el carácter inagotable del murmullo*'¹⁷³. La escritura automática persigue un tipo de comunicación que era impensable en el mundo griego, pero también en el mundo de la novela moderna. La máxima ambición de un creador de novelas sería, como mucho, la desaparición de sí mismo tras la obra. En el mundo de la epopeya, el autor ni siquiera existe como tal; se limita a ser un *médium*, si no de una revelación de orden teológico, sí como mentor de una verdad sustancial.

Toda escritura remite, en efecto, a una historia latente. Por esa razón nunca se podrán desterrar del todo los elementos históricos y diacrónicos del estudio de las obras literarias. Cada escritura está preñada del espíritu de su tiempo, y no de una manera vaga o casual. Es experiencia límite, y ello no le resta un ápice de su *objetividad real* o de la *ahistoricidad* manifiesta que también conquista con los años. Por ella, los hombres de una determinada época, llegan a la última frontera de sus posibilidades de expresión en el ámbito de los valores humanos. Compromete la idea que tienen de la verdad y del propio hombre.

1987, p. 27.

¹⁷³ Blanchot, M. *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 35.

Por eso, el lenguaje de la epopeya responde a un interrogante esencial: ¿cómo lo natural deviene azaroso, imperfecto? La experiencia del héroe es la experiencia de una restauración, de una vuelta al orden originario, a la verdad y a la justicia. Don Quijote, el último héroe de la epopeya, transfigurado en figura cómica, es todavía aquél para el que no es posible el escepticismo o el pensamiento negativo. Su mundo es el de la ingenuidad del deseo con el que se aspira a restaurar un orden prevalente. Pero como mundo del deseo, es ya plenamente novelesco, como los libertinos del *Satiricón*. Es, como dijo Stephen Gilman, una ironía que habla en voz alta.¹⁷⁴

El mundo de don Quijote posee ya una perspectiva propia, porque ya no está en consonancia con las normas ni con los usos sociales de su época. Como realizador de deseos, don Quijote es un anacronismo viviente. Una figura irrisoria de la gran epopeya clásica. Como Odiseo o como Héctor, aspira a vivir en peligro, aventurando su propia vida en la realización del destino propio, y por eso, en los últimos años de su vida, cansado de la tranquilidad de su vida de hidalgo, se ha enrolado en su propia epopeya trágica, y ha '*satisfecho agravios, enderezado tuertos, castigado insolencias, vencido gigantes y atropellado vestiglos*'¹⁷⁵, precisamente en contradicción con las exigencias de un tiempo despojado de idealismos y enfermo de cordura. Como Héctor o, mejor cabría decir, como Amadís de Gaula, reencarnación renacentista del héroe de la epopeya.

Don Quijote es el hombre que duda de sí mismo, que no puede estar satisfecho con la pobre existencia de un hidalgo empobrecido, y se transfigura en la figura de su deseo. El 'yo' débil, insuficiente, debe realizarse como destino, salir de la cerrada obstinación de una vida tranquila y afirmar la excelsitud de su propio *ego*. Su egotismo tiene como objeto de deseo la realización de la justicia en los otros, y por eso se encuentra a salvo de cualquier incompreensión momentánea. Esa figura paranoica es el reflejo precisamente del carácter destructor de la volición incontrolada, y Cervantes parece querer advertirnos de la ausencia de moderación, de *racionalidad*, que subyace al deseo inmoderado y a la necesidad perentoria de superar la insuficiencia de la propia vida, en vez de asumirla de una manera resignada y paciente.

¹⁷⁴ Gilman, S. *La novela según Cervantes*. México, F.C.E., 1993, p. 59.

¹⁷⁵ Cervantes, M. de. *El Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Planeta, 1980, p. 822.

Ningún héroe de la epopeya está tan enfrentado a las limitaciones de su destino como don Quijote, porque éste es el intérprete de un destino equivocado. Lo que le espera al final de su largo y proceloso camino no es una experiencia límite, ni una transfiguración del héroe en un personaje de leyenda, sino un reencuentro, trágico, desilusionado, con la propia máscara: el reconocimiento del disparate y la locura, la confesión, el arrepentimiento, en el instante previo a la muerte, el reencuentro salvador con la luz de la razón. Único final posible de una novela que pretende erigirse como advertencia contra el poder emulador de la imaginación enfermiza.

El personaje de la novela aparece siempre seducido por múltiples reclamos, y casi nunca su actitud es la de un intérprete cabal del destino, sino más bien, la de un actor improvisado de una comedia no escrita.

Esto al menos ha sido así, hasta que la novela ha derivado hacia el realismo, y el anti-héroe novelesco ha abandonado su disfraz irónico para convertirse en representante de caracteres orgánicos más o menos universales. El surgimiento de los *tipos literarios*, de los lugares comunes de la novela, es anterior al realismo, y también lo son las pretensiones de universalidad de sus arquetipos. En ese sentido, la consideración de Lukacs acerca del realismo como momento que resume esa identidad entre el personaje individual y el *tipo* literario colectivo, resulta algo restrictiva:

‘La categoría central, el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo, o sea, la particular síntesis que, tanto en el campo de los caracteres como en el de las situaciones, une orgánicamente lo genérico y lo individual. El tipo se vuelve tipo no por su carácter medio, y mucho menos sólo por su carácter individual, por mucho que sea profundizado, sino más bien por el hecho de que en él confluyen y se funden todos los momentos determinantes, humana y socialmente esenciales, de un período histórico; por el hecho de que presenta estos momentos en su máximo desenvolvimiento, en la plena realización de sus posibilidades inmanentes, en una

extrema representación de los extremos que concreta tanto los vértices como los límites de la totalidad del hombre y de la época.¹⁷⁶

El realismo no es más que una forma de estilo, porque toda escritura tiene como referente la realidad compleja de su tiempo. No puede ser de otro modo. Denominamos “realista” a una obra de arte, no porque refleja cabalmente la sociedad de su tiempo, sino porque hay en ella una pretensión de verdad limítrofe con el compromiso moral. Y sin embargo, la imagen nada realista de Héctor a las puertas de Troya sigue poseyendo para nosotros una indiscutible fuerza de atracción, porque es una conducta específicamente humana, y del mismo modo, comprendemos la locura de don Quijote o del capitán Ahab, porque son locuras de algún modo posibles. Lo real se desvanece entonces en nuestras manos y los géneros literarios se vuelven materia extremadamente porosa.

Con don Quijote, la horda de los héroes antiguos retrocede y nos encontramos con un nuevo desfile de antihéroes paródicos, surgidos de una nueva pasión por la caracteriología y el fisiognomismo, frente a las limitaciones de cualquier visión hierática y esquemática. Son personajes en tránsito, que rara vez aciertan en la interpretación de su propio destino. Uno de los mejores ejemplos de esa *deriva* vital de los personajes novelescos de la modernidad lo constituyen los de las novelas de madurez de Diderot.

En la antigüedad, la novela es un género de aparición tardía, en el s. II o I a. C., y surge en el momento de decadencia del drama clásico, cuando un nuevo público, en la gran urbe y en las provincias, empieza a demandar en la literatura entretenimientos nuevos, llenos de viajes y romanticismo.¹⁷⁷ En su origen, la novela va destinada a un público anónimo, que no exige identificación con ningún héroe, que no pertenece a ninguna escuela filosófica ni a ninguna congregación religiosa, y busca en la literatura sólo un *suplemento de realidad*, un reflejo de sus propias vivencias cotidianas, pero magnificadas por el aporte de lo imaginario y lo fantástico. Las pocas obras y fragmentos conservados de la novela griega, nos indican la existencia de un amplio

¹⁷⁶ Lukacs, G. *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965, p. 13.

género cultivado durante más de cuatro siglos, que gozó del favor de un público fiel, pero que nunca alcanzó respetabilidad literaria.

La novela surge como reinención de la cotidianidad; el lector relaciona siempre la novela con la vida, con la suya propia y con la de su tiempo. Se identifica fervientemente con los personajes y con los ambientes, los vive por él mismo, o desearía vivirlos, sin que ello suponga la adhesión ciega a un gran ideal heroico o nacional. El lector de la novela antigua, y de la moderna, busca en ella una prolongación enriquecedora de lo real. La tragedia o la gran epopeya clásica son géneros aparentemente más sublimes, pero no pueden ser traídos sin contradicción al ámbito de la vida vulgar, donde no rige ningún orden cósmico o sagrado. Su esfera de realización es la de los grandes valores; tienen muy poco que decir al lector solitario que busca en la novela la proyección de su propia existencia hacia un horizonte imaginario, capaz de transportarlo, aunque sólo sea por un instante, más allá de sí mismo. Como afirma García Gual, la novela *representa, a su manera, una escuela sentimental para sus devotos*.¹⁷⁸ Esos devotos son muchas veces personas de vida insustancial que, tras la rutina del trabajo diario y la diversión común, busca resarcirse de la propia limitación de su vida proyectándose en el personaje de la novela.

En ese sentido, la novela no ha dejado de ser nunca ese suplemento de realidad que el lector solitario busca para colmar los huecos de su propia existencia. Ése lector no es solamente el burgués adinerado de provincias, también es un lector indefinido que no tiene clase social ni posición fija. Por eso, la función de la novela es siempre diferente a la de otros géneros: no existe un público objetivo al que esté destinada, y no morirá cuando ése público decline socialmente. Su origen auténtico parece hallarse, más que en un fenómeno sociológico concreto –por ejemplo, el auge histórico de la burguesía–, en una necesidad de fabulación propia del ser humano, que parece desarrollarse más, cuanto más limitada aparece la esfera de la existencia individual. El hombre sin opciones es el auténtico devoto de la novela.

No hay un origen de la novela. La necesidad de oír o componer un relato se pierde en la noche de los tiempos. Existía ya entre los egipcios la costumbre de narrar

¹⁷⁷ García Gual, C. *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo, 1972, p. 41.

historias de personajes comunes; muchas de aquéllas historias fueron recogidas luego en Grecia, por Herodoto o Jenofonte¹⁷⁹. Pero sólo en ciertas épocas (por ejemplo, en la Inglaterra del siglo XVII), la novela, o el arte de relatar historias, ha adoptado un claro papel social, que tiene que ver con la exposición ideológica y con la resolución del problema de la salvación moral, adoptada por toda una generación o un grupo social. El éxito de las novelas de Richardson demuestra cómo la novela, género proteiforme por excelencia, puede dar cabida, en un momento concreto, a los anhelos profundos de una sociedad o de una clase social. Pero la novela no se identifica con los ideales de esa o de otra clase social. No es el lenguaje artístico de la burguesía; en todo caso, sería el lenguaje del ocaso de la mirada burguesa. Su patrimonio es más bien el del desencanto, no el de la complacencia del nuevo rico que busca divertirse en un espectáculo. La novela es indisoluble de su elevada carga de ironía y crítica agri dulce. Desde su posición de narrador omnisciente, Émile Zola contempla la entrada de los burgueses a un teatro. Su mirada es fría, despiadada:

“Entre aquel público particular de los estrenos, que no solía variar, había zonas íntimas donde se juntaban, con sonrisas, los amigos. Con el sombrero puesto, muy a sus anchas y con familiaridad, se saludaban algunos habituales. Allí estaba París, el París de las letras, las finanzas y los placeres, muchos periodistas, varios escritores, varios bolsistas, más mujeres de vida alegre que honradas; un mundo particularmente heteróclito, mezcla de todos los genios, estragado por todos los vicios, en el que la misma fiebre y la misma fatiga se reflejaban en todas las caras”.¹⁸⁰

El microscopio del novelista consigue mostrarnos una descripción meticulosa de los usos sociales de un tiempo concreto. Pero lo que nosotros percibimos en la lectura, es algo que no se encuentra implícito en ella. Es algo que nuestros hábitos de lectura, nuestras ideas sobre la literatura, nuestras creencias personales, han superpuesto sobre ella. Es la hipocresía de la burguesía del París decimonónico; pero

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 45.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 16.

¹⁸⁰ Zola, E. *Nana*. Trad. de J. Escué. Barcelona, Planeta, 1992, cap.I, p. 11.

también es la hipocresía de cualquier tiempo. La descripción nos sirve aun cuando no sintamos desprecio por la burguesía o no creamos en las ideas positivistas de Zola.

La capacidad camaleónica de adaptación del género novelesco no explica por sí misma el éxito de la novela en determinados períodos de la historia literaria. Ciertas épocas se han sentido más cercanas a ese carácter abierto, han escapado al dogmatismo de las formas artísticas que exigen la adhesión ciega o la admiración incondicional. Son épocas de crisis, en las que se ha desvanecido el sólido basamento moral de la religión y el tiempo, la historia, las costumbres adormecidas por el hábito o la superstición, parecen conducirse a un tenebroso abismo. Son tiempos de puertas abiertas, en los que se hace necesaria una luz clarificadora. El héroe y el dios han de ser sustituidos entonces por el carnaval y la fiesta ciudadana; y si no es posible la fiesta, entonces adviene la mirada desencantada e irónica del solitario. El teatro, con su multitud enardecida llenando el patio de butacas, o el microscopista que observa, desde una prudente distancia, lo que ocurre en la platea.

Como producto histórico, la novela es un conjunto de formas que evolucionan, de códigos estilísticos, temáticos y retóricos, que se mantienen, con sensibles alteraciones, a lo largo de los siglos. Esto quiere decir que la novela como género salta por encima de los condicionantes históricos en que es creada cada novela particular. Sus formas perduran y se modifican, son olvidadas algún tiempo, y luego vuelven a renacer, cuando resurge el primitivo afán o la primera preocupación que les dio origen. No hay en ellas el sedimento de una continua evolución histórica, que explicara las realizaciones más recientes a partir de las más antiguas. Su acumulación temporal es de otra índole: una misma forma, un mismo espíritu, ha convenido a tiempos distintos, a públicos diversos. Hay algo en la novela que muere muy pronto, y hay algo que sobrevive más allá de su tiempo. Don Quijote muere continuamente como héroe caballeresco, renace continuamente como personaje de novela. Su mohín trágico, arrastrándose, con una tristeza infinita, por el páramo castellano, sobrevive a toda interpretación y a toda consigna.

Al hablar de la novela, no debemos caer en generalizaciones fáciles, de tipo sociológico, como cuando se afirma que la novela es un género típico de sociedades abiertas, o que es el producto de la decadencia histórica de la épica. No hay paralelismo, en lo referente a los géneros literarios, entre la ilustración griega del siglo V, en la que prevalece la tragedia, y la Ilustración del siglo dieciocho, en la que prevalece la novela. El cuento medieval y los *exempla*, no son el antecedente, directo o indirecto, de la novela realista. Y también resulta difícil ponerse de acuerdo sobre la propia toponimia de los géneros y las etapas históricas: ¿fue la sociedad desmembrada del siglo II d. C. un modelo de sociedad abierta? La novela surge, en cierto modo, como el género más reciente, en contraste con la tragedia y con la epopeya, pero su origen no está en la propia deriva histórica de los géneros literarios, sino en el despertar de ciertos anhelos imaginarios del ser humano, y el adormecimiento de algunos otros. Sus modos y procedimientos parecen coincidir con los de un tiempo secular en el que se han perdido los grandes ideales y han sido rápidamente sustituidos por necesidades cotidianas, pero esa identificación no es más que una ilusión. La novela existe allá donde el arte ha perdido la confianza en el futuro, o en el héroe, o en el dios, y se precipita inseguro hacia su propio abismo. Un tiempo que la humanidad ha revisitado, en épocas de desaliento o de crisis, o de ingenua fe en el cambio.

El arte de la novela implica una vuelta insegura a la realidad. Pero esa realidad no es una realidad ordenada. En ella reina el caos, el interés malicioso, la perversidad disimulada. En ocasiones, la perversión de la realidad tiene mucho que ver, como en el caso de Balzac o Zola, con la perversión del orden burgués, lleno de placeres rápidos, de fortunas ilícitamente ganadas, de hipocresías funestas y costumbres rancias. En ese sentido, la novela no hace sino reflejar un proceso seguido por toda la sociedad de una época. Se inserta en un marco histórico, y creemos hallar en ella un producto de los modos sociales de un tiempo concreto.

La actualidad o inactualidad de la novela no influye realmente en su pervivencia como género. Tiene una probada capacidad para sobrevivir al cambio de las circunstancias y a la mudanza del tiempo. Las novelas de la serie *Rougon-Macquart*, de

Émile Zola, fueron creadas a partir de una idea seminal: la de la indeleble determinación de la herencia familiar sobre los individuos. Desde una mentalidad positivista, Zola pretendió diseccionar la sociedad a partir de un estudio pormenorizado de los usos domésticos, de las costumbres, de los hábitos, y de la evolución de los personajes entre el lujo y el marasmo de la ciudad moderna. El soporte teórico de la serie ha envejecido con el tiempo, e incluso los procedimientos de composición novelesca, pueden parecernos hoy trasnochados. No obstante, algunos títulos de la serie poseen todavía la frescura de una fotografía recién tomada, y algunas de las escenas, como la de la entrada de los burgueses al teatro en *Nana*, están hoy tan vivas como en el momento en el que fueron imaginadas. A través de esa figuras acartonadas advertimos el aliento particular, irrepetible, de una época, con sus ingenuidades y sus prejuicios ideológicos, de un pasado enmohecido, pero no muerto. La función de una novela no es sobrevivir a su tiempo, sino seguir emocionando y distrayendo más allá de su tiempo. Transmitir la vida que, de algún modo, existió.

Hay un tiempo, el de la nostalgia, que sólo es patrimonio de la novela o de la lírica. El orden cerrado, la perfección heroica de la epopeya, no dejaban lugar a la improvisación, a la acumulación del tiempo. Mostraban un mundo ordenado gracias a la justicia divina. Un mundo que penosamente, tras un largo esfuerzo, había logrado escapar al caos y a la indeterminación. Los personajes, cuando fracasaban en su empeño de retorno a la naturaleza y al orden cósmico, lo hacían por imposición de un destino fatídico, contra el que ninguna sublevación, ni ninguna renuncia, era posible. El hieratismo del héroe clásico está más allá del orden imperfecto de la vida, al que se sustrae por obra de su propia magnificencia. El anti-héroe novelesco suele estar atrapado en unas coordenadas temporales de las que no puede escaparse, pero en él la rebelión es todavía posible, aunque sólo sea como ideal. Puede sentirse, de manera deliberada y consciente, fuera de las coordenadas morales de su tiempo; puede sentirse marginado o sustituido, puede no ser un modelo de conducta, y su vida puede ser un proyecto fracasado, una tentativa baldía.

El tiempo de la escritura siempre es diferente del tiempo de la lectura. En ese lapso, la novela se abre a la posibilidad de una nueva vivencia, de una nueva interpretación histórica. El orden de la novela puede verse alterado, en la medida en que la conciencia del autor es sustituida por la relación que se establece entre la conciencia de los personajes y la del nuevo lector que llega, de improviso, a una novela. Cada lector inaugura un tiempo espacial, una narración. El personaje deja de ser el producto de una larga acumulación de vivencias personales del autor, o de datos históricos, o de caracterizaciones más o menos precisas de un tiempo o de una clase social, para convertirse en un reducto de vida proyectada desde el lector mismo, hacia la verdad controvertida de su propio tiempo.

Sólo así, por la capacidad de adquirir formas nuevas, de crear sentimientos de identificación, puede explicarse el éxito popular de la novela desde Samuel Richardson hasta hoy.

La novela conquista continuamente un público nuevo. Lo hace con más eficiencia cuanto más libres son sus personajes. En un artículo de 1939, sobre Mauriac, J-P. Sartre afirma: “*¿Queréis que vuestros personajes vivan? Haced que sean libres*”¹⁸¹.

¹⁸¹ Citado por Bourneuf, R. y Ouellet, R. *Op. Cit*, p. 195.

2.3: El tiempo cortesano

Gustave Flaubert definió al novelista como aquel que pretende desaparecer tras su obra.¹⁸² Esto es válido para el escritor moderno, seguro de su certera conciencia de autor, a menudo muy preocupado por perpetuarla y señalarla, en sus peculiaridades, en su presunta originalidad y exclusividad. En los géneros de la Antigüedad, sin embargo, no estaba tan clara la importancia de la propia autoría. Antes de Gonzalo de Berceo, en la literatura castellana, abundaban los autores de versos religiosos y profanos, pero ninguno firmaba sus versos ni se consideraba un *autor literario*, en el sentido moderno del término.

Una de las razones de esta despreocupación por la propia posteridad se halla en que esos autores arcaicos no eran en realidad creadores de formas originales, *autores*, en el sentido que hoy damos a esa palabra, sino meros artesanos o aficionados que recogían los elementos básicos de una larga tradición y los transmitían sin apenas variaciones formales. Eran el oído de una larga tradición madurada frente al fuego de las hogueras de campaña, en las noches largas del invierno, cuando la invención es propicia.

El caballero de la carreta, de Chrétien de Troyes, es un ejemplo sumario del protocolo expresivo de la épica. Las acciones se suceden sin apenas tránsito ni demora. El personaje viaja y apenas sí tiene tiempo para la reflexión o el reposo. En cierto sentido, la acción se acelera en la épica medieval, frente al *tempo* algo más lento de la epopeya griega, porque en aquélla se han suprimido a conciencia todos los elementos descriptivos. La morosidad ha sido reducida a su mínima expresión. El autor no parece demasiado interesado en mostrarnos cómo es Lanzarote, aunque por momentos nos muestre sus estados psicológicos durante el viaje. Hallamos, de

¹⁸² Kundera, M. *El Arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1994, p. 173.

nuevo, un predominio de la oralidad, que ajusta el verso a las pautas mnemotécnicas del juglar.

Si el concepto de realismo es confuso, y los géneros literarios son materia porosa, que se escapa continuamente al estrecho cerco de nuestras conceptualizaciones, es aún más complicado reducir siglos de historia literaria a simplificaciones de estilo. Muchos son los signos que nos hablan de una corriente subterránea que circula a través de los siglos, comunicando unas obras con otras, unos estilos con otros. Así, no es posible comprender la larga serie del *Roman de Renard* sin sus precedentes latinos, pero tampoco sin las fábulas germánicas o sin los *Lays* de María de Francia. Sin todos ellos, no es comprensible la fabulística moderna, pero tampoco es posible arrojar luz sobre el trabajo de otros grandes escritores, como el propio Goethe, que llegó a escribir un libro inspirado en las aventuras de Renard y el lobo. Todo circula en todo y todo germina en todo. Una fábula latina se convierte en un gracioso cuento que narran los juglares germánicos y acaba siendo un motivo frecuente en los pórticos románicos de las iglesias castellanas.

En cierto modo, la novela moderna ha acentuado ese carácter sintético de la literatura, esa capacidad natural de la escritura para integrar géneros en una visión sinóptica. Diderot pretendía ser como un nuevo Sócrates en la Europa de la Ilustración. Sus viajes a Rusia, sus comentarios de arte, sus novelas, sus divertimentos literarios, adquieren siempre la forma de un ejemplo moral, y lo mismo ocurre con Fielding o Richardson. En la modernidad, la escritura ha perdido el referente de una verdad esencial, se ha hecho vehículo de propagación de una verdad útil y comunicable, de una nueva propedéutica, parecida a la antigua *paideia* socrática. De ahí el continuo redescubrimiento de la latinidad desde el Renacimiento y desde Cervantes. El grecolatino *dice* la virtud.¹⁸³ Expresa la verdad inmutable, y el escritor moderno ve en él su propia limitación frente a los vaivenes de un tiempo convulso y cambiante. El grecolatino está más allá de la historia, y su literatura es contemplada por el hombre moderno como un ejemplo moral, desprovisto de todo sentido de la

¹⁸³ Azúa, Félix de. *Op. cit.*, p. 226.

temporalidad histórica. Por eso la literatura de Diderot, como la de otros autores de su tiempo, aspira en el fondo a una revitalización moral.

La recuperación del moralismo en la literatura es propio de la novela moderna, en cuanto quiere otorgarse a sí misma el derecho a crear toda una imagen del mundo. En su análisis de un célebre pasaje de *El Satiricón* de Petronio, Erich Auerbach mostró cómo la llamada *novela romana* carecía de esa pretensión totalizadora. Su verdadera innovación consiste en la introducción de un nuevo punto de vista, el del *personaje interior* que narra la historia desde ella misma, procedimiento novelesco por excelencia, pero excluye lo trágico y lo problemático. El arte imitativo de los antiguos se caracteriza por una determinada visión del destino y de la fortuna, motivados siempre por cambios exteriores.¹⁸⁴ En ese sentido, *El Satiricón* no parece diferenciarse mucho de otras obras de la Antigüedad, aunque percibamos en él una evidente cercanía de estilo con la novela moderna.

En la novela moderna es la propia visión del hombre y del mundo lo que se transforma con respecto a los viejos cánones del arte literario. El sentido de la imitación se desplaza: de la escritura sacra del destino a una escritura mundana, donde lo personal aparece decidido o truncado por la influencia de factores sociales y personales que han de quedar, de algún modo, explícitos en el discurso de la novela.

La novela moderna es un fenómeno muy reciente en la cultura de occidente. Apenas ocupa el reducido espacio de cuatro siglos. Es la última versión de esa antigua función nominadora y creadora de la literatura, por la que adquieren sentido hasta los mínimos retazos de la existencia. Es un género literario que ha perdido el carácter solemne de la épica o de la novela sentimental. Utiliza un lenguaje libre e irónico, porque ya no sirve a un hablar sustancial, sino a un hablar paradójico. Su origen se encuentra en la decadencia de los hablars míticos, de la epopeya y de la poesía épica, pero también de la novela sentimental y cortesana. El personaje de la novela moderna es casi siempre un hombre transido por la indecisión y la paradoja. No es un juguete del destino, como el personaje de la tragedia, ni un héroe

¹⁸⁴ Auerbach, E. *Mimesis*. México, F.C.E., 1950, p. 35.

caballeresco sublime, sino una máscara irrisoria de sí mismo. Alguien que interroga y encuentra, alguien que se hace a sí mismo en la peripecia y en el viaje.

Las lenguas esenciales, los mitos religiosos, la poesía heroica, nos hablan de una ficción superior, más allá del hombre y del poeta. La novela moderna no es habla esencial, sino narración y dramatización, no tiene una esencia superior a aquello que refiere o nombra. Su ámbito es el de lo racional y lo terreno. La realidad que inventa ya existe de algún modo.

El primer artífice de la novela moderna es, no en vano, fiel al precepto de la verosimilitud aristotélica, aunque ya no entiende la *mimesis* como la imitación de una realidad hierática. Así lo dice en alguna ocasión:

“Las peregrinaciones largas siempre traen consigo diversos acontecimientos y, como la diversidad se compone de cosas diferentes, es forzoso que los casos lo sean. Bien nos lo muestra esta historia, cuyos acontecimientos nos cortan su hilo, poniéndonos en duda dónde será bien anudarle; porque no todas las cosas que suceden son buenas para contadas y podrían pasar sin serlo y sin quedar menoscabada la historia. Acciones hay que, por grandes, deben de callarse y otras que, por bajas, no deben decirse, puesto que es excelencia de la historia, que cualquiera cosa que en ella se escriba puede pasar al sabor de la verdad que trae consigo, lo que no tiene la fábula, a quien conviene guisar sus acciones con tanta puntualidad y gusto, y con tanta verisimilitud, que a despecho y pesar de la mentira, que hace disonancia en el entendimiento, forme una verdadera armonía”¹⁸⁵.

Son las palabras de un hombre de razón, que no renuncia a moralizar, y que decide guiarse por el sentido de la verosimilitud, es decir, no por aquello que sucede, sino por aquello que podría suceder. Poderoso germen de realidad en el seno de la ficción misma. Sin duda su idea de la verosimilitud no es exactamente aristotélica. Es solamente un heredero de las viejas reglas de la poética.

¹⁸⁵ Cervantes, Miguel de. *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid, Cátedra, 1997, L.III. Cap. X, pp. 531-532.

El discurso narrativo moderno surge siempre de ese propósito racionalista de diferenciar la ficción estentórea o insignificante (las acciones demasiado grandes o demasiado pequeñas que deben callarse, a las que se refiere Cervantes) de la ficción que representa la realidad posible, pavorosamente cercana en su dramática cercanía. Es un discurso irónico, porque la ironía surge del sentimiento íntimo de la libertad personal. La novela ha de ser el vehículo de una genuina preocupación humana. Al referirse a Richardson, Diderot invoca las virtudes de una novela de propósito moral:

“Par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui éveillent l’esprit, qui touchent l’âme, qui respirent partout l’amour du bien, et qu’on appelle aussi des romans”.¹⁸⁶

Esa respetabilidad del novelista, su ‘*amor al bien*’, tiene mucho que ver con la idea platónica de que el sabio puede dar normas de conducta a la sociedad y puede elevarse al rango del político. El siglo dieciocho es el de la eclosión de la novela, el de su emergencia como vehículo de influencia social, pero también es el tiempo de la emancipación del intelectual burgués frente a las convenciones de la vieja sociedad cortesana. Fenómenos como el de Richardson (el primer autor de *best sellers* de éxito masivo, como la *Pamela* o la *Clarissa*) son sintomáticos al respecto. Traen a la memoria la idea de un arte en consonancia directa con la realidad de su tiempo. A lo largo de la historia de la novela se ha reproducido innumerables veces esta polémica (¿cuál es el verdadero lugar de la novela?), al hablar de *naturalismo*, de *realismo*, de *literatura de compromiso*, etc. Esto es así porque la novela ha nacido, ya en sus orígenes, como un género destinado a desplazar a los géneros mayores del pasado (el mito y la epopeya), y a constituirse él mismo como una tradición.

Porque hay una tradición, una herencia, que circula desde Cervantes hasta los novelistas ingleses del dieciocho, y de allí se extiende como una llamarada a toda

¹⁸⁶ ER. En *Oeuvres Esthétiques*. París, Garnier, 1994, p. 29.

Europa. Una tradición que tiene su fundamento precisamente en esa identidad de razón y libertad. Stephen Gilman ha dicho que el verdadero impulso de la novela moderna surge cuando Fielding se decide a asumir conscientemente el poder disolvente de la ironía cervantina. Y esto es posible porque, a pesar de sus enormes divergencias, de su esencial apertura, la novela moderna se halla transida de una radical unicidad. Como cualquier otra tradición, tiene sus preceptos y sus reglas comunes, sus lugares tópicos y sus desenlaces preestablecidos. Como cualquier otro género, es expresión de su tiempo. Tiempo de progreso de la razón, de la expansión europea, del liberalismo económico y de la Contrarreforma. Tiempo de revolución política e industrial y tiempo de restauraciones monárquicas. Tiempo confuso, por tanto, transido por la contradicción. Y un tiempo que ha perdido la seriedad esencial de las grandes civilizaciones teocéntricas y agrícolas del pasado, que sólo puede ser expresado cabalmente a través de las propias luces de la razón. En la alegoría que sirve de frontispicio a la Enciclopedia, se ve a la Verdad, circundada por la Razón (que quiere despojarla de los antiguos velos), y por la Imaginación (que pretende adornarla con nuevos atributos), mientras la metafísica y la teología vuelven la vista hacia otro lado, con una mezcla de orgullo y despecho. Es el signo de los tiempos: conquista de la verdad natural por la ciencia y elogio de la imaginación como vehículo del progreso social.

De ahí que el recurso fundamental de la novela moderna sea una de las estrategias de la razón, la ironía.

La ironía es un artificio de la razón. Sólo existe en una mentalidad analítica. No es un producto de la fantasía inocua, sino de la disolvente lógica que atenta contra las reglas del sentido común, para trascenderlas en un discurso aún más lúcido y cristalino. Lo pavoroso de la novela moderna es su lucidez y su cercanía, la familiaridad y la gracia con que nos habla de la razón y de la sinrazón, del viaje o de la soledad creadora. Su razón de ser no está en un artificio de la imaginación, sino en la capacidad esclarecedora del entendimiento.

Habla de aquello que exige ser nominado, porque pertenece también al ámbito de las *opiniones* y de los *pareceres*, por más que rebase las normas del sentido común. Hay

en ella algo de esa simbiosis entre realismo y poesía que señala Ortega en las *Meditaciones del Quijote* a propósito de la novela cervantina.¹⁸⁷

Realismo y poesía. Un buen ejemplo de esa síntesis agraciada es una novela que la crítica ha situado al margen de la modernidad, pero que su autor consideró su obra más *seria* y de más empeño. En *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, Cervantes nos refiere las peripecias de un viaje septentrional. Los personajes son obligados a separarse, a travestirse, a engañar y ser engañados, dependiendo de la *peripecia*. Ese gusto por la peripecia y por la aventura es inherente a todo el mundo cervantino. No es específico siquiera de su mundo novelesco, y tiene su fuente en la *Poética* aristotélica. Los personajes se unen y se separan, y cuando vuelven a encontrarse, sólo se reconocen por efecto de un azar o de una intervención tercera. Es un lenguaje acerca de la fatalidad y acerca del destino, pero no a la manera de un discurso trágico. Es un referir, un novelar, ligado a las convenciones de la naturaleza. Si los personajes se acercan o se apartan de sus inclinaciones naturales por la fuerza del destino y no por la fuerza de un destino trágico, su *peripecia* depende mucho de la voluntad creadora de su autor, pero no se confunde con él. No son héroes épicos ni prolongaciones del autor Cervantes, sino gentes que viven y opinan, gentes de *existencia* y de *peripecia*. Ese es el principio del naturalismo que será desarrollado, y teorizado, por Zola en el siglo diecinueve. Hay un principio de realismo que opera en la novela desde sus orígenes (la acción, por muy improbable o fantástica que sea, ha de resultar verosímil), y también un principio poético (la novela como realización de la experiencia particular de los personajes a través de un viaje o una peripecia).

La posición de la novela moderna con respecto a la influencia del destino, y a su previa determinación por la divinidad, no ha sido siempre la misma. Por eso hay diversos modos de escribir una *novela naturalista*. Por naturalismo entiende Cervantes la tendencia que hay en todo ser vivo a realizar cuanto la naturaleza le impone como condición vital. Ella determina su carácter con imborrables huellas, y la voluntad y la

¹⁸⁷ Ortega y Gasset, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid, Espasa, 1976, pp. 132-135.

razón deben favorecer o contrariar esa disposición inicial¹⁸⁸. El “héroe” cervantino no pretende revolverse contra el destino, sino realizarlo de una manera natural. Desea ser libre, sometiéndose a la verdad de la naturaleza. En Cervantes, además, esto equivale a la posesión de una mística esencia, que distingue y singulariza. El antihéroe de la novela moderna sigue su propio destino, porque es el destino singular que la naturaleza o los hados le han reservado. No es su artífice, sino un intérprete fiel. Lo que los hombres son está, como diría Jacques el fatalista, escrito en el cielo. Esta visión del destino desde una mirada rígidamente determinista es propia de los dos primeros siglos de la novela moderna: la encontramos en Cervantes y en Diderot, pero también en Rousseau o Bernardin de Saint-Pierre.

Y es precisamente por eso, por ese recurso al destino, pero sin un matiz trágico, sino como algo natural que se realiza a la manera de una vocación, por lo que algunos personajes cervantinos son ya indefectiblemente modernos. Personajes que viajan, que juegan, que cambian y se transforman según los casos; personajes que sueñan y realizan sus sueños, sus quimeras infantiles, pero que tampoco renuncian al *fatum* de su existencia, a la imposición de un destino.

Esa natural propensión a la libertad es algo que encontramos en todos los antihéroes de la novela moderna: en Robinson, en el capitán Ahab, en Jacques el fatalista, en el sobrino de Rameau, en Toby Shandy... en aquellos dominados por una pasión ardorosa o en aquellos que viajan y observan irónicamente a sus contemporáneos. Para unos su destino es viajar, para otros es afrontar el peligro, o cumplir una venganza. Todos parecen obedecer a una ley superior. Tan dueños de sí mismos, son sin embargo esclavos de pasiones irracionales o de alocadas quimeras: Robinson paga en la isla su ambición y su soberbia; Ahab recorre los mares cegado por la pasión de una venganza...

Esa presunta creencia en la virtualidad de un destino que debe ser realizado a toda costa está a leguas de distancia del prejuicio religioso o de la superstición. Toma más bien la forma de una vocación o una *inclinación de los astros*. Al hablar de los sueños, por ejemplo, Cervantes los atribuye a cosa de la ilusión o del demonio, como una

¹⁸⁸ Castro, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, Noguer, 1980, p. 169.

turbación momentánea del sentido común, que sólo en ocasiones nos es dado comprender. No está muy lejos de Descartes, que asigna sus sueños al influjo de algo más elevado que él mismo,¹⁸⁹ ni tampoco tan alejado de la ciencia de su tiempo. Cervantes cree en la astrología, en efecto, pero también Kepler. Es un racionalista formado, como muchos otros de su tiempo, en el neoplatonismo, en Erasmo y en León Hebreo. ¿Y acaso no es Eurípides, como nos ha enseñado Dodds en *Los griegos y lo irracional*, un racionalista?

Del mismo modo que se rastrean los orígenes de la ciencia moderna en las fuentes neoplatónicas, hay que buscar el origen inmediato de la novela moderna en las preocupaciones humanistas de los hombres del Renacimiento, y a esa síntesis de idealismo platónico y experiencia que está en la base de la Modernidad. Cervantes, como padre de la novela moderna, comparte esta visión del mundo, y cuando habla de la ciencia o del saber, lo hace reclamando el acopio de experiencia y la modestia de la razón.

Este nuevo arte de la novela, variado y complejo, tiene siempre como referente la vida natural, base de un elevado substrato empírico. En primer lugar, lo natural aparece determinado como ámbito geográfico de la acción (los páramos castellanos, la isla de Robinson, la inmensidad del mar en *Moby Dick*, la tempestad y la naturaleza agreste e indómita en *Huckleberry Finn*, etc.). Envuelve a los personajes y representa ese destino oscuro al que obedecer por un sometimiento inconsciente. Pero la naturaleza es también un orden superior a lo humano, algo que trasciende la limitación y la pequeñez de un individuo. Ante la soledad terrible, Robinson lee la Biblia, único libro que conserva, y consiente con el destino, que le ha castigado por su pecado de temeridad y ambición. Ese asentimiento ante una armonía natural que, en cierto sentido, ha de ser restaurada, es el fondo de toda preocupación humanista. Se pretende integrar la propia existencia en un ámbito que incluya al mundo y la vida. La Naturaleza es representación, presentificación misma, de la divinidad. No es un orden ajeno a Dios, sino concordante con él en todo. Muestra de su poder y materialización de su grandeza. Por eso el humanista del Renacimiento puede ser

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 100.

hombre de religión, y por eso Cervantes, como muchos otros *racionalistas* de su tiempo, entre ellos Fernando de Rojas, cree al mismo tiempo en Dios y en la Naturaleza.

El origen de esta visión del mundo se encuentra en el mundo clásico, en Plinio por ejemplo, pero obtiene su forma más plena, como naturalismo inmanentista, en las escuelas neoplatónicas del Renacimiento (Bruno, León Hebreo, Pico della Mirandola, Marsilio de Padua, Nicolás de Cusa y Marsilio Ficino), antes de transfigurarse en racionalismo o en escepticismo, con Montaigne, Descartes o Spinoza, o hasta desembocar en el deísmo y el materialismo ateo del siglo XVIII. Por supuesto se trata de una enorme simplificación histórica, pero sirve para observar en qué medida la génesis de la novela moderna no es independiente de los modelos de pensamiento de su marco epocal. Esto ofrece un envidiable argumento para todos aquellos que se esfuerzan en señalar la necesidad de un estudio de la literatura basado en la historia de las ideas o en criterios sociológicos, y una enorme traba para aquellos que aún pretenden aislar a Cervantes o Fernando de Rojas de las influencias vertebrales de su tiempo, en favor de una consideración puramente formalista de la crítica literaria. Y sin embargo ¿acaso no es la novela moderna algo más que la suma de las biografías de sus autores principales, y algo más también que la suma de sus arquetipos y lugares comunes principales? La novela tiene la complejidad propia de un sistema cerrado de ideas, de una amplia concepción del mundo que abarca cuatro siglos, y que tiene su eje en una forma particular de interpretar la naturaleza.

Ese naturalismo podría sintetizarse como la creencia razonada en la identidad entre disposición natural y destino. Es decir, la naturaleza imprime unas huellas indelebles en cada individuo, deja en él la impronta, el signo de una vida que debe realizarse. A él, a su libertad personal, a la eficiencia de su libre albedrío, corresponde convertir esa vida en algo auténtico, que no se traicione a sí mismo en ocupaciones vanas o en distracciones diferentes de su auténtica misión.

Al menos en lo fundamental, la idea de Diderot sobre la naturaleza no difiere demasiado de la cervantina. Si Cervantes habla de armonía y disarmonía, de orden y discordancia, Diderot va a hablar de modelos ideales momentáneos, de órdenes evanescentes que acompañan la vida individual al ritmo de la naturaleza. Obsérvese, si no, el efecto que tiene en los dos escritores la aparición de un fenómeno natural como la tempestad. Cervantes la incluye en alguna novela y Diderot habla de ella al comentar algunos cuadros. El fenómeno natural introduce una distorsión en el orden aparente de la realidad, pero con ello genera una nueva fuerza, el principio de un nuevo orden. Lo natural es creador. Por eso, la naturaleza no hace nunca nada terrible, o si lo hace, es bello o necesario. Incluso la sinrazón y la locura son transfiguraciones de la voluntad de la naturaleza.

La preocupación por el tema de la locura exige un examen detenido. Parece tener su origen en tratados renacentista como el *Elogio de la Locura*, y es el reverso crítico del racionalismo. Por eso Cervantes, Descartes, Pascal o el propio Diderot le han dedicado algunas de sus mejores páginas.

Pero volvamos a la idea general de la naturaleza. La naturaleza es en primer lugar ámbito geográfico, pero también destino y travesía. En ella, o en relación con ella, el hombre se hace a sí mismo. Por eso la experiencia es siempre exigida para cimentar una existencia moral. La novela moderna surge en cierto sentido cuando dos personajes dialogan durante un viaje, desde la segunda salida de don Quijote (según este principio, la primera salida sería en realidad pre-novelesca, pues seguiría, aunque invertido, el canon de la novela de caballerías). La innovación no está propiamente en el uso del diálogo, muy frecuente en la época, sino en la conjunción novedosa de viaje y diálogo, que implica transformación necesaria de los que viajan y dialogan¹⁹⁰. La novela moderna puede ser entendida así como transformación de personajes a partir de modelos esquemáticos muy simples, aunque cabe reconocer que no todos los anti-héroes de la novela moderna viajan, dialogan y evolucionan de la misma forma. Desde esta perspectiva, el sobrino de Rameau o Jacques el fatalista y su amo

¹⁹⁰ Aunque esta unión de viaje y diálogo se da en otras obras, como el anónimo *Viaje*

nos parecen personajes muy planos en comparación con la vertiginosa transformación de don Quijote y Sancho, o de Robinson y Viernes. La única explicación a esta discordancia es que los personajes de Diderot, y de otros filósofos-novelistas del dieciocho, como el propio Rousseau o Voltaire, representan demasiado un arquetipo filosófico, por encima de una *personalidad*, de un carácter humano. Algo que no se aprecia tanto en los novelistas británicos de ese mismo período, más atentos a la consideración de la vida cotidiana que a la disquisición teórica. La *Pamela* de Richardson (a pesar de su acendrado moralismo), o el *Tristram Shandy* de Sterne, o el *Tom Jones* de Fielding, en su radical diversidad de concepción y de estilo, son fulgurantes cuadros de costumbres, auténticos retratos de época, vivaces y ágiles, llenos de grácil imaginación y de sorprendentes innovaciones formales. En ellos priman el moralismo y la peripecia, la aventura y la consigna moral. Rasgos todos ellos definitorios de la novela moderna.

En la *Poética*, Aristóteles habla de la importancia que tiene para la tragedia la correcta estructuración de los hechos, porque la tragedia es imitación, si no de personas, sí de las acciones de una vida, de su felicidad y su infelicidad.¹⁹¹ Su fundamento está en la peripecia, en la agnición, en el encuentro y el desencuentro. El fundamento de la poesía trágica es la acción. Es por tanto un ejercicio de interpretación de la vida. Pero la tragedia no es la novela. Cervantes, al adoptar los preceptos de la *Poética*, ha tenido que salvar un abismo de veinte siglos y crear un nuevo género literario. Su éxito en el terreno de la novela va paralelo a su relativo fracaso en el teatro (y al éxito del teatro de Lope y de su *Arte nuevo de hacer comedias*), incapaz como es de renunciar por completo a la vieja estructura de la tragedia clásica, con sus cinco actos y sus rígidos esquemas predeterminados.

Esa misma necesidad de perfección de la tragedia la hallamos en la *historia* y el *relato*. Ambos necesitan la perfección, ser discursos cerrados sobre sí mismos. La novela pretende ser la *descripción* de una vida o de un mundo. Y muchas veces

de Turquía.

¹⁹¹ Aristóteles. *Poética*. Madrid, Gredos, 1992. Edición trilingüe de V. G. Yebra, pp. 146-147.

tenemos la impresión de que ese mundo existe realmente porque ha sido novelado. Descripción cerrada, clausurada, pero que admite luego una pluralidad de lecturas, porque el autor se ha desentendido de sus personajes. La novela crea un mundo, una realidad. Las emociones que se viven a través de ella no existían antes, no habían sido pensadas. Muchos lectores jóvenes de *Ana Karenina* accedieron por primera vez a ciertas experiencias propias de la juventud, que su nivel social y económico, o su simple desarrollo personal, no les permitían vivir de manera efectiva. Esa lectura tenía, como la de *Madame Bovary* y la de otros títulos emblemáticos de la novela decimonónica, la virtualidad de recrear vivencias imposibles, la promesa íntima de un descubrimiento. No era la realidad lo que se representaba, sino la realidad recién descubierta de la novela.

El autor puede crear a su entero gusto, puede inventar un relato y es dueño de organizar la narración a la manera de un creador omnisciente, pero lo que deja tras de sí, en el acto de escritura, es algo más que un simple fingimiento: es un suplemento de realidad, clausurado sobre sí mismo, pero abierto a toda lectura libre. La novela no es falseamiento de la realidad, sino re-creación de sentido, amplificación de los resortes creadores de la realidad misma. El personaje es más que su autor, y más todavía que la suma de sus lecturas, porque siempre hay en él algo de indefectiblemente real, incluso de pavorosamente cotidiano.

Pero volvamos a Aristóteles. En efecto, el fundamento de la novela moderna se encuentra en la peripecia, en el encuentro y el desencuentro, y el viaje es el fundamento de la peripecia, tanto en la novela moderna como en la epopeya clásica o en el cantar épico medieval. No es un simple *cronotopo*, por emplear la expresión de Bajtin, entre otros como el castillo o el umbral de la casa. Es el *topos* decisivo, el no-lugar que continuamente se transforma. Los hay iniciáticos, imaginarios, aleccionadores... en el viaje se muestra el trasunto de una vida que está aún por hacerse, la fragilidad de un carácter que se transforma. Don Quijote, Ahab, Gulliver, Robinson, viajan continuamente, y con el viaje se transforman. Nosotros asistimos, como ante un espectáculo de magia, a esa continua autogénesis del personaje. Ante la

novela moderna, el lector se sitúa como un espectador privilegiado. No se le narra una historia, se le muestra, con toda su ridiculez, su heroísmo o su crudeza. Hay, en este método autóptico, una auténtica saturación de presencia, como dice Ortega y Gasset.¹⁹² El lector se ensancha en la lectura, accede a un mundo que, en cierto sentido, supera los límites de su propia vida. No en vano, Marshall MacLuhan afirmó que en una novela “el lector está en manos del autor”.¹⁹³

Es necesario ver la vida del personaje novelesco. No sirve con que un visionario, un poeta o un juglar, un *aeda* o un *médium*, nos la refieran en todos sus detalles, según las normas de un conjunto de procedimientos formales adquiridos. La novela es el discurso acerca de lo que está ausente, de lo que sólo se muestra por omisión. Es un lenguaje de la posibilidad, no de la certeza. La personalidad del héroe novelesco se nos presenta confusa, borrosa, indeterminada. No sabemos si Don Quijote es un heroico defensor de la libertad o un loco peligroso. Su totalitarismo y su pasión patológica por el mundo de la caballería andante admiten infinidad de lecturas. Por eso Cervantes no nos define al personaje. Nos lo muestra. El verdadero logro de la novela moderna radica en una suerte de transferencia. El personaje se nos muestra; nosotros, lectores, sabemos tanto de él como su creador, y a través de esa vida recién revelada alcanzamos una visión de conjunto de la propia condición humana. La visión presentativa, autóptica, se transforma en visión completa, sinóptica.

La novela ofrece una porción de tiempo abierto, de existencia libre, capaz de vigorizar la nuestra, limitada por las convenciones y los usos sociales. Es un proceso, pero se advierte siempre en ella la visión de una totalidad.

A través de la novela recordamos una época. El suceso, la peripecia que viven sus figuras, sus personajes, nos sitúa en un nivel diferente del tiempo. Accedemos a un clima, a un ambiente, recordamos lo que no hemos vivido. Al leer la *Vida de Henry Brulard*, en una amalgama de recuerdos borrosos, nos encontramos con Henry

¹⁹² Ortega y Gasset, J. *Ideas sobre la novela*. En *Obras Completas*. Madrid, Alianza, 1994, vol. 3, p. 391.

¹⁹³ Citado por Stephen Gilman (*Op. Cit.*, p. 21), a partir del libro de MacLuhan *The Gutenberg galaxy*.

Beyle, escritor que, pasada ya la cincuentena, recuerda retazos de su infancia (la bondad de la madre y del abuelo, la frialdad del padre...). Se presenta a sí mismo como un niño que se esconde de su padre para leer el Quijote, y al recordar, reconoce la imposibilidad de recrear sino un memorial impreciso, lleno de retazos informes y caprichosos...

*Suplico al lector, si llego a tener alguno, que recuerde que no tengo pretensiones de veracidad sino en lo que concierne a mis sentimientos; en cuanto a los hechos, siempre tuve poca memoria.*¹⁹⁴

De un modo no menos intencionado y subjetivo, Diderot se complace interrumpiendo, en *Jacques el Fatalista*, la historia de los amores de Jacques y todas las otras historias insertas, como la de Madame de la Pommeraye, porque sabe que la esencia de lo novelesco no está en la acción, sino en la pura vivencia, en el dejarse llevar los personajes por un destino que no comprenden y por situaciones que les superan. Por la novela no accedemos a un inventario de sucesos, sino a un catálogo de situaciones posibles, de ambientes. Por peripecia no ha de entenderse la aventura, ni el viaje homérico, sino la vivencia, con su cotidianidad y su intrascendencia. El puro vivir es lo que da sentido a la peripecia, es lo verdaderamente estimable, frente a los elementos mecánicos de la acción o de la trama. Otra cosa es que la vivencia se realice mejor en el viaje, o que no sea posible una verdadera novela sin un mínimo de trama.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Stendhal. *Vida de Henry Brulard*. Trad. cast.: Consuelo Berges. Madrid, Alianza, 1975, pp. 108-109.

¹⁹⁵ Véase, a este respecto, la interpretación que hace Ortega de la obra de Proust, y cómo considera necesario ese mínimo de tramoya argumental que dote a la novela de cierta homogeneidad. Transcribo a continuación unas palabras suyas al respecto, extraídas de *Ideas sobre la novela* (1976: 185-186):

“En Proust la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático”.

Tampoco importa la verdad, sino algo más indefinible y misterioso: lo posible. Don Quijote pregunta a la cabeza encantada si fue verdadero cuanto le aconteció en la cueva de Montesinos, y la cabeza responde:

-A lo de la cueva –respondieron–, hay mucho que decir: de todo tiene.¹⁹⁶

Diderot y Cervantes, y esto es algo que intentaremos dejar claro en estas páginas, contradicen en cierto sentido el prejuicio de cierta crítica que considera que el relato novelesco es principalmente subjetivo y retrospectivo, que recurre con menos frecuencia a la anticipación (prolepsis) que a la retrospección (analepsis interna)¹⁹⁷. Eso no es válido, en general, para la novela moderna de los siglos diecisiete y dieciocho, que vive de continuas promesas y anticipaciones (el viaje a Zaragoza del Quijote, la narración de los amores de Jacques), aun cuando refiera hechos del pasado. Esto es así porque no se mueve dentro del discurso serio y trascendente que caracteriza a la novela a partir del naturalismo decimonónico. No se nos muestran las interioridades de un personaje, y por tanto no es necesario retrotraerse a su historia pasada, a sus recuerdos de infancia, o a sus reminiscencias privadas. La llamada *analepsis interna* es un rasgo definitorio de la novela contemporánea, pero sólo es circunstancial hasta la novela realista del diecinueve, frente a la novela anterior, decididamente *proléptica*, anticipatoria. Aunque tal vez debamos referir la existencia de una notable excepción, el *Coloquio de los perros* cervantino, que tiene como hilo conductor precisamente las memoraciones autobiográficas del perro Berganza.

La novela moderna pone en juego los valores de lo intrascendente. Nos muestra la vida desprovista de matices heroicos. Ella misma es su leyenda. O mejor, su *antileyenda*, que opera al revés, transubstanciando lo heroico en rutilante materia cotidiana, cuando no en misteriosa ambigüedad.

En palabras de Marthe Robert, la verdad de la novela no es nunca otra cosa que un suplemento de su poder de ilusión.¹⁹⁸ El argumento, la acción, no son sino recursos

¹⁹⁶ Cervantes, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Planeta, 1985, p. 1061.

¹⁹⁷ Genette, G. *Nuevo discurso del relato*. Madrid, 1998, p. 23.

¹⁹⁸ Robert, M. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973, p. 30.

literarios, que sólo en un segundo orden de reflexión pueden ser conectados con la realidad empírica. Su verdadero territorio es doble: el de la ensoñación, el de la fantasía, el de lo *deseable* y lo *esperado*, por un lado; el de la realidad contradictoria que se pretende esclarecer, el de la identidad transfigurada en problema, por otro. Por eso se resiste a una definición unívoca. Novela es lo que un escritor hace cuando convierte la realidad que ve en una presencia ficticia, no cuando pretende elucidarla en una dirección lógica o moral. El escritor nos conduce a través de la ironía, de la sátira, del símbolo o de la simple ambientación realista, hacia el terreno en el que opera la memoria. Por la lectura de hoy recordamos lo que leímos y vivimos en el pasado, y nos arriesgamos a anticipar lo que vendrá. Como dice Gilman, mientras somos arrastrados por la fascinante corriente de la narración, es menester considerar la configuración de la totalidad.¹⁹⁹ La novela remite a un mundo que, o se ofrece ya completo, o debe ser completado, pero que no se resiste a permanecer en la imperfección o el inacabamiento.

La herencia cervantina se ha construido sobre el poder disolvente de la crítica. La ironía es más que un procedimiento formal, como la descripción o la forma dialogada son algo más que simples recursos estilísticos. La apertura de la novela depende en gran medida de su capacidad para absorber los materiales dispersos de la realidad empírica. La novela ya no funciona, como la épica o la lírica, en el terreno de lo ideal o lo inmemorial. No alude a una tradición, sino al acontecer del momento presente. La novela no consiste en narrar la peripecia de un héroe, sino en retratar el modo como la peripecia se convierte, a través del acontecimiento presente, en vivencia. Por eso Thornton Wilder ha dicho al respecto: “el arte no registra cómo es el mundo exterior, sino cómo es contemplar y experimentar el mundo exterior”.²⁰⁰ La vivencia del personaje nos acompaña y se funde con las nuestras propias. El lector revive a cada paso las andanzas del anti-héroe, se hace uno con ellas.

Al referirnos al problema de la recepción, veremos cómo la novela permite una infinitud de lecturas posibles, porque cada lector está capacitado para integrar en la lectura el corpus de sus propias vivencias. Esto es así porque, aparte de la crítica, la

¹⁹⁹ Gilman, S. 1973: 26.

novela incorpora también un nuevo sentido humanista y racionalista. Esto es algo que vio perfectamente Ortega cuando dijo: “lo importante no es *lo que se ve*, sino *que se vea bien algo humano, sea lo que quiera*”.²⁰¹

Las instancias del proceso narrativo se ajustan en cada caso concreto a una forma peculiar de pensamiento. La construcción narrativa equivale a la construcción de un mundo simbólico. El narrador no parte nunca de un conocimiento directo y absoluto de la realidad, sino de una visión parcial y prejuiciada. La materia textual, lo que hoy se denomina *ficcionalidad*, consiste en la articulación de una representación del mundo que admite aportes muy diversos, como el espejo stendhaliano, y que es a la vez senda y camino, viaje y travesía. Participa de la realidad social, de las modas, de los usos marginales de la lengua, porque su objetivo final es que el resultado no presente fisuras, que el mundo que hallamos al leer una novela se nos dé completo, clausurado. La *ficcionalidad* es el punto de comunicación entre el autor y el lector posible, el encuentro de dos mundos de reconciliación imposible.

Por eso el mundo literario y simbólico de un autor de novelas es casi siempre un mundo hecho de reiteraciones y de lugares comunes. Se refuerza y se hace más sólido en la medida en que su creador se pertrecha de un cierto número de conceptos e ideas invariables, de los que se sirve como partículas seminales de su propia escritura.

Otra cosa son la forma o el estilo. Si aceptamos como válida la célebre distinción de Genette entre *historia*, *relato* y *narración*²⁰², hemos de admitir que hay al menos tres esferas decisivas en la formación de una novela: a) lo que se cuenta, es decir, el significante o contenido; b) el hecho de contar, es decir, el significante enunciado como discurso; y c) el acto productivo, es decir, la visión del mundo, la focalización, que aporta el narrador mismo. Esto no afecta en lo esencial a lo que acabamos de afirmar: la novela es siempre un producto cerrado, acabado, por más que sus interpretaciones sean múltiples, acaso infinitas, porque no hay una sola focalización – la del autor-, sino una infinidad –la del autor más la suma de la tradición y de las conciencias receptoras de los lectores-. Algunos críticos afirman que el verdadero

²⁰⁰ Citado por Gilman. *Idem*, p. 29.

²⁰¹ Ortega y Gasset, J. *Ibidem.*, p. 167.

²⁰² Genette, G. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989, pp. 81-87.

nacimiento de la novela se sitúa en la incorporación de un segundo personaje central a partir de la segunda salida de don Quijote. Es decir, al ser introducida la posibilidad del diálogo durante el viaje y la confrontación de pareceres. Siguiendo esta idea, estudiaremos los escritos dialógicos de Diderot, porque la novela moderna es presencia y diálogo, y toda presencia es equívoca, y todo diálogo, infinito.

El novelista moderno aspira a la clausura del sistema, pero al mismo tiempo se sirve del juego del diálogo. Esto es especialmente significativo para el asunto que nos ocupa, y a ello volveremos con reiteración, porque la novela de Diderot es incomprensible sin el juego dialógico de sus ensayos, o sin la influencia de las *novelas de correspondencia* inglesas, como la *Pamela* o la *Clarissa* de Samuel Richardson. Novela como presencia y novela como diálogo, dos formas de una misma realidad.

El lenguaje literario casi nunca tiene la intrascendencia de un puro juego estético. No es un inútil simulacro, sino un intento de reconciliación: con el misterio de la propia identidad o con una arcana condición perdida. Constituye una particular forma de conocimiento. No se reduce al mero referir sucesos reales o imaginarios. Articula siempre una visión particular de la realidad. Esa visión puede ser la de toda una sociedad (el mito poético, por ejemplo), o la de un solo individuo (la poesía lírica o la novela). Puede predominar en ella lo contextual o lo personal, la sociedad o el hombre.

Pero la lengua literaria es también un sistema de signos. Lo que distingue la épica de la lírica, o la narración mítica de la novela moderna, es una forma peculiar de connotación, un modo propio de entender las combinaciones sónicas que operan en el interior de una lengua. La novela es ante todo un juego de estructuras.²⁰³

Por el lenguaje literario, el mensaje se convierte en algo más que en una porción de información transmitida por un código. Constituye él mismo un mundo de ficción, incluso cuando sirve a propósitos realistas, independientemente del plano referencial en el que se encuentren situados el autor y el lector.²⁰⁴

Cada forma literaria lleva inserto, como un germen creador, el veneno de una infinitud de formas propias, específicas, una miríada de mundos expresivos que sólo

²⁰³ Gómez Redondo, Fernando. *El lenguaje literario*. Madrid, Edaf, 1994, p. 132.

en una mínima parte se desarrollan efectivamente, se *alumbran* en la urdimbre literaria. La historia de la novela moderna puede reducirse a tres o cuatro nombres y obras sobresalientes (Cervantes, Defoe, Sterne, Diderot, Fielding, Flaubert, Zola), y sin embargo con ello no haremos sino una historia parcial e incompleta. El mundo de la novela es un mundo circular e infinito. Por eso siempre ha estado en crisis, y siempre ha sido problemático decir con exactitud dónde comienza y dónde termina.

No se trata por tanto de decir qué sea la novela, sino de atisbar lo que la convierte en un género abierto y difícilmente clasificable, es decir, de glosar su diferencia y su especificidad, la historia de sus signos.

Según Roger Caillois²⁰⁵, la novela es el género literario más reciente. Su origen se halla en el descrédito de la métrica y en el cuento tradicional, aunque emparenta lejanamente con la *peripecia* del héroe clásico. Es un modelo tardío y, muy probablemente, caduco, más allá de las circunstancias históricas en que ha sido creado.

El héroe novelesco, el antihéroe, no busca, encuentra; en él se realiza una auténtica premeditación de la libertad. Hay una cierta intención, al menos en Diderot, de convertirse en un moderno *grecolatino*, que se rebela contra los enemigos del *philosophe*, reivindicando el ejercicio de la palabra libre. Este es el sentido que tiene la ironía moderna, frente a la risa medieval, que tiene su origen en la imagen del cuerpo grotesco²⁰⁶.

Ironía y libertad, en conjunción fértil, sólo adquieren sentido con respecto a un marco temporal. La risa quijotesca es la risa trágica de la locura, en la soledad del páramo castellano. Es la risa del otro, frente a la locura del caballero andante y su escudero. Su dimensión trágica sólo puede constatarse en relación con el largo sueño español. Es memoria de una fantasmagoría nacional. La Francia de mediados del siglo XVIII es la de los *philosophes*, de Diderot o Voltaire, prestos a seducir a un nuevo público burgués, pero también es la Francia de los jesuitas y de los defensores

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 22.

²⁰⁵ Caillois, R. *Acercamientos a lo imaginario*. México, 1989, p. 211.

²⁰⁶ Bajtín, M. M. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 31.

del teatro clásico. Diderot lo representa en novelas como *La Religiosa* o *El Sobrino de Rameau*. Tiempo externo, en el que se mueve el autor y sus enemigos. Pero también hay un tiempo interno, que es el tiempo de la narración, y que no siempre es lineal. Los años de juventud, de supervivencia en la isla, y de resarcimiento, tienen en *Robinson Crusoe* una simetría casi perfecta. Se diría que hay una equivalencia *interior* entre el tiempo vital y el desarrollo de la identidad del personaje, a través de etapas bien definidas²⁰⁷

El tiempo externo de la literatura es también el tiempo de la historia, pero en su dimensión más particular, como un hecho vivido por una reducida galería de personajes. El tiempo externo de don Quijote es el tiempo grande de la literatura caballeresca, el tiempo de la justicia cortesana. Es el tiempo de un género canónico de la gran literatura, pero desplazado de su lugar natural, situado a conciencia, por una conciencia deliberada, de autor, en una coordenada manifiestamente inadecuada, entre oropeles ridículos, en una tierra adusta y fría, carente de todo posible idealismo. El tiempo histórico real es el elemento que desencadena la tragedia del personaje, pues es el tiempo de lo que verdaderamente acontece, en el momento en que acontece. El tiempo exterior vincula orgánica y psicológicamente al personaje con la realidad de su sociedad. En muchas ocasiones, accedemos en *El Quijote* a la percepción del punto de vista del loco iluminado. Como señala acertadamente Michel Butor, el logro de la primera persona es el gran logro en el camino hacia un auténtico realismo²⁰⁸ y, sin embargo, la evolución histórica de la novela desde *El Quijote* parece indicar un giro progresivo hacia la verdad colectiva, sobre todo a partir de Balzac, de modo que se recupera, en cierto sentido al menos, el sentido colectivo de la epopeya clásica. A este respecto, resulta esclarecedor el ensayo de Michel Butor titulado *Individu et groupe dans le roman*. Creo, como él, que la epopeya clásica corresponde a un mundo profundamente jerarquizado, mediatizado por el poder de la nobleza. La autoridad del noble, clara en su posición altanera y privilegiada, nunca cuestionada, es el elemento rector del que proviene todo orden, de ahí que muchas obras clásicas

²⁰⁷ A este respecto, resulta muy esclarecedor el estudio sobre el mismo tema, y sobre la misma novela, de Marthe Robert (1973).

²⁰⁸ Butor, M. *Essais sur le roman*. París, Gallimard, 1997, p. 75.

(estoy pensando en el teatro español del Siglo de Oro) culminen con la reconciliación del pueblo con el aristócrata o el rey, a través del reconocimiento de la justicia pública, procedimiento paralelo a la *agnición*, al reconocimiento de la verdadera identidad, en la tragedia clásica.

En el mundo cortesano, la autoridad del noble no admite duda, y por ello, toda jerarquía de valores queda establecida de forma indeleble. Se trata no sólo de una jerarquía política, sino también semántica.²⁰⁹ Toda relación de fuerzas está sometida a una relación de representación del poder o de su ornato.

En la lírica cortesana y en la épica, el ideal aristocrático constituye el tiempo exterior de la literatura. La epopeya forma parte de un complejo sistema de representación en el que el nombre familiar del noble ha de ser preservado, por la memoria de los hechos ancestrales, del olvido, frente a otros nobles y, sobre todo, frente a sus propios vasallos, que son, a la postre, los encargados de conservar la memoria oral.

Ese tiempo exterior constituye el objeto de deseo de don Quijote. Su nobleza habrá de ser referida, en tiempos venideros, por cronistas más o menos fieles, dejando memoria perpetua de sus aventuras. En la novela cervantina, el plan de realización del deseo del personaje aparece constantemente invertido, y esto ocurre también con respecto a la función dilatoria de los cronistas, que llegan a mezclarse y distorsionar el desarrollo de la segunda parte, sobre todo tras la publicación del apócrifo de Avellaneda. En una novela como esta, los temas de la epopeya no bastan para completar el periplo del caballero, incluyéndose así, bien casual, bien deliberadamente, elementos que luego serían definitorios de la novela moderna, como la analepsis y la prolepsis. El libro posee una estructura circular, con tres salidas: dos en la primera parte, y una última que completa la segunda parte, con el viaje a Barcelona, alterando el plan anticipado en la primera parte, la derrota del caballero y el regreso al hogar castellano.

Cervantes se permite alterar el plan inicial, tras la publicación del Quijote de Avellaneda, porque la novela es ya algo más que un repertorio de lugares comunes

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 90.

del mundo cortesano o caballeresco, convirtiéndose en una suma de aventuras intercambiables entre sí, con el único requisito de obedecer a una *progresión lineal* que, a partir de entonces, será definitoria de la novela moderna hasta el siglo veinte. Otro de los rasgos característicos es la reutilización continua de materiales tomados de la tradición, así como la narración en primera persona.

Los tres rasgos señalados: la progresión lineal, la reutilización de la tradición y el uso de la primera persona, son puntales decisivos en la novela cervantina, pero ya estaban presentes mucho antes en la novela picaresca. La *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, escrita hacia 1554, presenta ya todos los elementos de una *autobiografía fingida* con rasgos de verdadero relato novelesco. *Lázaro de Tormes* no es un personaje pergeñado según los moldes de época, aunque sí es un tipo característico de su tiempo. Está sometido a continua transformación, desde sus orígenes familiares hasta su postrero matrimonio de conveniencia, pasando por sus diferentes servicios a amos de toda condición. Se advierte en él ese orden progresivo tan característico del *Quijote* y, lo que puede resultar aún más sorprendente, adquiere ya la forma epistolar tan típica de muchas novelas de los tres siglos sucesivos.

Quisiera detenerme un momento más en la *Vida de Lazarillo de Tormes*, porque el tema principal parece tener un cierto carácter, nada desdeñable, de educación moral. Se trata de la visión retrospectiva de un hombre para mostrar cómo la pobreza conduce al deshonor. Lázaro nunca logra salir de su estado miserable, en cierto modo porque es natural en su condición desgraciada, porque es hijo de padres sin honra y porque es, en cierto modo, un exiliado de su propia casa y de su propia familia, acogido por amos sin escrúpulos. Es la antítesis perfecta del héroe caballeresco; el reverso trágico de Amadís de Gaula. En él, lo carnavalesco alcanza por momentos alturas sublimes, sin recurrir nunca a lo fantástico. El tiempo exterior del Lazarillo es el tiempo de la realidad cruda que no puede ser fantaseada. Por último, ese tiempo exterior permite también el concurso de la ironía, sobre todo cuando el propio Lázaro narra la fortuna de su matrimonio con una barragana, o cuando al inicio, narra con ingenuidad la condición *honrosa* de sus padres.

El tiempo exterior de la burla carnavalesca se caracteriza porque, en él, risa y llanto, surte y desgracia, esperanza y desesperación, se alternan, sin lugar a un equilibrio estable. Inducido por el hambre y el vicio, Lázaro roba al tiempo que desarrolla su ingenio, a la manera de un aprendizaje crudo de las condiciones limitadoras de la existencia. El contacto con la realidad es siempre para él la percepción de un límite, mientras para don Quijote, es la confirmación en la evidencia patológica de la ausencia de límites.

El concepto de género, desarrollado ampliamente por Mijail Bajtín, implica la idea de un acerbo de obras diversas que lo integran, constituyendo un momento grande de la literatura. El género de la novela picaresca es marginal, sin fronteras bien definidas, por la variedad de obras que acoge, y tiene su origen, tal vez, en la primitiva comedia romana. En este sentido, se ha intentado definir atendiendo tanto a perspectivas morales, como psicológicas, sociales o incluso jurídicas. Sin embargo, el único rasgo formal definitorio de la picaresca es el relato en primera persona.

La diversidad de manifestaciones de un determinado género no se debe a que tal género no exista como tal, sino a que ha sufrido una importante y continua evolución histórica. En el caso de la literatura carnavalesca o picaresca (géneros marginales y *populares* poder definición) siempre hay uno o varios escritores que le proporcionan su poética peculiar – en el caso de la picaresca, el Lazarillo y el Guzmán -, y otros autores que se adueñan de ella – Quevedo, con *el Buscón* – sirviendo en ocasiones ellos mismos como modelos para nuevos epígonos.

Me interesa el personaje de Lázaro de Tormes porque es algo así como la *verificación sarcástica de una herencia de hábitos*, al mismo tiempo que la *historia de un proceso educativo que entrena el alma para el deshonor*. Ambos rasgos me parecen necesarios para contextualizar gran parte de la novela moderna, que surge de esa delicada simbiosis de ficción y realidad que ya se advierte en el anti-héroe picaresco.

En la literatura del carnaval y en la mofa del pícaro se congregan todos los tipos humanos de la tradición folclórica, aunque suelen tener un correlato directo con la realidad contemporánea. Los tópicos –el ciego, el hidalgo pobre y orgulloso, la barragana, el marido consentidor, el canónigo vicioso...- se ponen al servicio del

realismo más inmediato, lo que asegura de paso la rápida recepción por el público de obra que, por su procacidad, suelen llevar adherido el marchamo del anonimato. Así, por ejemplo, la pareja novelesca del mozo y el ciego aparece documentada en numerosas farsas hasta el siglo XVI, y aparece también con cierta frecuencia en los misterios medievales. Al mismo tiempo, el tópico literario medieval funciona en la nueva sociedad castellana del XVI, donde el ciego itinerante es un personaje característico. Del mismo modo, podríamos encontrar una semejanza clarísima entre Lázaro y el Lucio de *El asno de oro*.

El autor novelesco maneja los artificios retóricos y semánticos de la epopeya clásica y de la novela sentimental cortesana. El autor del Lazarillo tiene sin duda ese tipo de conocimiento que le permite utilizar referencias culturales no para uso de expertos, sino para el disfrute inconsciente del pueblo. Esto explica que casi todos los personajes puedan documentarse en la literatura clásica. Un ejemplo es el llamado *clérigo de Maqueda*, inspirado en la figura del avaro Milón, de *El asno de oro* que, como él, tiene una casa vacía y desierta, sin despensa o con despensa vacía, desconfiado con los ladrones y con los no ladrones y poseedor de una pequeña fortuna secreta.

El avaro es sólo uno entre los personajes típicos del carnaval literario de la Edad Media que se transfiere a la modernidad en personajes del hampa o incluso del mundo burgués (Molière). Del mismo modo, los hidalgos de distinta condición, personajes típicos de la sociedad castellana, responden a modelos literarios bien determinados. Son de origen rural, empobrecidos por la revolución de los precios o por la devaluación de las rentas y enfrentados al labrador rico y próspero que trabaja con pragmatismo. Este es el modelo que, reinventado como modelo paranoico, da lugar al héroe don Quijote, atavillado con los ropajes del idealismo caballeresco, que obliga a desanteder los asuntos de la economía familiar, para '*servir a Dios y al rey*'. El hidalgo aparece documentado ya en algunas obras de Gil Vicente, así como el entorno de absoluta pobreza que lo acompaña.

Por último, querría detenerme en otros dos modelos típicos que aparecen en *Lazarillo de tormes* y que tienen su origen en la tradición medieval. Se trata del *buldero* y del llamado *fraile de la merced*, que entronca con toda una tradición de frailes lascivos.

En uno de sus *Milagros*, Gonzalo de Berceo ya dejó constancia de este tipo de andanzas en cristalina cuaderna vía:

*Priso un uso malo el loco pecador:
de noche, cuando era echado el prior
issié por la iglesia fuera del dormitorio
corrié el entorpedo a la mala labor²¹⁰.*

El fraile lascivo es también un personaje que aparece en *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado. En cuanto a los frailes de la merced, el refranero se ocupa de fijar su condición dudosa: *Frailes de la Merced, son pocos y házenlo bien*.

En cuanto al *buldero*, su oficio consiste en provocar falsos milagros. Es un personaje típico de la época, con un carácter muy turbio y peligroso, dedicado a engañar a los incautos. Las fuentes literarias de este personaje son variadas. Se encuentran personajes similares en Pietro Aretino y también en los Países Bajos (*Libro de los vagabundos*).

Con todo ello creo haber dejado claro que los personajes novelescos que funcionarán en la modernidad provienen en gran medida de estereotipos literarios del medioevo. Los capellanes de *La Religiosa* pueden ser sin duda los mismos que, en las sátiras medievales y en las novelas picarescas, explotaban la concesión de algún negocio, desoyendo las condenas más enérgicas de los autores cristiano.

El destino del personaje picaresco es, en cierto sentido, trágico. En él persiste una ironía sombría, que fuerza a reconocer como bueno lo malo. Lázaro de Tormes se acaba casando con la criada amancebada del arcipreste de San Salvador. Con ello, en una muestra de cruel realismo, el pícaro adquiere la condición moral adecuada. Se convierte en un marido respetable, reconocido por la sociedad, por lo que ya no es tan importante elucidar si en realidad se trata de un consentidor de una cohabitación perseguida por la ley.

²¹⁰ Berceo, G. De. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid, Castalia, pp.

La sociedad se convierte, como recordaba André Gide en sus diarios, en el lugar de la mentira. La hipocresía es lo que permite la salvación del desgraciado, que asume su papel en la cruel determinación del destino de una manera resignada, *fatalista*.

Pero el fatalista es también aquel capaz de distanciarse, de mirar el mundo desde la absoluta exterioridad, necesaria para que la mirada sea libre. El fatalista observa y en su mirar hay un guiño irónico. El mundo ya no es un Libro que debe ser leído. Su sentido es plural y equívoco, por eso el lenguaje de la ironía expresa mejor su continua indecibilidad.

El mundo que observa la mirada irónica es un mundo desacralizado, y en él no hay una verdad absoluta que se deba buscar. Así es el trasunto de la vida del pícaro o del loco, de Jacques o del sobrino de Rameau.

2.4: El tiempo de una perspectiva

El tiempo de la novela es el tiempo de una perspectiva. Lo esencial en él es un punto de vista, frente a la descripción hierática de un suceso o de una acción, o frente a la continua proliferación de situaciones y personajes. E. M. Forster consideraba, revisando críticamente la obra de Lubbock *The Craft of Fiction*, que era aún más importante una adecuada sucesión de personajes, y que el problema de la perspectiva se había sobreestimado por ser el punto básico de diferenciación entre teatro y novela. Sin duda Forster pretende con ese juicio desentenderse de ciertas *maniobras de estilo*, como las que critica a propósito de *Les Faux-Monnayeurs* de André Gide. Cree que sublimar el problema de la perspectiva, y con él, el de la capacidad del novelista para sobresaltar e incomodar al lector, supone rebajar por lo normal la temperatura emocional de una novela, obligando al lector a retroceder una y otra vez, o a verse incomodado por continuas e inútiles injerencias de estilo. Sin duda Forster prefiere encontrar en una novela una mayor carga de significación humana – como la que cree hallar en algunas novelas de Tolstoi –, lo que no implica que no se deban introducir cambios puntuales de perspectiva:

“El novelista puede cambiar de perspectiva si resulta bien, y en Dickens y Tolstoi resulta bien. De hecho, esa facultad para dilatar y contraer la percepción (de la que el cambio de perspectiva es un síntoma), ese derecho a un conocimiento intermitente me parece una de las grandes ventajas de la forma novelesca y tiene su paralelismo en nuestra percepción de la vida. Unas veces somos más estúpidos que otras; en ocasiones podemos entrar en la mente de los demás, pero no siempre, porque nuestra propia mente se cansa, y esta intermitencia, a la larga, presta variedad y color a las experiencias que recibimos. Una gran cantidad de novelistas, ingleses especialmente,

*se han enfrentado así a sus personajes, jugando a ese tira y afloja, y no vemos razón para que se les censure”.*²¹¹

Me interesa el juicio de Forster porque el novelista y crítico inglés considera que una injerencia desmesurada o inoportuna del narrador, en virtud de las ya invocadas *injerencias de estilo*, provocaría un relajamiento, una bajada de temperatura, un efecto pernicioso de laxitud intelectual, que conduciría irrevocablemente a la jocosidad. En efecto, este es el procedimiento que utiliza Denis Diderot en *Jacques el Fatalista*: continuas injerencias del narrador para rebajar la temperatura de la narración y desposeerla de todo carácter trascendente. El resultado, como infiere Forster, es en efecto la jocosidad. El problema es que Forster parece incapaz de valorar adecuadamente un procedimiento que está en la base de la ironía novelesca, y que, aparte de Diderot, ha sido profusamente utilizado por otros novelistas, como Fielding o Thackeray

Hemos iniciado este capítulo recordando las opiniones de Forster sobre la perspectiva novelesca porque nos interesa mostrar en qué medida se trata de un problema mucho más complejo, que excede sin duda las posibilidades de una reflexión ligera e improvisada, y los límites impuestos de una conferencia ocasional. El problema se vuelve aún más rico y enrevesado cuando ponemos en juego toda una serie de conceptos filosóficos y estéticos que pueden ser utilizados con profusión en una reflexión pausada sobre el lenguaje de la novela.

La cuestión se vuelve más compleja desde el momento en que consideramos que, en realidad, toda acción humana es el producto de una perspectiva. Cuando Forster afirma que es más importante una adecuada sucesión de personajes que la cuestión de qué perspectiva elija el narrador para contar una historia, está simplificando un problema de enormes posibilidades, porque, en la novela, a diferencia de la épica o de la epopeya, un personaje, y más aún, una sucesión de personajes, implica una perspectiva o una sucesión de perspectivas, muchas veces cambiantes, sujetas a una evolución en el tiempo.

²¹¹ Forster, E. M. 1995: 87.

Por tanto, el problema no reside en precisar desde qué perspectiva habla el narrador, y cuánto sabe acerca de la historia que nos está narrando. Lo importante es resaltar cómo la novela es siempre articulación de perspectivas, y que esto precisamente la diferencia de otros géneros narrativos.

El sentido profundo del discurso narrativo no consiste en inventar realidades alternativas, mundos suplementarios, sino en contribuir al acendramiento de la realidad, tal como es, a su enriquecimiento con nuevos matices; a ofrecer, como ya hemos dicho, un *suplemento de realidad*. Su objetivo no es transfigurarla en algo distinto de ella misma, sino hacerla posible en todas sus manifestaciones. De ahí su enorme complejidad: atiende tanto a lo real como a lo ficticio, a lo que es, como a lo que podría ser según las leyes del sentido común. Esta ambigüedad se manifiesta ya desde el propio uso de términos como ficción (del latín *fingere* , fingir), o narración (referir un suceso “tal y como ha sucedido”), o *contar* (de *computare*, enumerar por orden o referir un suceso que ha ocurrido).

Entendemos que nos hallamos ante un texto narrativo cuando predominan en él los elementos de ficción, pero no entendidos según el significado etimológico de fingimiento, ilusión o falseamiento, sino cuando esos mismo elementos, lejos de negar lo real, lo agrandan y enriquecen. Narrar no es sólo un modo de referir sucesos que realmente hayan sucedido, también es una forma de conocerse y de conocer el mundo. Ficción equivale a imagen de la realidad, a visión del mundo. De ahí que, a pesar de las evidentes lagunas metodológicas, ningún estudio serio del fenómeno narrativo pueda substraerse al embrujo de su dimensión histórica.

Es por eso que nuestro análisis sobre los escritos dialogados de Diderot se inicia con una prolija consideración histórica, y continúa con la fijación de los elementos filosóficos determinantes del conjunto. Los valores que se exponen de forma positiva en las novelas de Diderot adquieren su sentido en contraposición a ciertos valores negativos (los prejuicios sociales y religiosos, la hipocresía en las costumbres), que el narrador se complace en presentarnos diseccionados en la vida y el trasunto de los

personajes. Por último, está la conciencia receptora del lector, que varía de siglo en siglo y de país en país.

Toda ficción es expresión de una identidad. La única manera de expresar algo verdadero acerca de la condición humana es precisamente articular una ficción explicatoria que dé cuenta de las problemáticas esenciales del hombre. Por eso hay un substrato mítico en toda tradición arcaica, y por eso todo pueblo remite a ficciones sobre sí mismo para apuntalar su propia diferencia y su identidad.

Pero además, toda ficción narrativa es además un sistema, posee una estructura que determina su desarrollo y su sentido.

Todo lenguaje es vehículo de ideas, ideas que son historia. La novela es un género reciente, y expresa las ideas de un tiempo cercano. Tiempo político, caracterizado por la emancipación de nuevas clases sociales, por la emergencia de nuevos órdenes económicos. El nacimiento de la novela coincide con el nacimiento de la Modernidad, y el comienzo de su crisis coincide con la decadencia de esa misma Modernidad que expresa de una manera esencial.

Y lo esencial del espíritu moderno es precisamente la persecución de la libertad individual, más allá de las constricciones de un mundo demasiado dominado por la religión o por el Estado. Nace como valoración del hombre, en el humanismo renacentista, y como omnipotencia del poder del Estado surgido del sueño unificador de la razón. Es un tiempo contradictorio, porque afirma al mismo tiempo el primado de la libertad individual y el poder de lo colectivo. La novela expresa mejor que ningún otro género –piénsese por ejemplo en el teatro, que a pesar de su auge en el siglo diecisiete, hasta la segunda mitad del siglo dieciocho no se convierte en un espectáculo burgués, abandonando la estrechez de los moldes clásicos- las contradicciones seminales que habitan en el espíritu de la modernidad. La novela no es exclusivamente el género de la burguesía, tampoco es siempre un entretenimiento mayoritario.

Es esa función lúdica, de entretenimiento desinteresado, la que permite a la novela desarrollar un ácido sentido satírico. No es su función esencial, pero sí es uno de sus rasgos característicos. No nace para criticar o para ridiculizar, pero no es

comprensible sin su elevada carga de transgresión. Este es uno de los principales legados de la *herencia cervantina*, desarrollado profusamente en la literatura europea del siglo XVIII.

La sátira se encuentra en el origen de la novela moderna, aunque la novela moderna no es satírica. Esta aparente contradicción exige una explicación más detenida.

La sátira funciona como procedimiento de sustitución racional, por el que se reemplaza la oscuridad de las imágenes y de las supersticiones, por conceptos fácilmente transmisibles.²¹² El lenguaje afilado de la razón sustituye a los tópicos del folklore o del gusto popular. Toma la forma tanto de un ataque como de una imitación. Si la novela moderna se define como presencia de un mundo tangible que puede ser objetivado, y no como representación de un mundo privado –el del autor –, hemos de convenir en que la novela sólo se sirve de los modelos literarios y de los tópicos para desfigurarlos.

Cuando la sátira se transforma en ironía, entonces tenemos la novela moderna: el *quijotismo*. Cervantes adopta un género –el de las novelas de caballerías–, y construye un epígono desfigurado, siguiendo el procedimiento de la imitación, pero lo que resulta de ese procedimiento no es otro libro de caballerías escrito en clave satírica, sino un nuevo tipo de escritura capaz de alumbrar su propia cosmovisión. La novela se construye más allá de las limitaciones de la sátira.

La novela moderna se separa de la concepción tradicional de la escritura – por ejemplo, del teatro que hacen triunfar en España Lope o Tirso en la misma época–, porque aporta una nueva dimensión crítica. Tiene un exceso de ironía y de crítica, y por ello no puede ser lírica o sentimental. Esta virtud – o limitación – no es sólo patrimonio de Cervantes, que fracasa en la poesía lírica y que no sabe tomar el rumbo de los nuevos tiempos en el teatro. La comparten con él casi todos los que transitan las sendas equívocas de la novela moderna, entre ellos Denis Diderot.

La imitación, la sátira, no son sino procedimientos subalternos, sometidos al genio creador, que funciona de una manera libre y autónoma, más allá de los modelos y los

²¹² Robert, M. 1975: 39.

géneros. Se imita lo antiguo para instaurar lo nuevo²¹³, no se satiriza para divertir, sino para iluminar e instruir. Cervantes es un hombre de razón, respetuoso con la tradición y con la fe, pero nada hay más alejado que la novela moderna que él mismo contribuye a crear de la ideología tradicionalista y justificadora de los modelos de la autoridad y de la *mimesis*.

Cervantes es un heredero del Renacimiento, como Diderot o Sterne serán en su siglo representantes del *philosophe* o del ilustrado inglés. Esto parece evidente si se lee, por ejemplo, el célebre discurso sobre la Edad de Oro que don Quijote pronuncia a los pastores en la primera parte de la novela. Cervantes pone en boca de uno de sus personajes un tema muy propio de la época, el de la Arcadia, y este tema volverá a la novela tras la derrota de don Quijote en las playas de Barcelona. Cervantes ha leído la Arcadia de Jacopo Sannazaro, traducida al castellano en 1547, pero presente antes en las bibliotecas de los humanistas españoles. Se refiere a ella de manera irónica en *La Galatea*, como modelo de descripción paisajista²¹⁴. Cervantes puede introducir pasajes de imitación del bucolismo entre otros de imitación épico-caballeresca, porque la novela se encuentra más allá de las fronteras impuestas por los géneros. Este fenómeno de contaminación, y de fecundación, de unos géneros en otros, es característico del humanismo renacentista y de la cultura del barroco.

La imitación y la sátira no agotan los recursos de evocación y emancipación de la novela moderna. Su principal artificio técnico es el diálogo, y con él, la novela conquista el orden superior de una perspectiva.

El diálogo es un recurso típico de la novela moderna. Se ha utilizado, con notable eficacia, en uno de sus primeros ejemplos, el *Coloquio de los perros* cervantino, pero sobre todo es un recurso que se asocia a gran parte de la novela del dieciocho, sobre todo a partir de la *Pamela* de Samuel Richardson, novela que se sirve del recurso del intercambio de correspondencia. Diderot, autor de un *Elogio de Richardson*, escribe sus obras más importantes de filosofía con la forma de un diálogo imaginario, y también sus novelas. (*La Religiosa*, por ejemplo, tiene la misma estructura epistolar). No es un

²¹³ *Ibidem*, p. 42.

²¹⁴ Sannazaro, J. *Arcadia*. Madrid, Cátedra, 1993. Introducción de Francesco Tateo, pp. 41-42.

motivo de dispersión, sino de orden. Por el diálogo, la labor del pensamiento trasciende la búsqueda de una esencia perenne, se hace progresiva y cambiante. La simplicidad del diálogo amistoso conduce al adelantamiento de los aspectos más complejos de la realidad. Pero este *avance* no tiene la fuerza de un desvelamiento – porque no hay una esencia que desvelar-, sino la complejidad de un proceso en curso. El diálogo sirve para expresar la multiplicidad de destinos y de suertes en que se decide la vida de cada ser humano.

Al diálogo novelesco le falta un don decisivo: el de la verdad inmóvil, que es objeto de contemplación por parte del intelecto. En la novela, tal como la entienden Diderot y sus coetáneos, no hay soluciones, sino un eterno diferir de situaciones y de significados. Es circular, porque la ficción sólo posee interés dramático en la medida en que refleja una exigencia psicológica: el espectador-lector se busca a sí mismo en el eterno diferir de la lectura. Por eso la novela moderna trasciende el ámbito de una acción convencional. Esa acción es necesaria, pero la peripecia real, aquella con la que surge la identificación en el alma del público lector, tiene un irremisible carácter psicológico. Es necesaria, siempre que se encuentre en las fronteras mismas de lo verosímil.

Esa tendencia preeminente de la novela moderna, el querer transferir a la acción una vivencia más profunda de tipo psicológico, una actitud casi contemplativa, no se desarrolla de una manera totalmente efectiva hasta la novela psicológica del diecinueve. Antes, sobre todo a partir de Richardson, esa actitud contemplativa que espeja los movimientos de la realidad, no es más que una intuición. Por eso no hemos de buscar en Diderot, en Sterne o en Richardson, sino arquetipos novelescos que provienen del siglo anterior, aunque se apliquen a un nuevo tipo social, el hombre burgués.

En la novela inglesa del dieciocho y en las novelas de Diderot encontramos un gusto por la simplicidad y por el divertimento irónico que parece estar en contradicción con la seriedad de la novela psicológica. Parece más bien que el diálogo haya sido utilizado para conseguir un propósito de concordancia, que Diderot logra con el procedimiento recurrente de la interrogación retórica. La novela dialogada

parece buscar la complicidad de un lector del que se espera una respuesta tácita, producto de su propio sentido común. El lector, surgido de ese nuevo público burgués que acude a los Salones, y a quien va dirigido el nuevo teatro, participa de la novela, actúa en ella como un hombre ilustrado. El lector se convierte, sin saber, en el interlocutor ficticio, pero efectivo, de la obra.

El procedimiento del diálogo no es sólo propio de la novela. Diderot lo ha cultivado de forma asidua desde la *Carta sobre los ciegos*, como elemento inherente al ensayo filosófico, que a su vez va adquiriendo una estructura novelada. La *Carta* se presenta como una misiva a Madame de Puisieux. Volveremos a referirnos con frecuencia a esta técnica de la carta ficticia, que es precisamente uno de los procedimientos que Richardson ha puesto de moda en Inglaterra.

La *Carta* anticipa siempre cuál será el resultado: que la moral y la metafísica dependen de la percepción sensible. Parece un texto abierto, pero en realidad su conclusión ya está dada desde el inicio.

Lo que distingue a la *Carta* de un ensayo de metafísica al uso es que, a pesar de adelantar una conclusión única, una hipótesis de sistema, el texto sigue poseyendo sugerencias más allá de su primera lectura, y trasciende de continuo los límites de una lectura literal. El secreto de esta pervivencia del texto más allá de su sentido figurado radica en la forma, no en el contenido. Es un diálogo, y como tal, presenta los discursos intercalados de varios oponentes. La estructura además se hace más compleja cuando se intercala el diálogo fingido entre el eclesiástico Holmes y el matemático Saunderson, que va a morir. Con esta superposición de diálogos Diderot consigue articular con éxito una de las técnicas más características de la novela moderna: la del antagonismo polarizado, en igualdad de condiciones, como juego de pensamientos extremos.

En ese juego dialéctico, en esa continua fricción de decires extremados, reside la fuerza del diálogo, más allá de la idea filosófica que pretende expresar. Por eso el diálogo filosófico al modo diderotiano deja una doble sensación de seducción y de inacabamiento, de goce y de decepción.

Hemos hablado en primer lugar de la *Carta sobre los ciegos* porque es el primer ensayo verdaderamente dialogado de Diderot, y porque en él se hallan en germen los rasgos plenamente novelescos de sus ensayos de madurez: la total independencia de los interlocutores frente al narrador, la individualización absoluta de los personajes, que dejan de ser el soporte ficticio de una posición del propio Diderot, el juego irónico, etc.

En la *Carta*, que se escribe hacia 1749, aún no han aparecido elementos importantes, como la metaforización o la fantasía novelesca, que caracterizan muy especialmente al *Sueño de d'Alembert* y al *Suplemento al viaje de Bougainville*. Con el *Sueño*, hacia el año 1765, Diderot consigue ese nivel de autonomía de los interlocutores tan propio de la novela. Pero sobre todo, consigue articular un pensamiento filosófico construido sobre metáforas. Así, la estatua de mármol representa a la sensibilidad inerte, y participa del mismo orden natural que las plantas y los animales, que representan a la sensibilidad activa. Entre la estatua y el hombre no hay sino una gradación, una jerarquía de niveles de sensibilidad. La estatua es la materia inerte, pero susceptible de vida, del mismo modo que el hombre, único detentador de una sensibilidad activa y pensante, es la vida susceptible de transfigurarse en muerte.

Por su parte, el *Suplemento* plantea dos opciones monológicas (Orú y el Capellán, A y B), que han de ser asimiladas por igual, es decir, sometidas a una problematización libre, abierta, relativa, llena de objeciones y matices. Con este diálogo tardío, surgido de la relectura de una novela de éxito y de la reutilización de un tema de moda, consigue Diderot un auténtico ensayo de estructura novelesca, que además refuerza en el imaginario ilustrado el prototipo del *bon sauvage*, procedente de un Tahití legendario. Fantasía novelesca que pervive, como figura estética, más allá de su tiempo, y se convierte en fantasía pictórica en manos de Gauguin.

2.5: El éxito de Richardson

Es bien conocida la enorme influencia de Richardson sobre las novelas de Diderot, especialmente sobre *La religiosa*, redactada hacia 1759, pero no publicada en la *Correspondance Littéraire* hasta 1780. En 1761, Diderot escribiría el célebre *Elogio de Richardson*, en el que avanzaba algunas de sus ideas fundamentales sobre el género novelesco. La enorme influencia de Richardson sobre la literatura de su tiempo es un fenómeno sociológico de difícil interpretación. *La Pamela* se publicó en Inglaterra en 1740 y pronto fue leída con entusiasmo en toda Europa, convirtiéndose en el primer *best-seller* de la historia. Intentaremos en las próximas páginas desentrañar el sentido y las causas de esa poderosa influencia sobre un escritor tan renuente al cultivo de la novela como Diderot, que leyó, como Voltaire o Rousseau, la edición inglesa de la novela. Esa influencia es especialmente importante para comprender por qué Diderot se embarcó durante varios años en la redacción de una novela epistolar, de ambiente conventual, como *La Religiosa*.

Pamela es una heroína de clase humilde, que entra a servir, como muchas jóvenes de su condición, en una casa de rancio abolengo. Como Moll Flanders, sufre el acoso de un hombre rico y sin escrúpulos, Mr. B. (el hijo del dueño de la casa). Pamela resiste, segura de su virtud, de modo que Mr. B. acaba cediendo y casándose con ella. Con una trama tan inocente Richardson ha conseguido cautivar al público de su tiempo. Sin duda, será difícil encontrar en la historia de la literatura un caso semejante, en el que un autor mediocre deje una impronta tan duradera. Ni siquiera advertimos en la novela de Richardson el desencanto, el carácter agrídulce, adulto, de Defoe en *Moll Flanders* (que sí cede al acoso, por inocencia, y que nunca se casa con su pervertidor). Sin duda nos hallamos con dos mundos sociales completamente diferentes. Moll Flanders crece en el ambiente del hampa, con libertad, pero sin sujeciones morales. Pamela por el contrario es una joven virginal y delicada, destinada a ascender socialmente gracias a un buen matrimonio. Samuel Richardson

pretende crear una fábula moral, capaz de levantar el ánimo de sus lectores e incitarlos a ser más piadosos, pero en realidad está representando los ideales de una nueva clase social, que anhela el éxito social, y que es finalmente la que compra masivamente su libro.

Siguiendo con la comparación de estas dos importantes novelas, resulta altamente significativo que las dos estén escritas en primera persona, y que solamente se nos aporte la voz de la afligida narradora. Sobre todo en el caso de Richardson, se advierte un deliberado giro hacia el intimismo y la confesionalidad sentimental, acentuados sobre todo por la forma epistolar de la novela. Richardson se sumerge en las interioridades de un personaje femenino, pero no para ofrecernos un profuso análisis psicológico, como a veces se acentúa, sino más bien para mostrarnos el modo de vida de una joven virtuosa amenazada por la malicia, de modo que nos identifiquemos con esos ambientes domésticos y en cierto sentido compartamos las fantasías femeninas (conocer al hombre virtuoso, al príncipe, y casarse con él). Sin duda esa virtud tiene también en sí algo de malicioso. Por ella, Pamela consigue lo que pretende, sin importarle el haber sido acosada durante semanas de una manera altamente irrespetuosa. Pamela no cede, hasta que las normas sociales y las convenciones están de su lado, y se lo permiten, sin menguar su lugar social. Esto fue sin duda lo que llevó a Fielding a escribir su hilarante parodia titulada *Shamela*.

Pamela representa en cierto modo la visión moral que tiene del mundo la clase media, con una elevada carga de tradicionalismo. Moral mesocrática que deja bien claras las diferencias entre el hombre y la mujer, para la que establece la castidad como virtud máxima, y el matrimonio como meta primordial. El éxito de Richardson en su tiempo es paralelo a la sensación de desagrado, de rancia moral periclitada, que nos produce hoy. Es un producto de su época, muy celebrado en los cenáculos de la incipiente burguesía, que anhelaba verse retratada con dulzura en obras respetables. Sólo así podemos explicar su enorme éxito y, sobre todo, la influencia duradera que tuvo sobre escritores de altura, como Diderot o Rousseau.

El éxito de Pamela implica también la generalización de la novela epistolar como procedimiento literario. Richardson vuelve a este género con *Clarissa*, (1784), donde

repite los mismos procedimientos elementales de Pamela, pero con una estructuración formal más compleja. Ahora son cuatro los interlocutores que intercambian correspondencia. Todo adolece de una pétrea simetría. Clarissa y su amiga Anna, representan el lado femenino; Lovelace y su amigo Belford, el lado masculino. Lovelace viene a ser una presencia revisitada del Mr. B. libertino de Pamela, pero ahora sí consigue sus propósitos. Sin duda, el realismo psicológico de Clarissa está mejor plasmado y tiene mayor madurez, que el de Pamela, aunque su influencia fue considerablemente menor.

Las últimas novelas de Diderot están escritas bajo la influencia de Richardson. En el siglo dieciocho, el arte era inseparable de su función moral. Estaba ligado a un afán pedagógico que, bajo pretexto de ilustrar e instruir a la masa lectora, tendía a legitimar el status social preexistente. El moralismo de Diderot es una proyección de ese anhelo de orden social y progreso que late en la sociedad dieciochesca. Por ello, Richardson, modelo del novelista de éxito devoto de las buenas costumbres, fue el ejemplo a seguir por muchos ilustrados franceses.

La otra fuente importante de la novelística de la época proviene de la visión que el ilustrado tiene de las regiones utópicas visitadas por los viajeros como Bougainville, cuya proyección literaria y simbólica puede hallarse en el *Paul et Virginie*. Esto hace recuperar la temática del viaje iniciático de los jóvenes, lanzados a una aventura de consecuencias imprevisibles, pero cuyo resultado final es siempre la madurez y el triunfo de la pasión. En este sentido, *Robinson Crusoe* es el ejemplo máximo. Defoe escribe novelas con el sentido moral de la época, pero su calado es más hondo que las muy planas psicografías sentimentales de Richardson. Robinson Crusoe es el aventurero condenado al arrepentimiento, obligado a reeducarse en la isla de la desesperación. El entorno idílico sirve aquí a una voluntad de renovación que tiene poco que ver con el ambiente virgiliano de *Paul y Virginia*, y mucho menos aún con el juego sentimental de *Manon Lescaut*. El aislamiento es una forma de sufrimiento. Robinson, solo en la isla, acompañado sólo de un vetusto ejemplar de la Biblia, ha de retrotraerse a todos los sucesos pasados de su existencia para otorgarles el sentido adecuado. Tras los años de reflexión, llega el encuentro con Viernes, y con él, la

posibilidad de resarcirse, de construirse de nuevo como individuo social, *a la manera de su propio deseo*, antes del regreso definitivo a la civilización. Sin duda, el calado de las novelas de Defoe (y me refiero muy especialmente a *Moll Flanders*) proviene de haber adaptado el carácter moral de la novela dieciochesca a un nuevo público burgués capaz de comprender la necesidad del riesgo y de la aventura, aun cuando no los ejercite efectivamente, sobre las virtudes de la vida sedentaria. No se puede hablar de rebeldía en esos personajes cortados del mismo patrón moral; pero sí se advierte en ellos una movilidad psicológica que era la propia de la novela cervantina, y que en las novelas de Richardson no deja de ser un preciosista decorado de psicologismo baldío.

En este contexto, las últimas novelas de Diderot, *El sobrino de Rameau* y *Jacques el fatalista* desarrollan las posibilidades psicológicas del género en una dirección claramente original, dentro del moralismo imperante en la época, y sobre todo, con un sentido más profundo y acabado de lo que habían sido desarrolladas en *La religiosa*, donde todos los tópicos anticlericales de la época se daban dita en torno a una *trama psicológica* bastante plana. Recordemos sólo que *La religiosa* se comenzó a redactar en 1759, precisamente el mismo año en el que Palissot dio a conocer su comedia satírica sobre los *philosophes*, que había provocado la comprensible indignación de Diderot.

Como señala Warning²¹⁵, en su estudio sobre *Jacques el fatalista*, siempre lo fundamental en la novela de Diderot no es el entramado novelesco, sino el tema filosófico (en este caso, el fatalismo y el determinismo spinozista). En *La religiosa*, por el contrario, el tema moral era el del libre albedrío frente a las constricciones de la institución religiosa, entendida como lugar de la hipocresía y el tormento. Es un tema filosófico, pero sobre todo es un tema social, estrechamente vinculado a las polémicas ideológicas del siglo. En *La religiosa*, se advierte como las distintas facciones ideológicas de la iglesia disputan entre el *molinismo* y el *jansenismo*, mientras las novicias desdichadas se ven abocadas a un mundo de encierro y frustración.

²¹⁵ Warning, R. *Estética de la Recepción*. Madrid, Visor, 1989, p. 303. Artículo: “Oposición

En *La religiosa*, un único personaje narra, a través de una misiva desesperada, su situación en el encierro conventual. Tenemos sin duda un planteamiento monológico, en el que la idea moral que expresa el personaje heroico de Suzanne se sitúa muy por encima de cualquier consideración. En *Jacques el fatalista*, el planteamiento ya no es tan sencillo. Como toda novela binaria (*Don Quijote*, *Robinson Crusoe*, etc...), la dialéctica entre amo y siervo no necesariamente admite una lectura de confrontación, ni de asunción al modo hegeliano. En el caso del amo y Jacques, esa relación tampoco se resuelve en oposiciones binarias, sino en la indeterminación natural a la que conduce cada caso, y que provoca siempre el mismo pasmo en el lector, incapaz de decidirse por el sentido último de la fábula. A este respecto, Warning ha dicho:

“La mayor parte de las aventuras de viajes están construidas de manera que excluyen varios ejes semánticos: mentira / verdad, dominio / servidumbre, libertad / necesidad. Se trata siempre de personas, acciones, acontecimientos, situaciones, que se sustraen a la semantización de opuestos, lo que significa: hacer que el lector implícito se enfrente, no con una elección binaria, sino con la indecisión ante un caso. El autor implícito transforma la oposición dispuesta por el narrador en un caso que se entrega al lector implícito”²¹⁶

En la perspectiva del lector efectivo actual, el moralismo de *Pamela* resulta ridículo: su resistencia al pecado, a la deshonra, con el único objetivo de conquistar el status de la honorabilidad, casándose con el acosador, son ideas profundamente alejadas de nuestra concepción moral de la existencia, cualquiera que ésta sea. Si no resulta ridículo, resulta profundamente inmoral. Por otro lado, estamos acostumbrados a cuestionar el valor moral de las obras de arte, como algo sospechoso y amenazante, frente a la pretendida emancipación de un *arte libre* capaz de expresar al ser humano más allá de las convenciones sociales del momento.

y *casuística – El papel del lector en ‘jacques le fataliste et son maître’ de Diderot’*.

²¹⁶ Warning, R. *op. cit.*, p. 303.

Pero si el moralismo de *Pamela* puede resultar irrisorio al lector actual, algo semejante puede ocurrir con el tema y el desarrollo argumental de *La religiosa*, digno de cualquier folletín romántico. En el siglo diecinueve se pueden encontrar muchas historias de este tipo, más o menos logradas y más o menos soportables para el gusto contemporáneo, pero que fueron devoradas asiduamente por un lector poco exigente. En España, tenemos el caso peculiar de *Pepita Jiménez*, una novela sobre el encuentro amoroso de una joven andaluza y un sacerdote a punto de culminar los votos, hijo, para mayor enredo de la trama, del anciano aristócrata pretendiente de la joven. No hay que olvidar que *Pamela* fue vertida al castellano por primera vez en 1794, con una segunda edición en 1799, aunque ya antes se había representado alguna versión italiana de la novela²¹⁷.

Las novelas escritas al estilo de *Pamela* desarrollan todas un mismo arquetipo de novela burguesa, capaz de obtener un éxito inmediato. Nos encontramos de nuevo con la importancia, nunca suficientemente reseñada, de la novela moderna como fenómeno social. Este auge coincide, de paso, con la decadencia histórica de la vieja sociedad aristocrática que tenía su fundamento en los vínculos de sangre y en el linaje, dando paso a una sociedad más abierta, en la que personajes como *Pamela* pueden servirse de sus propias capacidades para medrar en el entramado social. El éxito de la novela se debe, en gran parte, a la capacidad para sintonizar con ese nuevo entorno social, aunque ese arribismo moral de la protagonista sea algo poco comprensible fuera de su contexto social.

En el caso de *La religiosa*, la historia desventurada de sor Suzanne sirve para expresar una clara denuncia de la religiosidad fanática pero, sobre todo, es una expresión condensada de las ideas naturalistas de Diderot. En algunos pasajes bien determinados, la protagonista, que se dirige en primera persona al marqués de Croismare, un hombre de mundo de espíritu liberal, se expresa con ideas que son fácilmente localizables en algunos escritos filosóficos del autor. Veamos un ejemplo:

²¹⁷ En realidad, la obra de Richardson más leída en los siglos XVIII y XIX en España fue *Clarissa*. Para el tema de la recepción de *Pamela* en España, ver la introducción de Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil a su edición castellana de la novela. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 87-100.

*- Il est fâcheux, et je crains bien qu'il n'empire. Elle n'était pas faite pour son état; et voilà ce qui en arrive tôt ou tard, quand on s'oppose au penchant général de la nature: cette contrainte la détourne à des affections déréglées, qui sont d'autant plus violentes, qu'elles sont mal fondées; c'est une espèce de folie.*²¹⁸

La religión impone servidumbre y un continuo alejamiento de las inclinaciones naturales, que resulta siempre inmoral y pernicioso. De ahí que, cuando es seguida con sinceridad y dedicación, sea fuente de superstición y de ignorancia; y de intenso sufrimiento, cuando actúa como fuerza coactiva. Al menos dos personajes de la novela, sor Suzanne y el padre Morel, pertenecen al cuerpo eclesiástico por voluntad ajena y coacción declarada. Son los personajes que, con integridad moral, soportan el sufrimiento sin incurrir en actos inmorales. Con ello, parece decirnos Diderot, se demuestra que la moralidad no es patrimonio de los creyentes, sino que incluso les está vedada, por el continuo sometimiento que se auto-infringen a unas prácticas absurdas, sancionadas por la tradición, pero completamente nocivas para la naturaleza libre. Ese continuo dominio sobre las pulsiones naturales sólo puede conducir a la anormalidad, como en el caso del lesbianismo enfermizo de la superiora del convento de Arpajon.

Tanto *Pamela* como *Clarisse*, la novela cuya lectura en inglés, con anotaciones manuscritas del propio Richardson, motivó la redacción del *Éloge de Richardson*, son novelas en las que se da rienda suelta a cierto emotivismo desbordado. Esa es la cualidad que precisamente parece admirar Diderot de una forma más sincera, pues esa turbulencia afectiva permite abordar la realidad de un alma viva y frenética:

*“Mais à travers le désordre et le négligence aimable d'un pinceau qui s'abandonne, on reconnaît aisément la main sûre et savante d'un grand peintre”.*²¹⁹

²¹⁸ LR, p. 381.

²¹⁹ ER. Citamos, como casi siempre, a partir de la edición de A. Billy, para La Pléiade, p. 1059. Este fragmento forma parte de un texto de introducción no presente en la edición de las *Oeuvres Esthétiques* a cargo de P. Vernière.

El carácter innovador de las novelas de Richardson sólo puede ser comprendido en relación con las pautas del *romance* tradicional, de tema sentimental, que floreció en la Europa del siglo XVII, pero cuyas fuentes se retrotraen a la novela sentimental de la Edad Media. El *romance* se limitaba a urdir una trama de entretenimiento. Richardson le añade las connotaciones morales del ensayo filosófico y del discurso religioso. De ahí, el apelativo de *novela religiosa*.

Es esa mezcla de moralidad filosófica y sentimentalismo lo que sorprende a Diderot, que admira la vivacidad de los cuadros humanos de Richardson, llenos de jóvenes dulces, incautas u ofendidas, y de señores elegantes y sin escrúpulos, que intentan socavar su virtud. Probablemente, lo que sorprende a Diderot no son las tramas en sí, sino la capacidad de suscitar problemas morales y generar una perenne sensación de realidad.

2.6: Las formas de la ironía

La ironía es el rodeo que hace la inteligencia libre para expresar aquello que escapa al dominio adormecedor de la ignorancia y que no puede ser expresado bajo fórmulas sumarias. Es una forma de expresar lo que, de otro modo, quedaría oculto bajo las formas regladas de la lengua convencional. Opera un desvío frente a la visión usual de la realidad. El ironista aporta un punto de vista diferente, producto de una perspectiva más amplia.

Ya en la dialéctica socrática, la ironía aparece caracterizada como principio de alerta y de movilidad. Si el diálogo es una técnica, que conduce al desvelamiento de la verdad, oculta bajo los usos inadecuados de la lengua, la ironía aparece ligada a la libertad de examen, al libre movimiento de la inteligencia y del ingenio. Sócrates ironiza, y con ello, se guarda de hacer ninguna verdad definitiva, limitándose a mostrar la fuente del error; con ello, por decirlo con palabras de Jankélévitch, nos sustrae a la euforia de la inconsciencia²²⁰.

Con Sócrates se inicia una tradición de cuestionamiento del lenguaje dogmático, que adopta las formas de la retórica para encubrir un propósito político. La ironía implica distanciamiento y, por ello, se sitúa siempre fuera del negocio de la lengua. Los continuadores de la ironía socrática, como Diógenes o los cínicos, convierten la palabra en insolencia. El cinismo adquiere la forma de un moralismo invertido o decadente. Es el diletantismo de la paradoja y del escándalo. El movimiento irónico se torna agitación frenética. Anuncia esa religión de la moral que se verá más tarde en Rousseau y que Fr. Schlegel denominó *cinismo universal*.²²¹

El cinismo es una radicalización y, en cierto modo, una simplificación violenta, de la ironía socrática. El diálogo sagaz se torna diatriba propagandística o apología,

²²⁰ Jankélévitch, V. *L'ironie*. París, Flammarion, 1964. Todo el primer capítulo de este libro está dedicado a la categorización de los distintos usos de la ironía en la historia del pensamiento.

²²¹ *Ibidem*, p. 15.

cuando no somero aforismo, despreocupado por la búsqueda exacta de la verdad o del sentido. Lo advertimos en Luciano y en Gracián. Sin embargo, en la tradición novelesca moderna, en Swift, en Sterne o Fielding, la ironía conserva su esencia humorística, despojada de gravedad metafísica, mientras para el ironista romántico, heredero más directo de aquella otra derivación entusiástica, se convierte en ebriedad de la subjetividad trascendental. Apunta Jankélévitch:

« *Du sujet de Kant au Moi de Fichte et de l'Imagination de Novalis au Génie de Fr. Schlegel, l'esprit ne cesse de se gonfler, de s'élever, pour ainsi dire, de lui-même; créateur de son objet, il le détermine dans son être, et non plus seulement dans son ordre ou dans son sens* »²²².

Es el tránsito del *querer* inoculado por el *deber*, al *querer hiperbólico*, dominado por una voluntad trascendental que exige sus propias normas arbitrarias, entregada a la contemplación del sublime. La ironía se convierte en vehículo de revelación gnoseológica, ligada en Fr. Schlegel, al concepto de *Verstand*, como libertad del sujeto que remonta por encima de los objetos, y en Novalis, al concepto de *Gemüt*: libertad mágica y poética, capaz de transfigurar el mundo; libertad narrativa que narrativiza la naturaleza. El universo narrativizado se convierte en un cuento de la sublime fantasía.²²³

La ironía de Sócrates aludía a un problema cívico, que está por completo inoído en el planteamiento romántico de Fr. Schlegel. La libertad para él se ofrece como libertad sin responsabilidad, libertad del entendimiento para anularse en la contemplación del sublime. La ironía tradicional conduce al individuo a un mayor distanciamiento con la naturaleza y con el resto de los hombres; en la ironía romántica, se transita en sentido inverso: la ironía sirve para acercar y fusionar. Desde Hegel, queda determinada en sus formas esa autocracia de la ironía, y del yo

²²² *Op. Cit*, p. 16.

²²³ *Ibidem*, p. 17.

irónico, que fagocita toda determinación y devora toda particularidad. Es el sublime a la inversa²²⁴.

La ironía de la que se sirve Diderot es la resulta de la confluencia de dos tradiciones: la de la ironía socrática y cínica, por un lado; la de la ironía mundana de la picaresca y la novela moderna, por otro. Cervantes y Rabelais han desarrollado, en los albores de la Modernidad, un *humor mundano*, que examinando pequeñas partículas de vida, y fijándose en lo aparentemente más fútil, logra atrapar una visión comprensiva de la totalidad de la experiencia. La notación de lo anecdótico se traduce en la verdad profunda de un carácter o un tipo humano.

En la visión especulativa del romanticismo, esa ironía se ha convertido en el centro de un sistema dogmático, cuya plenitud ha situado Jankélévitch en la obra de Solger. El humor subjetivo, el distanciamiento irónico, se torna ahora categoría metafísica. Así:

«L'ironie, c'est la conscience de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la belle et fragile apparence qui à la fois exprime et anéantit l'idée»²²⁵.

El siglo dieciocho está marcado, sin embargo, por lo que Jankélévitch llama un *Witz* reflexivo, que no tiende ese carácter exaltado y ambicioso. Su regla es todavía la del sentido común; carece aún de ese aspecto anegador, nihilizante, porque no aspira a descubrir lo absoluto, sino a precisar aún más las distinciones concretas sobre el plano de inmanencia de lo mundano. La broma irónica, inserta en una novela, no aporta una revelación esencial sobre la condición humana, sólo hace más clara una porción oscura de una existencia particular o de un hábito generalizado en la sociedad.

El pensar, como despertar de la conciencia, marca el nacimiento tanto de lo serio como de la contemplación irónica. Esa posibilidad ha sido abierta, en Occidente, por el pensamiento eleático. En su origen, la ironía es una forma de separarse de la

²²⁴ En un sentido más amplio, ese *sublime invertido* es el humor, en la caracterización de Jean-Paul.

²²⁵ *Op. Cit.*, pp. 18-19.

contemplación irreflexiva; es desapego y ausencia²²⁶. La conciencia implicada en la ironía transforma la presencia en ausencia, introduce en nuestro saber el retardo y es escalonamiento de una perspectiva.²²⁷

La contemplación del objeto exige distancia; en la novela, esa distancia se impone en la fractura entre el acto de narrar y el mundo narrado, que poseen contornos diversos. El personaje vaga por un mundo en el que se ha perdido toda seguridad, porque ya no está regido por leyes divinas. El viajero se orienta en el camino por los designios de su propia razón. La distancia desencadena en él una nueva idea del mundo, como pluralidad irreductible: objeto de contemplación y de vivencia directa. En el viaje, el héroe novelesco evoluciona psicológicamente, está sujeto a los cambios del tiempo, y su mirada se vuelve irónica porque, de algún modo, su posición es la posición excéntrica del desplazado. La ironía funciona así diseccionando, evitando que el mundo se muestre como unidad falsificada. Por eso la ironía individualiza, previniendo frente a la credulidad. El objeto es un detalle y un momento, que se inscribe en una duración temporal. La razón aparece entonces como facultad de establecer relaciones.

En el viaje de Jacques y de su amo, la racionalidad permite, en efecto, establecer relaciones; convertir la pluralidad del mundo en una unidad panorámica y prospectiva. El ironista se ha desprendido de la mirada atávica hacia sí mismo, sabedor de que su vida depende de los caprichos del destino. Por eso, el fatalismo del personaje es más bien una respuesta irónica a un mundo en el que toda seguridad personal se ha desvanecido, y en el que sólo es seguro el azar impremeditado del viaje y de la aventura. Ese universo, donde todo está escrito, donde todo sucede conforme a un plan pre-establecido, escrito en el gran cilindro, ya no puede ser tomado en serio.

En su análisis de la ironía, Jankélévitch cita la definición de Hermógenes de Tarso: la ironía es una actividad espiritual infinita²²⁸. La perspectiva del ironista revela lo minúsculo de nuestras emociones, que nos poseen durante un tiempo, pero que no

²²⁶ De ahí la expresión de Alexander Blok: *Ironizar es ausentarse*.

²²⁷ Jankélévitch, V. *Op. Cit.*, p. 21.

²²⁸ *Ibidem*, p. 27.

son sino un fruto más de la necesidad de la Naturaleza. Esta es también la visión distanciada de Spinoza, que es tratada en *Jacques el fatalista* de una manera irónica, pero amable.

El ironista se presenta como un individuo capaz de dominar sus emociones, en la medida en que comprende que todo suceso que acontece posee una causa en el orden natural, en el que se inscribe. La voluntad queda sometida al dominio de ese *azar necesario* de la Naturaleza, que parece actuar a capricho, creando innumerables formas distintas, pero que en realidad obedece a un elevado plan organizador. Lo común en la Naturaleza es el cambio, y ese cambio adquiere un matiz creador. Esa creatividad natural impele también a cada vida humana a re-inventarse a sí misma. Bajo la continua determinación del destino, la existencia de Jacques se conduce de una forma extrañamente libre, que no puede dejar de seducir.

El dominio de la ironía es así el dominio de la libertad personal. El dogmatismo, la rigidez vital, exigen seriedad, evitan cualquier respuesta incómoda por el origen o por la genealogía, precisamente porque han convertido el origen en una cuestión sustancial²²⁹. El absolutismo del sublime es inengendrado, o se remonta a un origen casi mitológico: es expresión del origen mismo, perpetuado en la *fatria* o en la raza.

La verdadera libertad aparece para el ironista como negación del origen y como reconocimiento de la necesidad natural. Se anula el misterio inquietante de lo atávico, a favor de una legalidad natural que puede ser explicada por las armas de la razón. El ironista es siempre un cultivador de la razón. Lo han sido Sócrates y Diógenes, y en no menor medida, Cervantes o Fielding.

Si el mundo aparece acotado en su finitud, convertido en objeto de clarificación racional, ya no es necesario un demiurgo. La ironía adquiere entonces cierto carácter de previsión frente a las amenazas del futuro:

«L'ironie développe d'abord en nous une sorte de prudence égoïste qui nous immunise contre toute exaltation compromettante et contre les déchirements de l'extrémisme sentimental:»

²²⁹ El anti-héroe novelesco es así, también, el hombre sin origen, o cuya genealogía no queda del todo aclarada. Su posición social está fuera de las jerarquías usuales, o se ha trastocado. La dialéctica de las jerarquías es normal en el género: el escudero sustituye al amo, conversa en igualdad con él; el amo se mezcla con el pueblo, exhibe

*grâce à elle, nous ne serons plus écartelés entre des incompatibles également ambitieux. D'autre part, l'ironie nous donne le moyen de n'être jamais désenchantés, pour la bonne raison qu'elle se refuse à l'enchânement».*²³⁰

Esto implica una rebaja emocional: el ironista siente sino con extrema ligereza. Las pasiones apenas le infringen disturbio alguno. Por eso el diletante ilustrado se reconoce en el espejo del ironismo: se sirve de las pasiones a su gusto, sin verse demasiado afecto por ellas. El amante de Madame de La Pommeraye, el Marqués des Arcis, es un buen ejemplo de esta actitud. Al principio es un libertino que siente de manera excesiva, y eso le conduce a la ignominia. Una vez descubierto el engaño al que ha sido sometido por su antigua amante, reacciona de una manera inesperada: con moderación y prudencia, acepta su destino, perdona a su mujer y recupera la felicidad. En las conversaciones con Jacques y su amo, se muestra como un conversador irónico y prudente, que hace gala de un cierto *esprit de finesse*. En la medida en que el marqués rebaja la temperatura afectiva, se muestra como un hombre razonable y prudente. La ironía opera directamente sobre la emocionalidad, atenuando su influencia.

Del mismo modo, la ironía rechaza el argumento exacto, y esto hace con frecuencia divagar al ironista, que libremente va de un argumento a otro, sin concluirlos, dejándolos todos en apunte, en inacabamiento impreciso. Esto es importante para comprender a Diderot, que se sirve profusamente del diálogo de stirpe socrática, pero no suele darle una dirección definitiva. Algunos críticos interpretan esa falta de sistema como contradicción y fragilidad conceptual, y esto es porque buscan en Diderot al filósofo sistemático que nunca fue, y no al ironista, vocacionalmente inclinado hacia la indecisión creadora, que siempre fue.

Frente a la rígida especialización, el ironista se presenta como una *amateur* del discurso, que oscila siempre entre lo refinado y lo imponderable²³¹. El discurso irónico tiende a expresar lo inefable, a hacerlo claro bajo la luz de la inteligencia

sus intereses mundanos.

²³⁰ Jankélévitch, V. *Op. Cit.*, p. 32.

²³¹ *Ibidem*, p. 35.

racional. Es extrema conciencia, que inmuniza frente a los excesos del *pathos* intransigente. No hay en ella lugar para el monólogo concluyente. La ironía exige el intercambio dialógico, porque la inteligencia, para el ironista, consiste en establecer relaciones. Esto es claro al referirnos a Diderot, que llegó a imaginar la Naturaleza como un complejo mapa de relaciones, unas necesarias, otras casuales, que dan lugar a modelos ideales sólo temporalmente válidos, a bellezas efímeras que tienen un momento de profusión gloriosa y luego perecen.

2.6.1: La ironía socrática.

La ironía es uno de los artificios fundamentales de la dialéctica socrática, y en cierto modo, el origen de la ironía que Diderot utiliza en sus escritos, y no de manera circunstancial. Sócrates creía, como Tucídides, que el pensamiento humano deriva siempre entre dos *logos*, discursos dobles o *dissoi logoi*, a la manera de un continuo decir y contra-decir. Pero esa dualidad del discurso se resuelve siempre en la primacía de un discurso definitivo, que clausura el combate dialéctico. La ironía juega en ese discurso un papel eminentemente destructivo; su finalidad es reducir al ridículo o al sinsentido el discurso del oponente, y con ello, dejar al descubierto el poso de dogmatismo sobre el que se asienta. Hay, por tanto, una premeditación de certeza, que el Sócrates platónico explota hasta sus últimas consecuencias. Tras la destrucción del discurso del oponente, la ironía cede su puesto a un discurso constructivo, por el que se investiga la auténtica esencia de la verdad.

Para un ilustrado, la pretensión de la verdad objetiva sigue vigente, precisamente porque es posible llegar a un acuerdo racional, libre de dudas y de prejuicios dogmáticos. La ironía posee así una capacidad purificadora del discurso, restableciendo el dictado de la palabra diáfana. Esa pretensión de veracidad es lo que precisamente Diderot admira en el discurso de Sócrates, frente a las inútiles pependencias del discurso teológico, que no posee la capacidad de sustraerse a sus propios enredos. En *Jacques el fatalista*, el lenguaje de la teología aparece caracterizado como un lenguaje sin término, y por ello, sin sentido. No es conveniente por tanto magnificar el carácter abierto de los diálogos diderotianos. En todos ellos subyace una pretensión de verdad que, en las novelas, adquiere además un claro matiz irónico.

Al negar Diderot que esté escribiendo una novela, esta participando de ese juego de la ironía: lo que el lector halla en las páginas de *Jacques el fatalista* es la verdad, más o menos tal y como aconteció. El artificio no está tan desarrollado como en el juego de autorías del Quijote, y Diderot se ve obligado a ofrecer una especie de apéndice

explicativo, que pone en duda la autenticidad de la lectura, así como abre la posibilidad del plagio, a partir de historias precedentes.

En la resolución final, Diderot parece alejarse de la trampa objetivista de la ironía socrática. El discurso parece no tener fin, y ello se debe a dos motivos: en primer lugar, como es ya sabido, porque las disputas metafísicas y teológicas sobre el fatalismo carecen de sentido, aunque sí lo tiene la cuestión del determinismo filosófico; en segundo, porque el propio Diderot ofrece posturas contrapuestas igualmente defendibles. Por ello, en *Jacques el fatalista*, las posibilidades del diálogo se han llevado más allá de lo que podríamos denominar sus “límites socráticos”. Ahora, la única pretensión es la de fidelidad a un modelo anterior, o al realismo de la imagen novelesca. La cuestión de la verdad con mayúsculas queda en suspenso.

No basta con la ironía socrática para explicar los mecanismos de cuestionamiento del discurso que pone en juego Diderot, porque también recibe la influencia de los usos contemporáneos de la ironía. Sin duda, la ironía cervantina, utilizada de forma prolija, y confesa, por Sterne o Fielding, se caracteriza por presentar un claro conflicto entre la realidad de la existencia mundana y la virtualidad de una imagen construida por la fantasía o la imaginación.

La ironía es simulación. Sócrates construye su discurso sobre ficciones y artificios, destinados a cercar a su oponente. La broma irónica permite además que se acerca de un modo amistoso al interlocutor, para así mejor socavar su opinión. La ironía supone un acercamiento de los discursos y, sobre todo, cede la palabra al interlocutor, que a partir de entonces se ve obligado a compensar el acercamiento amistoso. En la ironía socrática, lo jocoso está al servicio de las intenciones últimas del discurso: se busca una explicación transparente de la realidad; se pretende poner en claro también el propio uso que se hace del lenguaje. La ironía es un requisito previo de un objetivo más serio y profundo: limpiar el espíritu de los dogmas adquiridos y allanar el camino para el logro del conocimiento y de la virtud.

Ese carácter edificante de la ironía socrática es lo que realmente Diderot admira y pretende realizar en su propia biografía. Como su maestro griego, él también en ocasiones parece ocupar el lugar de su interlocutor, aunque es menos frecuente la

caricaturización y la exageración peyorativa. Muy pronto, Diderot se enrola en la explicación de sus propias ideas filosóficas, y el discurso del otro queda pronto reducido a un segundo plano. Al menos eso ocurre en algunos diálogos específicamente filosóficos, como *El sueño de D'Alembert*.

En *El sueño*, el diálogo irónico permite comunicar contenidos filosóficos profundos, utilizando el artificio del sueño. Bajo ese presunto disfraz, el discurso incoherente de d'Alembert, late el discurso homogéneo y coherente del *philosophe* que se interroga por la materia. El diálogo irónico se muestra así como un hábil juego de ocultaciones, donde la verdad reaparece bajo una forma coherente y definitiva.

Aunque Diderot pretendiera ser un moderno Sócrates, su uso de la ironía difiere notablemente del de su modelo. Al aplicarla al juego novelesco, la ironía se enriquece, recogiendo influencias de múltiples géneros literarios, como la comedia romana o la novela picaresca.

Las similitudes entre Sócrates y Diderot han de buscarse sobre todo en el terreno de las ficciones personales de éste último: para él, Sócrates es ante todo un modelo ético, la figura egregia del *philophe* que clama contra la ignorancia. El perfil heroico de Sócrates rivaliza con su perfil irónico y simulador, que es sin duda menos apreciado por el filósofo francés.

2.6.2: La ironía de la comedia romana.

Otra forma de ironía es la empleada en la llamada *comedia romana*. Un ejemplo sumario lo hallamos en *El Satiricón*, de Petronio: la ironía como sátira o parodia, con evidente intención escarnecedora. Es un discurso que introduce el habla vulgar y los giros coloquiales, potenciando con el recurso a la escatología la fuerza cómica de las situaciones. Un modelo clásico es el del célebre episodio de la cena de Trimalción, comentada por numerosos críticos, como Erich Auerbach²³² o García Gual²³³.

En Petronio, la ironía y la sátira sirven a un propósito en cierto modo autobiográfico, en la medida en que él mismo es descrito por sus contemporáneos como un hombre de placeres disipados y refinado hedonismo.

A diferencia de la epopeya, en la que ya aparecen pergeñados componentes pre-novelescos, como el viaje y la peripecia, el relato de Petronio se escribe en primera persona, desde la posición de un pícaro de baja cuna. El novelista, quizá por primera vez, abandona la posición del *aeda* misterioso, o del refinado moralista, para ofrecer una pintura real de la vida, tanto en ambientes aristocráticos, como en los bajos fondos, donde los humildes luchan por el sustento cotidiano. A este respecto, ha comentado C. García Gual:

«La narración en primera persona hecha por el pícaro, héroe o antihéroe, de sus aventuras, nos permite captar todo el contraste ético de la sociedad histórica que le rodea, y con la que no puede identificarse. Esa distancia irónica que el narrador guarda frente a los otros personajes, y que a su vez el lector toma respecto de él, nos permite divertirnos de sus apuros y de sus encuentros. Frente al sentimentalismo de la novela idealista griega, el realismo brutal, con sus tonos mordaces y obscenos, provoca una reacción cómica»²³⁴.

²³² Auerbach, E. 1950: 31-54.

²³³ García Gual, C. *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo, 1972, pp. 358-363.

²³⁴ *Ibidem*, p. 348.

He aquí pergeñados algunos rasgos típicos de la ironía novelesca: el distanciamiento, la narración en primera persona, la incapacidad para asimilar los valores del orden existente y, por último, la posición reflexiva del lector, que adopta también una actitud irónica.

La picaresca es ante todo una forma de observar la realidad; una mirada extraviada. El pícaro no puede ofrecer la versión oficial y homologada. Su discurso es el de la plaza pública, sintoniza con los anhelos cotidianos y con las esperanzas de los humildes, que casi nunca son tampoco muy elevadas. Por ello, el pícaro casi nunca resuelve su actitud ante la vida en una acción ejemplar. Tampoco puede identificarse con el autor, casi siempre un aristócrata, o un clérigo – en la tradición medieval posterior -. La posición del narrador - pícaro exige un notable distanciamiento. El intelectual que escribe arroja juicios satíricos sobre la sociedad, pero no se confunde con los personajes a los que da vida. El realismo novelesco implica despersonalización.

El Quijote es sin duda heredero de la vieja tradición romana. Se trata de un libro satírico, al menos en su primera intención, marcado por un realismo crudo, a la vez que por una fina imaginación, que da paso a historias sentimentales o cortesanas, con la misma facilidad con la que describe la brutalidad de los vizcaínos. Algo parecido ocurre en *El Satiricón*; el realismo brutal permite sustraerse a las limitaciones de los modelos artísticos impuestos, desarrollando tipos y situaciones plenamente originales. Esto es lo que Auerbach ha denominado *imitación no estilizada*, en la medida en que no se deja llevar por estereotipos formales.

En la novela satírica romana, la jerga popular irrumpe con fanfarrias violentas. La lengua de la calle y del mercado se imponen, incluso cuando se retratan ambientes aristocráticos. Los personajes son capturados por la palabra en el acto de alguna acción vergonzosa o reprobable: en el momento del dispendio, del goce refinado o de la diversión sin sentido. Aparecen despojados de la dignidad que la sociedad les ha impuesto; convertidos incluso en ocasiones en ridículos guiñapos manejados por alcahuetas y ladrones.

Se ha visto en estos retratos la intención moralizante de un cínico intelectual, que observa en la distancia los vicios comunes, y los retrata de la manera más cruda posible. La ironía es fruto del distanciamiento, y por ello, casi siempre comporta una cierta carga intelectual, que no posee la simple chanza vulgar. La ironía pretende articular un discurso complejo sobre la realidad, en la medida en que la comicidad aparece motivada de manera indirecta.

El Satiricón es el producto de una sucesiva *contaminación* de géneros dispersos²³⁵. El relato en primera persona ya aparece en algunas epopeyas y viajes fabulosos, aunque no desarrolle todo su potencial novelístico, en un sentido moderno. También es posible que fueran frecuentes relatos cómicos en los que la posición psicológica del narrador servía para trastocar la realidad y comunicarle una cierta comicidad. Ese es uno de los recursos más importantes de la novela moderna: el pícaro Lázaro de Tormes o el ridículo caballero de la Mancha ven un mundo transformado por la subjetividad, en ocasiones, de una manera irrisoria y trágicómica.

El realismo romano influye en la ironía picaresca y carnavalesca. En un desarrollo posterior, ha influido también en los tipos elementales de la ironía moderna: la ironía cervantina y la que he denominado *ironía conceptual*, cultivada en España por Quevedo y Diego de Torres Villarroel.

La ironía picaresca retoma el molde sarcástico de la ironía antigua, que ya se había servido de dos artificios esenciales: el contraste y la paradoja.

²³⁵ *Ibidem*, p. 353,

2.6.3: La ironía cervantina.

La ironía cervantina halla su fundamento en el poder evocador de la imagen realista, por la que una determinada situación aparece investida de comicidad, pero también de una elevada significación humana.

Cervantes alumbra su obra a caballo entre dos siglos, entre dos épocas. Es un momento de profundo cambio cultural, por el que se asiste a una renovación de la imagen del hombre. Del erasmismo, aprendido a través de su maestro Juan López de Hoyos, Cervantes ha aprendido el gusto por el saber y la afición a los clásicos, todo ello revestido de un cierto gusto humanista e italianizante, reforzado con el contacto con el pensamiento neoplatónico, a partir de su viaje a Italia, en 1569. La ironía adquiere en él un perfil edificante, que es propio de la novela moderna. No es comprensible la novela posterior, tal como la conciben Henry Fielding, Sterne o Swift, sin esacarga de moralismo de raíz humanista. En la figura del loco-cuerdo, que Cervantes ha tomado probablemente de alguna historia anterior²³⁶, se advierte la dualidad de actitudes que caracteriza al discurso novelesco: la verdad es experimentada desde distintos ángulos, y eso permite al narrador el distanciamiento irónico, necesario para articular una mirada libre y desprejuiciada. El narrador se siente obligado a intervenir, a formar parte de la ficción. Según Stephen Gilman:

«[el narrador] *intercala comentarios propios, subraya detalles innecesarios incrementando así nuestro 'falso suspenso', y dejando a los mirones, como si*

²³⁶ Me refiero al *Entremés de los Romances*, donde aparece un personaje, Bartolo, que pierde el juicio a fuerza de leer el Romancero, aunque es altamente probable la existencia de una historia anterior, de base popular, o tal vez un caso real de la época, que sirvió de sustento argumental para ambas obras.

*fuera también lectores, sin aliento, 'temerosos y colgados' del hilo de la narración».*²³⁷

Esta es la denominada por Gilman «*interrupción vertical*», por la voz del autor, que interviene desde una instancia superior, distanciado de la peripecia novelesca, enviando al lector todo tipo de mensajes irónicos. No es difícil advertir la extrema fluencia con la que estas intervenciones aparecen en *Jacques el fatalista*.

La ironía le sirve al narrador Cervantes para dos objetivos: desde una perspectiva interna, para ofrecernos el mundo equívoco de Don Quijote; desde una perspectiva más exterior, para sellar con el lector la experiencia y el compromiso de la lectura. Se aleja con esta doble perspectiva de los fines limitados de las parodias tradicionales, integrando la intervención irónica dentro del propio acto creador, que queda irremisiblemente mediatizado por ella. La narratividad del texto radica ahora en esa relación dual entre autor y lector, que es completamente nueva en la historia de la literatura, y que permite articular un juego, igualmente novedoso, entre realidad y ficción. Como afirma Gilman, «*Cervantes está ocupado en el inane pasatiempo de considerar verdadero algo que él mismo inventó*».²³⁸

El juego novelesco hace real la invención, porque el fundamento de la trama ha de buscarse en la experiencia real de la vida que los hombres comunes llevan a buen o mal término. Por eso el narrador parece elevar un compromiso con la verdad: lo que se expresa en la ficción es lo que puede hallarse, anodino y disperso, en cualquier existencia humana. El narrador lee para nosotros la experiencia que nosotros mismos hacemos de la vida posible. En ese juego, Diderot afirmará no escribir *novelas*, al gusto sentimental o caballeresco, para ceñirse a la narración de una historia que realmente ha ocurrido. De forma plenamente consciente, Diderot pone en juego lo más valioso del artificio narrativo cervantino: la superposición natural entre realidad y ficción posible.

En la gran novela de Cervantes, los mecanismos de la autoría son sin duda más complejos que en la historia de Jacques. Cervantes articula una triple perspectiva

²³⁷ Gilman, S., 1993: 63.

autorial, que lejos de aclarar el papel central del narrador, contribuye a oscurecerlo. Cide Hamete ofrece una versión poco fidedigna; el traductor morisco, por su propia condición de traductor, es sospechoso. La versión árabe de Cide Hamete, ya de por sí dudosa, queda del todo distorsionada. Por último, el narrador Cervantes, compañero de travesía del narrador, apenas es un buceador de libros que recoge historias y las toma prestadas para darles nuevos vuelos. El propio Don Quijote se quejará, en un juego maestro de confusión entre la peripecia narrativa y el juego de los autores novelescos, de las versiones equívocas que circulan de sus aventuras²³⁹.

En ese panorama intrincado y complejo, pero de exacta premeditación lógica, se pueden incluir también personajes reales, como Ginés de Pasamonte, en el episodio de los Galeotes, o en el del robo de rucio, que sin duda producían en el lector una extraña sensación de cercanía y verosimilitud, sensación que no puede ser del todo reproducida por un lector contemporáneo, como tampoco son ya reproducibles algunos efectos cómicos de la ironía cervantina.

De entre todos los efectos de la ironía cervantina, el más sobresaliente es el de la *Reversibilidad*. M. Mohlo, en su trabajo sobre las raíces folklóricas de la obra cervantina, afirma :

«La reversibilidad es precisamente la mecánica interna por la que el personaje de Sancho Panza hunde su raíz en una extendida tradición folklórica. Sancho no es sino un ejemplar de una construcción arquetípica de la que Juan Tonto, el Jean Sot francés, el Yoba mediterráneo o el Hoya turco y el Til alemán y flamenco son otras tantas derivaciones singulares e inconfundibles. Con todo, el personaje de Cervantes no pertenece a la tradición folklórica sino por esa misma reversibilidad que lo anima, adscribiéndole, de hecho, a la serie de personajes literarios cultos asimismo

²³⁸ *Ibidem*, p. 64.

²³⁹ Tanto la primera parte del Quijote, plagada de errores, como la versión espúrea de Avellaneda, como las historias de cronistas menos afamados y las transmisiones orales que el pueblo hace de las hazañas del caballero.

reversibles e inspirados como Sancho, cada uno a su manera, en creaciones directa o indirectamente derivadas del arquetipo popular »²⁴⁰.

El arquetipo, que proviene de la antigüedad latina y de los romances medievales, se transfigura en figura viva. La ironía vuelve reversible una personalidad plana, labrada por la tradición cultural con perfiles borrosos.

El propio Don Quijote es un sumario ejemplo de reversibilidad. Su imagen, por el páramo castellano, es la imagen reflejada de un héroe esplendoroso de otro tiempo. El sueño caballeresco ha perdurado en una Europa martirizada por las guerras y por las crisis económicas. En el siglo diecisiete, el aliento bélico medieval aún perdura en los moldes cortesanos, pero el caballero es ahora un amo ocioso. En el comienzo de la decadencia española, esa figura es la del hidalgo empobrecido por las reformas fiscales y por las malas cosechas, caído en la desgana y en la abulia. Don Quijote reproduce aquel sueño recuperado de glorias guerreras y triunfos personales²⁴¹, donde se cifran el honor y la salvación, como residuo petrificado de otro tiempo.

El amo y el escudero se convierten así en figuras novelescas, con algo entre cómico y trágico. El motor de sus acciones es el Deseo, pero ese Deseo innominado se muestra irrealizable en un mundo en el que los ideales caballerescos han sido superados por una nueva circunstancia histórica, marcada por la pujanza de la burguesía y de las clases menestrales. En el nuevo orden social, las relaciones económicas imponen el ascenso de personas sin aparente mérito ni alcurnia. La imagen del héroe, trastocada, convertida en figura irónica por la que el novelista contempla la decadencia de su tiempo, es también la imagen erigida frente a la injusticia social. En ese clima de cambio, las clases humildes se ven imposibilitadas, como siempre, para progresar, mientras improvisados villanos acaudalados y aristócratas ociosos hacen valer sus privilegios²⁴².

²⁴⁰ Molho, M. *Cervantes, raíces folklóricas*. Madrid, Gredos, 1976, p. 271.

²⁴¹ Salazar Rincón, I. *El mundo social del Quijote*. Madrid, Gredos, 1986, pp. 134-135.

²⁴² *Ibidem*, p. 227.

En la novela moderna, la ironía va vinculada a la herencia de la picaresca. En el caso de Cervantes, esto es claro al examinar una obra como *Rinconete y Cortadillo*²⁴³. La ironía cervantina elude siempre la crítica mordaz, de límites ásperos, para tintar toda la estructura narrativa, para llenarla con pequeñas observaciones, que se muestran casi siempre en el diálogo de los personajes. La imprevisibilidad de la trama desconcierta al lector, y los diálogos parecen llevarlo más allá del cuadro que contempla. Lo no escrito, lo no dicho, es el fundamento de la ironía cervantina: el relato persiste en su indefinición moral, y el lector se queda perplejo ante una obra que ya no trata, como al principio se anuncia, de moralizar o de fundar un arquetipo ético. El paso de lo burlesco a la ironía es el gran avance que lleva a cabo Cervantes sobre los modelos picarescos y antiguos. Entonces toma la forma de un conflicto irresuelto entre imaginación y realidad. Las escenas de la Cueva de Montesinos, o del Palacio de los Duques (y muy especialmente, el viaje de Clavileño), desarrollan esa confusión hasta el límite de sus posibilidades narrativas, dentro de los márgenes clásicos de la verosimilitud aristotélica, que Cervantes ha heredado y hecho suya, como toda la novela moderna. Lo fantástico se ofrece al alcance de una mirada realista, y se desvanece en los entresijos de una verdad que es de por sí dudosa y problemática.

La realidad aparece trastocada por el prisma de la ironía, confundiendo sus lugares comunes y sus jerarquías. Ballart señala, en su estudio sobre *Rinconete y Cortadillo*, cómo Cervantes se sirve de términos usuales de la vida honrada, para denominar a la turba del Patio de Monipodio: «congregación», «confradía», «hermandad», «junta» e incluso «aduanas»²⁴⁴. Lo común aparece dislocado, y el lector hace inmediatamente una operación de comparación. Como en la ironía del pícaro, el contraste y la paradoja ejercen sus poderes plenipotenciarios, creando un indudable efecto de comicidad. El patio de los ladrones es una representación, en espejo deformante, de la sociedad entera, regida por jerarquías, por ministerios y magistraturas.

²⁴³ Se puede ver un análisis de la ironía en esta *novela ejemplar*, en el capítulo séptimo del libro de Pere Ballart *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (Barcelona, 1994, pp. 459-478). En dicho análisis se resalta la relación entre esta obra y los arquetipos de la picaresca.

Algo parecido ocurre en *El Coloquio de los Perros*, donde la ironía aparece asociada a las estrategias del diálogo. A ello nos hemos referido en el estudio comparativo posterior de esta obra con *El sobrino de Rameau* (epígrafe 2.7.). La conversación de los canes, en la noche de Valladolid, sirve en realidad para hacer un largo recorrido por distintos estamentos sociales, casi siempre de las clases menos acomodadas, para mostrar la miseria de ciertos hábitos sociales. Los perros hablan con ironía, y esto impide que la novela se convierta en un discurso moralizador sobre las buenas costumbres. Cipión y Berganza han conocido la miseria y la hipocresía, a través de la experiencia con los hombres, pero su actitud es fundamentalmente irónica: han logrado un cierto distanciamiento que les ha permitido vivir con cierta comodidad, evitando los deslices y desmanes que habitualmente los hombres cometen. Su ironía es, sobre todo, una forma de sabiduría práctica.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 471.

2.6.4: La ironía conceptual.

Como ya he referido en el punto 3.6.2., la ironía conceptual es uno de los recursos típicos de la literatura moderna. En España se cultivó ampliamente en el Siglo de Oro, en los círculos del *conceptismo*, pero no puede ser reducida a los límites de un género literario concreto o a una manifestación literaria ocasional.

El *conceptismo* recoge, al menos en el ámbito castellano, el influjo del cancionero del siglo XV, aunque refuerza los contrastes y los artificios formales, hasta el extremo de la deformación. Es un tipo de ironía que cae casi siempre del lado de la sátira más descarnada, pero que sobre todo se sirve de los juegos de pensamiento; es, por tanto, una forma de expresar las posibilidades expresivas del lenguaje, más allá del uso normal, sirviéndose de la dislocación y la elipsis.

La ironía conceptual se desarrolla a través del juego lingüístico, por medio de antítesis, de hipérbolos o de metáforas conceptuales, pero su referente es siempre una idea compleja, expresada de manera elíptica, y con una elevada carga intelectual. El ironista se sirve de una estimable cultura clásica y de una amplia experiencia mundana para juzgar los males del presente, distorsionándolos hasta la parodia, o presentándolos en toda su miseria. En ocasiones, la parodia tiene incluso un sentido de proyección autobiográfica, como ocurre en la *Vida*, de Diego de Torres Villarroel²⁴⁵, o en la *Vida del Buscón llamado don Pablos*, de Quevedo²⁴⁶.

Con frecuencia, la sátira conceptista o conceptual aparece vinculada a un propósito didáctico o moral, y es común a muchas obras literarias del Barroco, aun cuando en

²⁴⁵ Diego de Torres Villarroel es el primer y más fiel heredero de la sátira agridulce de Quevedo, y eso condiciona de forma sensible el modo como otea las verdades contradictorias del mundo, a través del prisma de la autobiografía. Pero su *Vida* es, por los demás, una obra muy alejada formal y contextualmente, de *Jacques el fatalista*. Los únicos puntos en común, si los hay, son el continuo recurso a la ironía, y la voluntad de recrear el espacio vital de una vida, a través de la narración de su *peripezia* personal. Son, en cierto modo, dos autobiografías fingidas.

²⁴⁶ Quevedo desarrolló la ironía conceptual sobre todo en sus obras de prosa no narrativa, como *Los sueños*, publicada en 1627, o en las obras festivas *Premáticas y aranceles*, *El siglo del cuerno* o *Cartas del caballero de la Tenaza*.

España aparezca personalizada en la obra de Quevedo, con un desarrollo peculiar²⁴⁷ que es profusamente imitado. Cuando este tipo de sátira se traslada al género novelesco, como en el caso de las obras de Jonathan Swift, sirve para otorgar a la narración un sentido más profundo que el que aparenta, proyectando sobre la peripecia de los personajes los elementos complejos de una auténtica visión del mundo.

La ironía conceptual sirve para zaherir los vicios sociales y poner al descubierto la hipocresía de las costumbres mundanas. Su objetivo no es sólo festivo, aunque late en ella un libertinismo soterrado. Es, por otro lado, un recurso que puede ser utilizado en cualquier género literario, incluido el ensayo filosófico, como ocurre con David Hume, que se sirve de él de una manera bastante morigerada.

Los juegos de palabras son poco frecuentes en *Jacques el fatalista* y en otras novelas de Diderot, aunque son utilizados. El caso más notable es el de *Les Bijoux Indiscrets*, aunque en este caso se trata más bien de una asociación un tanto burda, al imitación de las obras libertinas. La ironía de la que se sirve Diderot es principalmente la que he tipificado como *ironía cervantina*, con componentes *picarescos*. También puede encontrarse una relación consistente con la *ironía socrática*. Los artificios conceptuales son, por el contrario, poco relevantes, a no ser que nos planteemos todo el viaje de Jacques, en su conjunto, como una enorme ironía construida, a la manera de las ironías de Sterne o de Swift, como crítica de la visión fatalista y teleológica del mundo.

Lo que se pone en cuestión en *Jacques el fatalista*, es la consistencia filosófica y moral de ciertas ideas, arraigadas como dogmas, en la filosofía antigua, sobre todo por influencia teológica. Ello implica renunciar a la seriedad con que han sido tratados temas realmente baladí, como el del finalismo, que conducen siempre a disputas sin término. Con ello, Diderot muestra el sinsentido de todo esfuerzo por explicar de una manera estática e incontrovertible la realidad dinámica y compleja de

²⁴⁷ Es decir, no nos referimos ahora al *conceptismo*, fenómeno literario concreto del Barroco español, sino, de una manera menos específica, a la *ironía conceptual*, es decir, al trastocamiento humorístico de conceptos en apariencia muy profundos, con el objetivo de comunicar una idea moral o filosófica. En este sentido amplio, la ironía

la naturaleza. Los conceptos sometidos a crítica filosófica aparecen proyectados sobre las vidas de los personajes, que los realizan de manera inconsciente. Jacques es el mejor maestro de la filosofía de Spinoza, pero él mismo no lo sabe, de modo que el concepto sometido a crítica se convierte en un elemento más del juego novelesco, que se sirve continuamente de la ironía de estirpe cervantina, de profundo acento realista, para delatar los vicios sociales. Frente a una literatura basada en la imaginación, Diderot nos propone en realidad una literatura de observación, que en ningún caso puede confundirse, sin embargo, con el elevado realismo poético cervantino.

2.6.5: La ironía romántica.

La ironía romántica aparece asociada sobre todo al nombre de Friedrich Schlegel, pero también al de K. F. Solger. Según la define Ferrater Mora, en su Diccionario, tiene como elemento común ser expresión de elementos antagónicos, tales como Naturaleza y Espíritu, lo objetivo y lo subjetivo. La ironía romántica no consiste en reducir una de las dos polaridades a la otra, sino mostrarlas a ambas en su tensión constitutiva, en su equilibrio inestable. Como juego del intelecto, la ironía se convierte en un artificio lógico que no siempre tiene fin. El yo libre especula sobre las realidades contradictorias que advierte, sin entregarse a una visión única y monológica del mundo.

La ironía como juego de la inteligencia remite a una visión del mundo exenta de tragicidad, lo que no deja de ser sorprendente en el ámbito del Romanticismo. En ocasiones, como ocurre con Solger, la ironía no es tanto juego, como expresión de una tensión entre la belleza sensible y la belleza divina. De ahí surge la ironía trágica, que expresa la escisión profunda del Espíritu, en la obra de Kierkegaard.

Los ironistas del Romanticismo persiguen expresar a través de la ironía aquello que no puede ser expresado en el lenguaje directo. Como ya hemos dicho en alguna ocasión, parafraseando a Josep Pla, la ironía no es más que la imposibilidad de decir algo. Esa imposibilidad puede sentirse de manera obstaculizadora, incluso trágica, como ocurre en la propia experiencia vital y religiosa de Kierkegaard. Como duda y aceptación de la duda, el filósofo danés sitúa la ironía en el estadio estético, afectando a la sensibilidad y a la conciencia mundana, sin aportar certeza alguna.

En otro sentido, la ironía supone también apartamiento, distanciamiento, y por eso es atributo de la santidad. El mundo material es negado en virtud de la espiritualidad salvadora, que permite contemplar, con sesgo irónico, los sucesos de aquél en prudente distancia.

La ironía oscila siempre entre ambas polaridades: es atributo de santidad o de nobleza, para aquellos que consideran injusta o innoble la realidad; es forma de salud y de revelación mundana, cuando sirve para advertir que nada en el mundo ha de ser tomado demasiado en serio. Es la ironía como talante, vinculado al humor vital, que permite superar los contratiempos de la fortuna con holgura.

La ironía de Diderot toma elementos socráticos y cervantinos, pero ante todo, es una ironía que pretende desvelar la condición irrisoria de algunas preocupaciones trascendentales que ocupan a los filósofos y a los teólogos. En ese sentido, y sólo en ese sentido, cae del lado de la ironía mundana, que sirve de divertimento y de cura frente a la solemnidad excesiva.

La ironía romántica comporta una nueva visión de la Naturaleza como ámbito de revelación del Sublime. El cálido aroma del sur deja paso a los borrascosos paisajes del norte. Hemos sustituido de golpe a la antigua Grecia por una Edad Media turbulenta, pero hemos conservado la pasión por el mito. El artista romántico descubre, tras el luminoso entramado de la razón, la presencia turbadora de una naturaleza agreste e indómita, y adapta las viejas iconografías a un nuevo espacio visual en el que la alegoría ha perdido, desde el clasicismo, su fuerza simbólica. La espiritualidad romántica busca devolver al atribulado hombre europeo la certeza extraviada de vivir una vida auténtica, y busca esa autenticidad en el inarticulado discurso de una pasión oscura, innombrable; conciencia libre, ligada sólo a lo absoluto por misteriosos lazos irracionales, que surge de cierta hambre insatisfecha, que no puede ser contenida en los límites del estrecho lenguaje de la filosofía.

El paisaje nos informa de una oscura realidad trascendente, de la que no nos hablan ni la ciencia ni la filosofía. Sólo las misteriosas evocaciones del arte antiguo. El espectáculo que ofrecen los himnos homéricos o los cantos de la Edad heroica proviene de la fusión entre religión y poesía. Fusión misteriosa, que en su brillo intemporal proyecta la ilusión de un simulacro.

Al afirmar el poder trascendente de la belleza artística, el hombre romántico se ha visto abocado a justificar la relación de lo bello con una materia vaporosa, suprasensible, cuya verdadera entidad sustancial permanece desconocida. Límitrofe

con lo absoluto, con la divinidad, con el espíritu puro; un elemento que se resiste también, pétreo, inaccesible, a toda conceptualización de orden teológico. Lo que se llama pre-romanticismo, en Inglaterra y Alemania, no es sino el momento iluminador de ese descubrimiento²⁴⁸.

El pre-romanticismo es contemporáneo del criticismo kantiano; nunca su continuación lineal, sino su reverso crítico; no se contenta con la reclusión de lo no-sensible, de lo *noúménico*, dentro de un hipotético mundo vedado por las limitaciones de la sensibilidad y del entendimiento, acotado en el margen de las categorías de la lógica, imposibilitado por ellas, aislado en el terreno pantanoso de la metafísica, sino a ampliar las fronteras de la racionalidad y de la conciencia, más allá de los límites del conocimiento natural. Este es el sentido de la escritura de Novalis: la abstracción suprasensible va ligada a una especie de revelación del espíritu, más allá del sentido (a decir verdad, bajo la forma de una síntesis de todos los sentidos) que adquieren los conceptos y las ideas en su uso científico o filosófico²⁴⁹. Los primeros románticos alemanes pensaban que a través del sentimiento se podía hallar la vía de acceso a esa realidad de orden superior negada por el criticismo²⁵⁰. Esta idea es incompatible con la filosofía fichteana, atrapada en la dialéctica del Yo. Es la clave de bóveda de un sistema de idealismo especulativo que en cierto modo se aparta de la gran tradición racionalista e idealista de la Modernidad.

La introducción por Novalis, hacia 1795, del concepto *vida* como eje de su especulación filosófica, bajo la influencia de Jacobi y del pietismo, nos muestra en qué medida la revelación del saber en el espíritu aparece para él mediatizada por la

²⁴⁸ Obsérvese que la publicación de la revista de los hermanos Schlegel *L'Athenäum*, y de las *Lyrical Ballads*, de Wordsworth y Coleridge, son las dos del mismo año, 1798.

²⁴⁹ Así, Novalis recoge la idea de fusión de todas las facultades. En la reflexión absoluta que produce el juicio estético, no hay diferencia específica entre ver, oír o sentir ni, en un sentido más general, entre la comprensión emotiva y la comprensión racional.

²⁵⁰ Kant no niega la existencia del *noúmeno*, sino la posibilidad de que sirva de base a un conocimiento científico de la realidad. Las fronteras de la experiencia posible son infranqueables para aquél que quiera hacer ciencia. Sin embargo, Kant cree que subsiste en el hombre una tendencia natural a suponer la existencia de realidades trascendentes. Dicho de otro modo, el *noúmeno* es pensable y posible, pero no

intensidad y variedad de las emociones. En la base de la teoría romántica subyace siempre la idea de que la conciencia del yo es un proceso dinámico y en ningún modo reducible a las categorías estáticas de la razón lógica. Debemos a Walter Benjamin el haber percibido por primera vez esa influencia idealista en el pensamiento alemán post-kantiano y pre-romántico²⁵¹.

El Romanticismo, en cuanto movimiento en búsqueda de una experiencia más profunda que la definida por el criticismo, supera el margen de la vieja filosofía racionalista y se abisma en la búsqueda de un nuevo sentido estético de la existencia, se convierte así en un *vitalismo*²⁵².

Para el primer Romanticismo, el arte es una instancia superior, supera tanto al yo indivisible, recluso en su ciudadela, como al individuo social, esclavo en la ciudad del mundo; método poético que permite elevar la existencia temporal a una potencia superior de significación estética. Por ello, Novalis hace la distinción entre conocimiento filosófico y poesía, a pesar de su identidad esencial de contenido²⁵³. La poesía exige una disposición del espíritu que, en cierto sentido, limita con el misticismo. Posee ciertas cualidades de revelación y, del mismo modo, tales cualidades van ligadas a ciertos estados propicios en el interior del individuo. Filosofía y poesía, los dos polos del verdadero saber, que se mezclan y confunden en la aturdida conciencia del hombre romántico.

La poetización de la filosofía es una actividad interna del sujeto, destinada a "representar lo irrepresentable", la fuerza oscura, misteriosa, del ser revelado y de la subjetividad activa, *pura conciencia del instante*, como la definió Maurice Blanchot²⁵⁴. Dirigiéndose a las fuerzas ocultas de la historia y de la tradición, el Romanticismo

cognoscible. De ello se ocupará detenidamente en la *Dialéctica Trascendental*, la parte final de la *Crítica de la Razón Pura*.

²⁵¹ Roschitz, R., *Le désenchantement de l'art*, París, Gallimard, 1992, p. 66.

²⁵² Entendiendo por vitalismo no específicamente la escuela filosófica de tal nombre que se desarrolla en Europa a finales del siglo XIX, y entre cuyos representantes podríamos contar a Nietzsche, Dilthey o Bergson, sino más bien a una actitud general de orden filosófico que integra el conocimiento en una esfera más amplia, inseparable de las vivencias personales del sujeto que conoce, y que por tanto convierte la realidad a su grado máximo posible de subjetivización.

²⁵³ Shaeffer, J.M., *L'art de l'âge Moderne*, París, Gallimard, 1994, p. 108.

²⁵⁴ Blanchot, M., *L'entretien Infini*. Artículo *L'Athenäum*. París, Gallimard, 1959, p157.

expresa la negación radical de la positividad iluminadora de la *Aufklärung*, constituyéndose a la manera de un giro nostálgico destinado a idealizar, en un lejano e imaginario pasado histórico, el puro acto de creación. Novalis reinventa la obsesión clarificadora de la Ilustración bajo la forma de un simbolismo cósmico, ligado a la geometría, pero también al hermetismo mágico.

El espíritu romántico se alimenta en el terreno estético de una difícil coexistencia, tanto de una utopía de la poesía como de una utopía de la novela, en tanto géneros aptos para expresar la grandeza del saber en la conciencia desgraciada o insuficiente del mundo; utopías, al fin y al cabo, de un arte al servicio de la colectividad frente a los grandes poderes alienantes del progreso y del mundo moderno; pero al mismo tiempo, irreductiblemente singular, que apela a las fuentes ocultas de la magia y del misterio. El romanticismo de Jena quiere ser una nueva versión de antiguas mitologías y, por tanto, se auto-condena a permanecer irresoluto en el círculo infinito de sus propias contradicciones teóricas.

En esta llamada a las fuerzas mágicas de la revelación, se opone la potencia creadora de lo humano frente a la fuerza maternal de la naturaleza. Conflicto que afecta por igual a pre-ilustrados, a enciclopedistas y a pre-románticos. Estos últimos, entre lo que se cuentan Novalis o los hermanos Schlegel, dirimen la contradicción leyendo en los antiguos, buscando en las fuentes de la tradición cultural, lo que los otros pretendían leer o hallar en el libro de la Naturaleza. El hombre romántico, y esto es algo evidente a partir de Baudelaire, opta por la realidad creada, por el artificio, apartándose de las utopías universalistas y naturalistas de los escritores del siglo anterior, como Rousseau, Lafitau, Fontenelle o Bernardin de Saint-Pierre.

El proyecto romántico de Novalis o de Fr. Schlegel se caracteriza por el deseo de restaurar la unidad clásica de la teología, a través de la restauración del objetivismo de la literatura. Como ha dicho J. M. Schaeffer²⁵⁵, la sacralización del arte resulta indisociable de su función religiosa. No hay realidad aparentemente -y ese es el principal problema de toda apariencia- más objetiva, más segura, que aquella verificada por la tradición y la teología. Esto induce a una contradicción postrera: los

²⁵⁵ *Op, cit.*, p. 89.

románticos miran a un mundo en apertura -el surgido de la Revolución francesa y de la crisis del Antiguo Régimen-, pero su mirada es oblicua, esencialmente retrógrada y conservadora, a pesar de su energía transformadora y vitalizante.

En un punto de observación sensiblemente diferente se encuentra Schelling, cuando, en las *Cartas sobre el Dogmatismo y el Criticismo*, propone la búsqueda de una actitud secreta que permita el retorno al yo interior. Intuición de una experiencia más íntima, más profunda, capaz de mostrar lo eterno bajo la forma de la inmovilidad²⁵⁶. El concepto de *intuición* que propone Schelling es de índole más racionalista que la facultad de iluminación de la que habla Novalis, siempre dinámica, de una intensidad más viva que la de cualquier pre-comprensión racional. Schelling considera que el problema del criticismo ya ha sido superado por la filosofía fichteana, y que se puede postular la unión de la naturaleza y del espíritu; transfiere a la naturaleza la intuición fichteana de un “yo” esencial, como inteligencia solidificada en un ser.²⁵⁷ En cierto modo, es una vuelta a la idea de una inteligencia que mueve la naturaleza de forma teleológica, pero en virtud de una fuerza inconsciente.

La suposición de una fuerza inconsciente implica el replanteamiento de los viejos basamentos del idealismo trascendental, a partir de la conceptualización de Fichte. La relación entre la naturaleza y el espíritu sería el producto de la síntesis, o el enfrentamiento, de dos tendencias: una tendente a lo ilimitado, como actividad productiva y originaria del yo; y otra tendente al reconocimiento del límite. De la actividad complementaria de ambas tendencias, resulta el avance del yo hacia nuevas posiciones. Pero no queda clara la síntesis entre una fuerza inconsciente y una dirección consciente del espíritu, y es ahí donde Schelling introduce la actividad estética. Donde hay conciencia, hay sentido estético, como intelección pura de la verdad de la naturaleza, con toda su grandeza.

Esta exaltación de la conciencia estética es característica del mundo romántico. La encontramos en Goethe y en los románticos de Jena. La naturaleza confluye en su

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 104.

²⁵⁷ Reale, G., Antisteri, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico*. Barcelona, Herder, 1995, vol. 3, p. 82.

propio absoluto con las fuentes de la poesía, con el dictado de una lengua originaria que ha de guiar incluso los impulsos de la ciencia.

Novalis y Fr. Schlegel se plantean en cierto sentido el mismo problema: ¿cómo se produce el acceso a la realidad del espíritu absoluto, más allá de la ciencia y de la filosofía, a través de la iluminación de la experiencia estética? Es decir ¿cómo es posible ese acceso a lo suprasensible, a la realidad originaria, tras la limitación que impone el kantismo? Ambos creen que ese acceso sólo es posible desde el interior del propio sujeto, llave de acceso a la última realidad del mundo. Se trata de oponer una "conversión espiritual" (de la cual la *Darstellung*, la representación poética, debe ser modelo), a una comprensión puramente exteriorizada de la vida y de la historia. Lo suprasensible debe ser buscado y aprehendido por una nueva vía, muy diferente a las formas de la dualidad del conocimiento tradicional; es decir, saber (*wissen*) frente a fe (*glauben*), materia frente a espíritu, sentimiento frente a razón. Es necesario superar tanto la realidad sensible del saber, como la realidad inmaterial absoluta -y por tanto, inaprehensible e insuficiente- de la fe. Pero superarlas ¿hacia adónde?... Sin duda hacia un tercer término: la iluminación poética capaz de garantizar la unidad real, de hacernos descubrir lo suprasensible en lo sensible²⁵⁸, y no como la fe, *per se* en lo suprasensible mismo. Los primeros románticos alemanes tienden a distinguir y precisar los caracteres de la fe religiosa y a disolverlos en lo que Novalis llamará un *factum*, un "dato efectivo" en cuya realidad liminar se apoya toda percepción de lo absoluto.

Esto nos permite comprender en qué medida los románticos reinventan el imaginario de la representación visual, al mismo tiempo que confieren a la palabra poética el don de proferir contenidos esenciales. No recrean una alegoría del mundo clásico, como David y los pintores neoclásicos, ni un tópico escenario medieval al estilo Chatterton -que constituye a menudo sólo el decorado exterior de un nuevo espíritu agitado y sombrío- ni, por supuesto, la utopía de la vida natural que buscaban los escritores viajeros del siglo XVIII. La experiencia del Sublime va en el Romanticismo vinculada siempre a la cuestión de lo imaginario como vivencia

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 101.

esencialmente inacabada y problemática. De ahí que Kierkegaard sitúe la visión del ironista en el estadio estético.

El artista romántico accede a lo absoluto después de una experiencia alucinatoria, pero surgida de los entresijos sombríos de su propia razón. Deseo de fusión con el orden espiritual de la Naturaleza, pero anhelo también de reinventar y pensar el artificio.

El territorio inestable del delirio romántico conduce a una racionalidad tan profunda y real como la de Cervantes o del propio Diderot (al igual que en ellos, como delimitación problemática de la cordura y de la locura). Así al menos lo creían muchos románticos. No buscaban el esclarecimiento de la máquina natural, como los ilustrados, sino su pluralidad lógica, su sentido último en la diversidad. Por esta razón, la revelación de la que hablaba Novalis apelaba, en efecto, al sentimiento, pero también a la inteligencia que espera comprender.

Novalis creía en un tipo de racionalidad que no surge del cálculo lógico, sino de la *reflexión*, como actividad ligada siempre a la idea esencial de una imaginación dinámica y productiva. Es lo que se ha denominado "*idealismo mágico*". No son las cosas, sino el yo mismo, el depositario de una inconsciente *vis* productiva. El concepto de *reflexión* permite observar la distinción de los dos modos de la filosofía: el acto filosófico como actividad circular e infinita, por un lado; la filosofía como espíritu de sistema, donde la totalidad exterior queda atrapada en la clausura de un discurso ortodoxo, por otro. Esta forma última de pensar es la del discurso clásico y, para los románticos, es la más limitada pues, obnubilada por su propio anhelo de totalidad, permanece siempre en un punto fijo, sin avanzar jamás hacia el fundamento absoluto del Todo, que es radicalmente apertura y variabilidad, incompletud, insuficiencia, espiritualidad y, en último término, inacabamiento y angustia. De ahí que Novalis avance hacia una reformulación teológica de ese idealismo mágico.

La unidad que persigue el artista romántico es una unidad teórica, utópica, en la medida en que aspira a disolverse en el absoluto del fundamento y diluirse en él. Esta hipotética unión sólo sería posible en la perfección de la obra de arte. Pero por su

propio inacabamiento, puede terminar adquiriendo un sesgo irónico, como mirada desviada que la conciencia burguesa arroja sobre sí misma.

Para los románticos, la obra maestra es siempre una obra inacabada, en esencial apertura. El discurso propende hacia lo absoluto, pero casi siempre permanece inacabado en su propia insuficiencia. Su verdadero objetivo radica entonces en desestimar como falsedad y simulacro la experiencia común que queda fuera de la experiencia grande del arte. Inconscientemente tal vez, al dismantelar el viejo sistema de la representación moderna, basado en la idea de isomorfismo (mente-naturaleza, ciencia-verdad, mimesis-sublimidad), los primeros románticos van a iniciar el gran debate sobre la legitimidad teórica del simple acto de creación, es decir, el debate sobre la pureza de las artes, que afecta tanto a los artistas contemporáneos, como en su momento afectó a Rimbaud, Mallarmé, Valéry o Duchamp.

Los románticos creían necesario rechazar el más arbitrario de todos los prejuicios, aquel que cerraba la puerta de acceso a lo absoluto desde el cientifismo y la rigidez kantiana. La imaginación creadora romántica creía poseer un poder óptico de creación y de iluminación que se prolongaría más allá de la realidad empírica. Lugar donde se produce y reproduce la infinitud del sujeto y donde la exterioridad viene a fundirse con el interior que reflexiona. El artista romántico va de sí mismo a las cosas, y de las cosas hace de nuevo el retorno hacia sí, hacia la penumbra del fuero interno. A través de la poesía, puede crear un reino imaginario y, al mismo tiempo, es capaz de encontrar el punto de unión con lo real de la vida sensible y con el absoluto de la conciencia. Lugar casi mágico, como una soñada Atlántida, a la que se llegaría a través de la experiencia radical del arte y a través de las oscuras manifestaciones de vida que lo nutren.

2.6.6: La ironía futura o la ironía del paseante insatisfecho.

Al final de este trabajo, me referiré más extensamente al futuro de la ironía, es decir, a la hipotética función que puede tener en el mundo actual esa tentativa de distanciamiento y de rodeo, que permite despojar a las cosas de su falsa trascendencia, mostrándolas en su insignificancia mundana, cuando no en su efectiva peligrosidad. Quiero referirme ahora a ese tipo de ironía que se aventura en algunos textos epigonales de eso que se ha dado en llamar Modernidad, penúltimos herederos de la ironía de la tradición novelesca.

La ironía se convierte en el lenguaje del paseante, del ocioso. La figura romántica del *flâneur*, explorador de la urbe moderna, diletante capaz de valorar la magia de lo cotidiano, se transfigura ahora en la figura irrisoria del ironista desplazado, que no puede participar del espectáculo diario, pero que lo expresa cabalmente en la futilidad de su propia existencia. En el monólogo de Molly Malone, al final del *Ulises*²⁵⁹, de James Joyce, el discurso fluye ininterrumpidamente, no puede ser ya reducido a los cauces de la lógica, que aseguran la inteligibilidad.

El flujo inarticulado de la conciencia excluye la posibilidad de un narrador omnisciente o en estilo indirecto libre. Sólo queda la soledad de una voz enfrentándose a sí misma. Un ejemplo notorio de esta forma de discurso lo hallamos en algunas novelas de Samuel Beckett, como *Malone muere*, donde la técnica del monólogo interior alcance límites difícilmente superables, o en las novelas más experimentales de Gertrude Stein, como *El ser de los norteamericanos*, novela de técnica cubista que persigue, por la fuga del discurso hacia la consignación de los elementos más superfluos de la realidad, la completa ilegibilidad.

²⁵⁹ Joyce, J. *Ulises*. Barcelona, Tusquets, 1994, pp. 743-788.

En la novela contemporánea, es el propio discurso narrativo lo que se convierte en una estrategia de negación irónica de la lengua instrumental y de las costumbres sociales de un mundo dominado por el absurdo o la injusticia.

El juego literario se confunde con el juego de la ironía. Ahora el distanciamiento se produce frente a la propia novela como género. Si se entiende que la novela es un entretenimiento para el lector, basado en la invención de situaciones ingeniosas y personajes bien definidos, las aventuras textuales de Samuel Beckett y de otros coetáneos suyos no pueden ser en ningún caso consideradas como novelas²⁶⁰.

Las preguntas que se plantea la novela contemporánea son las siguientes: ¿cómo comunicar lo incommunicable?, ¿cómo decir lo indecible? La ironía sirve como procedimiento expresivo, que comunica aquello que no es dicho ni referido por la lengua común ni por el negocio utilitario del lenguaje. La ironía está fuera de la economía comunicativa, del mismo modo que ciertas novelas, como las de Beckett, son anti-novelas, es decir, están fuera del negocio de la novela. En otros casos, se pretende una mirada distanciada, que observa desde fuera el desenvolvimiento de los personajes: son vidas mecánicas, que parecen obedecer a un rígido designio, recorriendo sonámbulas un camino ya hollado. Encontramos ese distanciamiento objetivista en las formas del *nouveau roman*, en las novelas de Butor o de Robbe-Grillet.

La ironía futura que se apunta en esos escritos ya no es la ironía transparente de la novela cervantina –la piadosa, de Cervantes, o la racionalista e ilustrada, de Diderot o Sterne–, porque ya no es posible capturar la realidad en un juego de espejos o de imitaciones. La ironía remite ahora al uso absurdo que hacemos del propio lenguaje, inútil para dotar de sentido a la existencia humana, en un contexto absurdo, donde toda experiencia aparece disminuida o empobrecida. Lo absurdo de la existencia, su mecánica reiteración, sirve para una revalorización de la *experiencia mínima*, del vivir cotidiano, exento de magia y de misterio. La ironía futura es aquella que hace del sinsentido la forma máxima de distanciamiento, frente a una realidad en la que la salvación personal es imposible, a no ser por el absurdo mismo.

²⁶⁰ Esslin, M., *Samuel Beckett*. Recogido en Cruickshank, J. *El filósofo como novelista*.

Las novela cubista de Gertrude Stein *The making of Americans* supone, en ese sentido, un paso decisivo. En otras obras, como la *Autobiografía de Alice B. Toklas*, Stein mantuvo el recurso a las posibilidades tradicionales del género, recurriendo a un narrador en primera persona, mediante un proceso de despersonalización –Toklas, secretaria y confidente, narra su propia vida con Stein, y esto permite a ésta arrojar una mirada exterior sobre sí misma-. Esos juegos son todavía propios de la novela cervantina. La codificación de la experiencia vulgar, bajo un prisma caleidoscópico, sustrayendo el libro a cualquier lectura racional, supone una ruptura con las últimas convenciones del género. La novela limita entonces con lo inefable, se desvanece como lenguaje articulado por reglas o convenciones; *The making of Americans* convierte lo común, lo cotidiano, en lectura imposible, objeto de un ímprobo esfuerzo que el lector burgués no se atreve a emprender.

Como ya hemos dicho, la ironía futura no versa sobre la realidad exterior, como ocurre en la ironía cervantina, sino sobre el propio lenguaje, que ha dejado de significar lo esencial, para convertirse en un monólogo reiterativo y absurdo. La novela se enfrenta con sus propios límites, del mismo modo que la novela de herencia cervantina se enfrentaba con los límites de un mundo caduca, dominado por una visión teológica e idealista del mundo. Jacques y su amo se enfrentaban a una realidad que se ofrecía en radical apertura, presente de un tiempo nuevo que había de ser comprendido con las armas de la inteligencia. Late en aquellas páginas un optimismo histórico impensable tras la experiencia traumática del siglo veinte. Aquella mirada oblicua tenía como objetivo aportar una clarificación moral a un tiempo novedoso, y por eso Diderot invocaba la figura heroica de Sócrates.

La ironía futura presenta al ser humano enfrentado con las invenciones de la técnica, incapaz de hallar directrices morales estables. Es un ser a la deriva, que navega en las redes del lenguaje, consciente de que sólo es capaz de producir nuevos ilusionismos. Samuel Beckett codificó esa mirada, fundamentalmente irónica, pero radicalmente distinta de la mirada cervantina²⁶¹. Una mirada en la que la racionalidad

Buenos Aires, Paidós, 1968, pp. 149-170.

²⁶¹ En el mundo cervantino, la racionalidad permite sobrepasar los inconvenientes de la existencia y elevarse moralmente. Por eso Don Quijote nace como prototipo del

es un obstáculo, que acentúa la conciencia de la orfandad o del desencanto, no una solución positiva al dilema de la historia.

desvarío, confundiendo realidad y fantasía, por la influencia perniciosa de la mala literatura. Cervantes impone su mirada racionalista y humanista al propiciar la curación final y la muerte del anti-héroe redimido al final del Quijote.

2.7: Complemento: La ironía en «*El coloquio de los perros*» y en «*El sobrino de Rameau*».

La ironía novelesca proporciona imágenes de cordura disfrada, de sensatez distraída. Por un momento, el loco ocupa su espacio en la representación, en el modesto teatrillo de la existencia cotidiana. Se dirige a un público serio con el gesto histriónico y grotesco de quien no está obligado a guardar las buenas costumbres, ni a mostrarse respetuoso con los valores socialmente admitidos. Denis Diderot nos ha suministrado su imagen del loco en la figura de ese harapiento bufón que charla con el propio Diderot, con un Diderot pobre y joven, en los jardines del Palais Royal; que frecuenta los salones distinguidos para reírse y para ser objeto de burla y escarnio. Personaje continuamente desplazado, el sobrino de Rameau se expresa con una suerte de lucidez invertida. Y al hablar del bufón, Diderot también nos ha suministrado una imagen veraz de sí mismo, en un tiempo, el de su juventud, marcado por la pobreza y la dispersión.

En este Complemento no vamos a hablar de las imágenes de la locura, sino de las representaciones de la ironía novelesca. Como he sostenido en las páginas anteriores, Diderot recibe de la tradición novelesca que dimana de Cervantes o de Rabelais, de la picaresca y de la comedia romana, el punzante instrumento de la ironía, y se sirve de él con propósitos disolventes. Es la perspectiva del *philosophe*, que otorga al arte un alto sentido moral. Si rastreamos las formas de la ironía cervantina, pronto advertimos que en ella no se advierte, al menos a primera vista, esa obsesión didascálica. Como señala Américo Castro en su libro fundamental sobre el pensamiento de Cervantes, éste posee un alto sentido del valor educativo y moralizante de su arte, y sobre todo, no se concibe su escritura sino desde una profunda valoración por lo razonable, expresado en la moderación de las normas, en la armonía del orden conseguido:

«Cervantes pugna por descubrir el módulo que rija la vida de los seres desde fuera a dentro, a manera de ley o norma ; o de dentro a fuera, a manera de impulso vital. Su obra consiste esencialmente en ofrecernos el poema de la armonía o el drama de la incongruencia: plegarse a la norma, adaptarse y comprender el impulso vital que rige a los demás son hechos que brotan en la gama armónica; salirse de la norma, errar en la conducta o en el pensar son resultado de no comprender, de no colocarse en la inclinación necesaria para que el destello de lo real llegue debidamente a nuestra retina. En el fondo, Cervantes está impregnado del amor a [lo razonable]²⁶²».

Su teoría dramática es la ejemplificación concreta de ese ideal racionalizador, que sólo puede expresarse cabalmente en el ámbito abierto y proteiforme de la novela. El teatro de Cervantes fracasa ante el público y ante su tiempo no por defecto estético, sino por rigidez racionalista, por exceso de ironía y de crítica. Su teatro fracasa por las razones por las que su novela triunfa.

En *El coloquio de los perros* la ironía cervantina está llevada al máximo grado de elevación de su poder disolvente. Los animales, aparentemente irracionales, juzgan con buen tino, con la rectitud del sentido común, las acciones desvariadas de los presuntos seres racionales, los humanos dominados por el egoísmo o la pasión. Frente a los canes sabios, los seres humanos aparecen como seres atribulados y necesitados. En ellos todo es duda y consternación.

La ironía no es sólo un recurso estilístico al que se recurra de forma ocasional; constituye en su origen el propio entramado de la representación novelesca. ¿Y qué es la novela, sino un teatrillo de figuras invertidas, sometidas al molde de lo grotesco? Si algo sorprende del *coloquio de los perros*, es su realismo, a la vez que su intrépida originalidad argumental y temática. Es un realismo deformante, aún no grotesco. No se trata de un esperpento, forma peculiar de degradación y distorsión de lo real hasta lograr efectos dramáticos. Es simplemente una mirada realista, verosímil, aun cuando el diálogo de dos canes sea manifiestamente improbable. Su realismo es de una condición superior: presenta el mundo de los hombres como simulacro, como

²⁶² Castro, A. 1980: 43.

hipocresía, que sólo una mirada distanciada, irónica, es capaz de desentrañar. Los canes, Cipión y Berganza, son los seres capaces de distanciarse de la mirada humana, de presentarla en su condición miserable. Son los servidores de la ironía.

Algo parecido sucede con la mirada del loco o del extravagante. Los perros del *Coloquio* exhiben un sentido común realmente sorprendente. Son seres llenos de inteligencia y de racionalidad. Su distanciamiento es irónico, porque la ironía es principalmente un arma de la inteligencia. En el caso del sobrino de Rameau, el loco lo es por exclusión social y por propio distanciamiento. Su ironía es más profética, pero igualmente disolvente.

Tanto Cipión y Berganza, como el sobrino de Rameau, son personajes específicamente novelescos. Su existencia no sería posible ni siquiera en una comedia convencional. No se entendería su papel crítico, de meros observadores de una acción que acontece independientemente de sus vidas y de sus pareceres. No son propiamente personajes de una acción que se lleve a cabo, sino *mirones* que observan el modo frenético como los demás se dejan llevar por la ambición o la insensatez.

Frente a la locura pasiva de Rameau, que es una locura profética, la de don Quijote se nos aparece como una locura activa, que sólo se materializa en la acción insensata, en el dislate. El loco lo es en este caso por imposición monomaniaca de una idea absoluta, el honor de la caballería andante. Es una locura más perniciosa, menos irónica. En don Quijote no hay lugar para la ironía, que queda resguardada en la conciencia del autor, del copista o del personaje secundario. Sólo en la *novela ejemplar*, o en el diálogo moralizante, la ironía adquiere rostro humano, se convierte ella misma en un personaje.

Es interesante advertir que en ningún momento Cervantes ni Diderot transgreden las normas de la verosimilitud novelesca. La introducción de un elemento fantástico, los perros parlanchines, es un recurso que pronto el lector identifica como juego dentro del artificio novelesco. No se rompen la regla aristotélica de la verosimilitud sencillamente porque lo que los perros observan es lo que cualquier observador avezado podría contemplar: la evidente e irrisoria miseria humana. La lucidez de los

perros es absoluta, no admite ninguna interrupción de lo fantástico. Todo en la deliciosa escena es real, excepto el minúsculo detalle de que los perros hablen.

En *El sobrino de Rameau*, el tiempo imaginario se confunde con el tiempo real. La novela fue compuesta más o menos en la misma época en que se sitúa cronológicamente la acción – es decir, hacia 1761 -. Del mismo modo, aprovecha, como ocurrirá en *Jacques el fatalista* con Ninon de Lenclos, la existencia real de un auténtico sobrino de Rameau para articular un personaje novelesco. En este caso, se trata de un personaje extravagante, lleno de ideas disparatadas, pero que sabe sacar provecho en sociedad de su locura. Al parecer, hay bastante coincidencia entre el retrato que hace del sobrino de Rameau Diderot, y el que nos han legado algunas otras personas que conocieron al sobrino auténtico, como Jean Cazotte²⁶³. Parece demostrado que ambos, Diderot y el sobrino, se conocieron personalmente y, de algún modo, al menos por parte del sobrino, hubo testimonio de admiración mutua.

Diderot juega con la perplejidad del hombre ilustrado frente a los entresijos de la locura, sobre todo si es una locura divertida y llena de ocurrencias ingeniosas. Del mismo modo, recupera el recurso novelesco de introducir personajes reales. Esta confusión entre existencia real y presencia novelesca es propia del género. Sucede en el Quijote, cuando vemos aparecer, en la escena de los Galeotes, a Ginés de Pasamonte, transfigurado en preso de cordada.

El personaje del sobrino es muy complejo, porque siempre se presenta a sí mismo en actitudes contradictorias. Es inteligente, pero no deja de ser un lunático. Sus ocurrencias son instructivas; su lucidez, en ocasiones envidiable, pero no deja de tener una conducta extravagante que no puede ser tolerada en sociedad, sino bajo la forma de la burla y del escarnio.

Por otro lado, el sobrino representa el *alter-ego* del gran músico reverenciado por todos. Sin duda se aprovecha de su ascendiente familiar, para llevar una vida ociosa y despreocupada. Vive del lujo burgués, pero se sitúa siempre en sus márgenes, usufructuándolo de manera libre. Como es definido en el diálogo, el sobrino de Rameau, nunca es idéntico a sí mismo. Al mismo tiempo, Diderot nos ha legado en

²⁶³ Furbank, P.N. 1994: 251-252.

esta obra el único testimonio que tenemos hoy de sus años oscuros de juventud. Las charlas del Yo-filósofo y del sobrino en el Café de la Regencia, podrían recordar, en cierto modo, a las que sostuvo en su juventud el propio Diderot, casi indigente profesor ocasional de matemática, observador a distancia del lujo burgués y aristocrático de la gran urbe.

En el diálogo, el Yo-filósofo representa al sentido común, continuamente asombrado y perplejo ante las ocurrencias imprevistas del loco Rameau. Casi siempre, la charla comienza con alguna reflexión irónica de Rameau sobre sus conciudadanos, pero pronto la conversación deriva hacia la situación personal o biográfica de los interlocutores. Algo parecido sucede de forma recurrente en el *Coloquio de los perros*.

Lejos de ser un diletante, como los que esa época de incipiente lujo burgués empieza a alumbrar, el sobrino de Rameau es un epígono de una sociedad llena de valores confusos y ambigüos. Con su personificación literaria, Diderot pretende ahondar en la cuestión de la doble identidad: por un lado, el hombre de sentido común, honesto y equilibrado, pero incapaz de llevar a cabo ninguna acción sublime; por otro, el *otro* hostil, que se muestra tan cercano del genio como de la bajeza. En ese *otro*, se concentra unidos el miedo y la violencia, la improvisación y el talento.

Y sin embargo, el sobrino de Rameau es el ejemplo más notorio del fracaso personal. Siendo sobrino de quien es, no ha logrado significarse, no ya en las artes, sino ni tan siquiera en un oficio normal. Su vida parece una vida malgastada, desviada del cauce normal. Pero nos ofrece una estampa formidable. Con sus teorías éticas disparatadas, con sus reflexiones a vuelapluma, resulta una caricatura, no sólo de sí mismo, y tal vez de Diderot, sino también de toda una época, de costumbres disfrazadas y morales disolutas. La verdad que exhibe es una verdad que sólo puede verse en la trastienda del orden moral, donde se esconden los verdaderos resortes de la vida social.

Bajo la mirada irónica del loco, bajo la burla desenfrenada y la ironía carnavalesca, la rectitud de las reglas morales aparece caricaturizada. Del mismo modo, bajo la

mirada atenta de los canes, las apariencias respetuosas se nos aparecen sólo como lo que son: velos que los hombres interponen entre su ignominia y la claridad de lo real.

CAPÍTULO TERCERO

Diderot en el espacio de la Ilustración

SINOPSIS DEL CAPÍTULO TERCERO

DIDEROT EN EL ESPACIO DE LA ILUSTRACIÓN.

3.1: El espacio de la Ilustración.

3.2: La mecánica de la materia.

3.3: La moral, el arte y la naturaleza.

3.4: El experimento de Réaumur.

3.1:Diderot en el espacio de la Ilustración

La cultura europea se ha desarrollado en torno a una imposible contradicción constitutiva: por un lado, el sentimiento personal aparece como el motor de la conciencia ética y de la vida; por otro, la razón técnica aspira a domeñar un mundo indómito, lleno de misterios. Ese doble carácter paradójico ya se percibe en el mundo griego, en el *pathos* oscuro de la tragedia y en el racionalismo parmenídeo, pero se hace más nítido a partir del cristianismo, cuando se añaden a esa conciencia ética las nociones de trascendencia y pecado. El sentimiento de Dios se convierte en el modo privilegiado de la vivencia personal. Es lo que purifica y lo que da sentido. En las *Confesiones*, San Agustín narra el modo como él mismo ha hecho ese viaje, desde los maniqueos hasta la piedad cristiana, por una *revelación del sentimiento*. El filósofo anhelante de la tranquilidad de la razón, ha encontrado en la incomodidad de la fe la savia que permite salvarle del abismo.

Razón y sentimiento. La Ilustración surge, como tantas veces se ha dicho, de la creencia en el poder transformador de la razón, como elemento organizador de la vida y como motor del progreso lineal de la historia. Ése es, además, el dogma constitutivo de la Modernidad desde el Renacimiento, pero esto no significa que el *philosophe*, el hombre de las luces, renuncie al sentir profundo de su propia individualidad, sino más bien que ese sentimiento aparece temperado por el juego, el divertimento y la ironía.

Para un ilustrado como Diderot, no hay límites conocidos para el anhelo de saber. Su propia voluntad personal le exige el conocimiento de todas las realidades de un modo exhaustivo, incluida la realidad contradictoria del mundo moral. Exhaustivo, pero no necesariamente sistemático. Se sirve para ello de la taxonomización de los fenómenos naturales de Linneo, en la que cree percibir la clave de todas las regularidades que rigen también en los asuntos humanos, o de los aportes de la física

de Newton, pero no se trata de la búsqueda de una *mathesis universalis*, sino de la universalización misma del saber como forma de extender el progreso humano más allá de las fronteras de la historia. Diderot no es un científico, pero tampoco un diletante. Su preocupación principal es de orden antropológico, y por ello, es antes que nada un filósofo moral.

Diderot suscribiría sin duda la palabras de Bacon: *natura Vincitur parendo*, la forma de vencer la naturaleza es obedecerla. Cree en un conocimiento acumulativo, sujeto a continuo contraste, acendrado por los progresivos aportes de la experiencia y de la vida. La realidad es algo que se construye, que está siempre por hacer, y por tanto, cualquier perfección en ella es momentánea, producto de una relación agraciada de fuerzas o de una mixtura adecuada de aportes muy diversos. Realidad es pluralidad, equilibrios momentáneos.

Diderot, como filósofo de la Ilustración, se halla en perfecta consonancia con el espíritu de su tiempo. Es un pensador prototípico de la modernidad. La modernidad se nos aparece investida de dos atributos diferenciales básicos: Razón y Progreso. Su auge en el siglo ilustrado, y su crisis inevitable en el nuestro, son el producto de una misma tensión sintética en busca de una visión salvadora y unitaria. Decir que la historia camina hacia delante con un progreso lineal ininterrumpido supone decir que tiene algún sentido; que nada, o casi nada, sucede en ella de modo arbitrario. Secularización del tiempo hebreo, que paradójicamente se interpreta en el tiempo de la Ilustración como tendencia a la supresión paulatina de la presencia religiosa, que pierde fuerza como elemento organizador de la vida, en favor de un nuevo espíritu laico fomentado por el deísmo y el ateísmo de los *philosophes*.

Bernardo de Chartres, filósofo medieval, definió al hombre de ciencia como un enano encaramado a los hombros de un gigante. Esta es una frase que repetirá mucho Newton. Deudores de una larga tradición de ciencia desde el periodo helenístico, los científicos de la modernidad aspiran, no a destruir, sino a integrar lo viejo y lo nuevo en un sistema único. Este respeto por la tradición y por las formas naturales es también un principio estético. No es ésta una invención de la Ilustración, la encontramos ya en los espíritus más floridos del Renacimiento, pero es definitoria

de una mentalidad que se inicia en el Barroco, como reacción contra el manierismo, en los rostros populares de Caravaggio, que reivindican un nuevo naturalismo, o en las escenas de Georges La Tour. Concepción racional, pitagórica, pero indiscutiblemente moderna y humanizante, que tendrá su auge en el siglo XVIII con la revitalización del clasicismo y con la reacción frente al desaforado barroquismo del siglo anterior. En Diderot, ese respeto por el pasado se refleja en unas ideas estéticas y morales muy cercanas al neoclasicismo y en una ilimitada admiración por la cultura grecolatina.

Si la concepción metódica y racionalista del mundo constituye el elemento vertebrador del sistema de saber del Barroco, así como de su imaginario estético, la idea de progreso es el concepto vertebrador de la modernidad ilustrada. Condorcet será el representante típico de esa concepción progresiva de la historia, con sus teorías sobre la educación. Condorcet posee esa fe ilimitada en la Ilustración y esa creencia verdadera en el progreso infalible del espíritu humano que son el verdadero tesoro espiritual del *homme savant* dieciochesco. Lo mismo creen otros ilustrados, aunque no con el mismo optimismo. La idea de Progreso no elimina, incluso acentúa, el problema de la determinación moral del bien y del mal. Voltaire, por su parte, se rebelará contra el optimismo leibniziano y contra la idea teológica del pecado original, que el jansenismo ha visto asociada a la maldad y a la desdicha²⁶⁴. El bien no puede estar sólo en Dios, y la maldad en el hombre, porque ¿cómo afirmar dogmáticamente la supremacía del bien sobre el mal, sobre todo tras el terremoto de

²⁶⁴ Con respecto a Pascal, dirá Voltaire en sus comentarios a los *Pensamientos*: *Respeto el genio y la elocuencia de Pascal; pero cuanto más los respeto, más persuadido estoy de que habría él mismo corregido muchos de esos pensamientos, que había lanzado al albur sobre el papel para examinarlos después, y, admirando su genio, combato algunas de sus ideas. Me parece que en general el espíritu con el que el señor Pascal escribió esos pensamientos era el de mostrar al hombre desde una perspectiva odiosa. Se encarniza en pintarnos a todos malvados y desdichados. Escribe contra la naturaleza humana poco más o menos como escribía contra los jesuitas. Imputa a la esencia de nuestra naturaleza lo que no pertenece más que a ciertos hombres. Dice elocuentemente injurias contra el género humano. Yo me atrevo a tomar el partido de la humanidad contra este misántropo sublime; me atrevo a asegurar que no somos ni tan malos ni tan desdichados como él dice: estoy, además, completamente persuadido de que, si hubiera seguido en el libro que meditaba el designio que aparece en sus Pensamientos, habría hecho un libro lleno de paralogismos elocuentes y de falsedades admirablemente deducidas.* Recojo este texto, escrito con una ironía digna del discurso de Marco Antonio en la tragedia de Shakespeare, del libro de Luis González Seara, *El poder y la palabra*, Madrid, Tecnos, 1995, p. 513.

Lisboa, con sus casi cuarenta mil víctimas, experiencia demasiado inexplicable y traumática incluso para el escolasticismo de la teología?²⁶⁵

El problema del mal está en el origen del ideario político de la Ilustración, pero también es inspirador en el terreno de las artes. No ha sido necesaria una catástrofe natural para resaltar su presencia. El hombre está tentado siempre por el mal, del mismo modo que está tentado por el optimismo o el pesimismo, por la fe o por la incredulidad, por la tristeza o por la alegría. En *Jacques el Fatalista*, Diderot nos presentará a personajes que creen en el destino, para los que todo está escrito en el cielo, y a escépticos que no creen sino en el azar y prefieren dejarse llevar por la inconstancia del vivir. Seres contradictorios que conviven en aparente armonía en un mundo en el que todo aposito en una fe segura parece haberse desvanecido. De ahí la importancia de la cuestión del mal moral.

Para Montesquieu, por ejemplo, el mal tiene su fundamento en las tiranías, y en el miedo que despiertan y perpetúan en el pueblo atemorizado e indefenso. No es la concepción pesimista del jansenismo pascaliano, ni la vieja concepción despótica de Maquiavelo, porque implica una idea de liberación, a través de las instituciones públicas, de los hombres sometidos a injusticia o minusvaloración. La Ilustración alumbró una fabulosa transformación política, se vuelve revolucionaria y amplía su idea de conocimiento universal al terreno de los derechos individuales y al de las instituciones públicas. Ilustración es, ante todo, una moral de la humanidad. En Francia es además, desde la decisiva aportación de *El Contrato Social*, una forma de entender el poder como emergencia de la soberanía popular²⁶⁶.

La idea de Progreso se formula racionalmente, pero está contaminada de fabulaciones míticas y de ideas fabulosas. Por eso es origen también de utopías fracasadas y de totalitarismos despóticos. Tiempo de revolución: contra el monarca

²⁶⁵ El terremoto tuvo lugar el primero de Noviembre de 1755 y produjo la reacción casi inmediata de Voltaire, tanto en su correspondencia como en un poema escrito en ese mismo mes, aunque publicado en marzo del año siguiente con el título *Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome <<Tout est bien>>*.

²⁶⁶ El concepto de *soberanía popular* es fundamental para entender tanto el pensamiento político de Rousseau como el propio devenir histórico de la Revolución francesa. Es, además, un concepto que impregna todo el ideario político del siglo diecinueve, con sus nacionalismos, sus restauraciones monárquicas y sus

absoluto, contra el Papa, contra los concilios... Beccaria y Grocio sueñan con una legislación universal que acabe con las arbitrariedades del poder. Su fundamento, nos dicen, se debe hallar en el derecho natural, tenga éste o no la justificación divina.

Y en el fondo de todo, un nuevo sentimiento de la naturaleza que mora en el seno del hombre europeo. La Naturaleza, concepto-eje de toda la Ilustración, como gozne articulador y fundamento del pacto social que ha de garantizar la soberanía popular; la Naturaleza como fundamento último de la moral... ideas que los sensualistas ingleses, especialmente Addison, Hutcheson y Shaftesbury, van a extender al ámbito de la percepción estética, como correlato directo de la experiencia moral, basada en el sentimiento. Idea que llega transformada a Diderot y constituye el elemento vertebrador de sus *Salones*.

El sentimiento de la naturaleza, he aquí la expresión clave del imaginario ilustrado. Es la idea que vemos novelada en *Paul et Virginie* y que pasa al romanticismo aderezada por una nueva reformulación del *pathos* trágico de los antiguos. Pero en la Francia del neoclasicismo aún no asistimos a la visión de una naturaleza horrible y despótica, magnífica por su despiadada grandeza. Aún no es el tiempo de Géricault o de Delacroix. El *homme savant* dieciochesco juega a reconciliarse con la naturaleza, porque en ella encuentra un ámbito de distracción y de orden, de plenitud y de armonía. En el contacto con la naturaleza se reconcilia con la parte más amable de sí mismo.

Entre ese concepto estético –la naturaleza como armonía–, y el concepto puramente ilustrado –la naturaleza como compendio de todo lo real–, hay una diferencia importante de grado. El materialista ilustrado, como Diderot, observa todo bajo el prisma de la naturaleza, pero no considera que el arte deba ser simple *mimesis*. Por eso se ha dicho con frecuencia que hay una contradicción entre la filosofía de la naturaleza de Diderot y sus teorías estéticas. Y no es algo que deba sorprender, porque es inherente a su carácter el mostrarse contradictorio y voluble. Si en verdad es un precursor del romanticismo, lo es por ese gusto por el inacabamiento y la contradicción, pues no hay nada más contradictorio que el arte romántico (exalta la

vida, pero rinde culto a la muerte, hace una llamada a las oscuras fuerzas de la naturaleza y diviniza al mismo tiempo los milagros de la gran urbe; adora el futuro, pero anhela un medioevo de ensueño...). Con los entusiasmos y excesos de la Ilustración, el hombre europeo se reencuentra consigo mismo en su carácter contradictorio. Es la época de Newton, de Hume, pero también será, llegado el momento, el tiempo de Rousseau o de Goya.

Porque no hay sino un tránsito lineal, una continuidad de un tiempo pasado a un tiempo presente, y de éste a otro futuro lleno de promesas. La revolución como forma de liberación colectiva, el mundo como expresión de una infinidad de correspondencias y de analogías, la historia como linealidad hacia el progreso definitivo, el arte como expresión de la moral de la naturaleza, a través del sentimiento poético e idílico, de la pasión inocente... ideas todas que redundan en el primer romanticismo, en Schelling, en Stendhal, en Gericault o en Baudelaire.

La Ilustración asiste a la secularización del tiempo hebreo y a la subversión de las viejas costumbres de la moral aristocrática. O lo que es lo mismo, al desentendimiento del nuevo hombre burgués frente a los estrechos límites de la moral tradicional. Diderot, como Voltaire o Rousseau, ve todo a través de su particular sentido de la moral. Todo se halla revestido de caracteres morales: la ciencia física, el arte, la geometría incluso. No es un libertino, pero aspira a desmitificar las funciones corporales y la realidad carnal.²⁶⁷ Es más bien un diletante, un incansable degustador de novedades. No ve en la sexualidad el peligro demoníaco o la perversión del pecado, sino la urgente necesidad de la naturaleza de regenerarse en nuevas formas de vida. Es un materialista, y por ello privilegia el orden del cosmos sobre los asuntos humanos; cree, como Spinoza, que la felicidad moral del hombre se encuentra en el acompasar la propia vida al ritmo de la naturaleza, en desarrollarse como camino y vía, no como fin, hacia una plenitud evanescente e inalcanzable.

La naturaleza es dinamismo, creación continua, renovación, y el hombre sólo es libre como eslabón dentro de esa monumental organización, basada en sucesivos órdenes momentáneos, igualmente exultantes y efímeros.

²⁶⁷ Salaün, Fr. *L'ordre des mœurs*. París, 1996, p. 234.

Pero subsiste siempre el problema del mal, por detrás de las amables armonías del jardín neoclásico y los caprichos de la vida mundana. De entre los *philosophes*, tal vez sólo Rousseau ha sabido dar respuesta. Voltaire y Diderot están demasiado encadenados a las servidumbres ideológicas y estéticas de su tiempo. Pero Rousseau, alma enfermiza y sensible, que se siente acosada, perseguida por la incomprensión y la injusticia de sus amigos, *el más solitario entre los hombres*, sabe instaurar lo que será el verdadero origen del mal para los ilustrados: no lo encontramos en un pecado original, ni en una voluntad leviatánica, ni en el instinto perverso y egoísta del individuo, ni en las corrupciones de una naturaleza degenerada, sino en los males de la cultura, mundo de simulacros, de hipocresías, de ficciones... Los ilustrados han leído a Lafitau, a Bougainville... han conocido los misterios que los viajeros traen del Nuevo Mundo. Imágenes de una Arcadia redescubierta, patria de la inocencia frente al Pandemonium del depravado hombre europeo. Poussin había pintado, en la centuria anterior, la Arcadia como un lugar donde también existe la muerte. Los ilustrados ya no la pintan, la sueñan entre las brumas de los océanos. Exaltan las virtudes de los chinos, su cultura edificante y milenaria, su *liberalidad*, porque han oído hablar de ellos con admiración. También admiran a los tahitianos, primitivos racionales y civilizados, que saben disponer de su cuerpo y de sus apetitos. Diderot es el embajador mayor de su causa porque ¿hay liberalidad mayor que la de estos pobre salvajes que ignoran la hipocresía y el crimen, que viven en comunidad, compartiendo los dones naturales? Espíritu comprensivo y dogmático, pero también ardoroso e ingenuo, proyecta en el buen salvaje sus propias obsesiones liberatorias frente a los dogmas de la moral: no admira la inocencia del salvaje, sino su libertad corporal. No ve en él a un ser liberado de las ataduras morales, sino al amoral que Diderot desearía ser.

Los ilustrados, a través de ese *libertinismo* del buen salvaje, redescubren la carnalidad, y se admiran ante un arte que sea capaz de mirar, de interrogar, de levantar los velos. El mal siempre actúa como un velo, oculta aquello que lo ha generado. La liberación de los velos opacos que ocultan la verdadera presencia del

mal es la labor clarificadora de las Ilustración. El tiempo de Helios se enfrenta al tiempo de la tiniebla; la irradiación de luz, el culto solar, se enfrenta a la opresión del tiempo teológico; el libertinismo, la sensualidad, los goces refinados y efímeros, a la lúgubre interiorización cristiana del pecado, a la condena escatológica del placer carnal. Los materialistas son subversivos, sus libelos y escritos circulan clandestinamente, y todo porque afirman la bondad natural y el predominio de la luz sobre el oscurantismo. Habrá que esperar al siglo siguiente, a Fourier, para oír una declaración aún más subversiva: el placer como destrucción, como juego maléfico.

La Ilustración hace despertar el sentimiento de la bondad natural; el Romanticismo, el sentimiento de la naturaleza agreste, violenta e insatisfecha. Son como los dos reversos de un espíritu europeo que se está redefiniendo a sí mismo sobre bases nuevas.

Parejo a la nueva pasión por la geometría y por la taxonomización de la naturaleza, asistimos al nacimiento, en el orden moral y político, de un nuevo concepto de libertad. Es Benjamin Constant, el primero en clarificar ese nuevo concepto: la libertad de los modernos frente a la libertad de los antiguos. Constant es francés y de familia calvinista, pero no comparte los intereses de los intelectuales franceses y su formación se va acendrando sucesivamente en Holanda, Alemania y Escocia. Un único concepto y dos tradiciones. En Francia va ligado al proyecto utópico de la revolución; en Inglaterra, gracias a pensadores como Hume, Locke y Mill, evolucionará hacia la reivindicación de las libertades individuales.

Según Constant, *los hombres tienen derecho a hacer todo aquello que la sociedad no tiene derecho a impedir*, es decir, acuña por vez primera el concepto de “libertad negativa”, y en ello radica su principal mérito intelectual. La verdadera libertad de los modernos es la libertad individual, conferida por las propias leyes de la Naturaleza. El orden político debe legitimar, en el contrato social, la soberanía popular, garantizando el derecho a la libertad del individuo. El hombre moderno reivindica el orden de la vida privada. Diderot, como nuevo hombre burgués, reivindica esa libertad, que atañe también al gusto y a los afectos. Igualdad, pero no uniformidad. Los *philosophes* buscan en todo la originalidad, obedecen a un nuevo espíritu un tanto frívolo y

diletante, usan y abusan de la ironía con fines disolventes y críticos, y lo que es más importante, se independizan frente a la tradición filosófica y frente a los dogmas.

Ironía y libertad, dos conceptos clave, que permiten explicar el juego novelesco y dialógico que se escenifica en los escritos de Diderot. Pero continuemos adelante.

La Ilustración es, además, una reacción. Primeramente, contra la ortodoxia y la Contrarreforma; secundariamente, contra el sistema de saber del Barroco.²⁶⁸ Reacción que añade dinamismo a las formas anquilosadas de la tradición. En la estética, el racionalismo neoclásico amplía el concepto de *mimesis*: ya no se imita sólo a la Naturaleza, también se imita a los antiguos. Hay un principio de fidelidad a la tradición clásica, a los modelos griegos. Diderot quiere ser también un nuevo Sócrates, pero no a la manera de un transgresor mesiánico, sino como un discreto hombre razonable que aspira a gobernar sobre sí mismo.

Es la época también del auge de los Salones en Francia, como el muy celebrado de Madame Geoffrin, al que incluso Catalina la Grande, tal vez por consejo del propio Diderot, envió un representante; de los clubes en Inglaterra, como el Scriblerus Club de Swift, frecuentado por Pope, y en todas las ciudades importantes de Europa, de las Sociedades literarias, como centros de reunión improvisada donde se cultiva la amistad intelectual y la libre conversación. El conocimiento, la discusión filosófica o literaria, se convierten en un pequeño acontecimiento social. En el ideal de las Luces está la difusión universal de los conocimientos, su apertura a un nuevo público –el público burgués– que demanda novedades. Del mismo modo que hay sociedades literarias, las hay económicas, agrícolas... lugares donde los nuevos burgueses se reúnen y planifican sus negocios. El reformismo ilustrado es ante todo un fenómeno de economistas y de mercaderes, que ven en los aires del reformismo el modo de desarrollar libremente su actividad económica. Los reformismos florecen en el siglo dieciocho; los encontramos en España con Victorián de Villava (*Apuntamientos para una reforma de España, 1797*); en Francia, con Guillaume François LeTrosne (*De l'administration provinciale et de la réforme de l'impôt, 1779*); en Inglaterra e incluso en

²⁶⁸ Encontramos la misma opinión en la obra, fundamentalmente histórica, de Im Hof, *La Europa de la Ilustración*, Barcelona, 1993, p. 15.

Prusia, con el defensor de los judíos Christian Wilhelm Dohm (*Über die bürgerliche Verbesserung der Juden*, 1781)²⁶⁹.

Los enciclopedistas estaban unidos también de ese afán reformista. Los primeros, Voltaire o Montesquieu, fueron deístas; los siguientes, como el barón d'Holbach o el propio Diderot, volvieron su vista hacia el escepticismo humeano, hacia el sensualismo de Shaftesbury y hacia el ateísmo. Su pensamiento materialista reducía todo a la Naturaleza, incluso los aspectos más espirituales. Eran fundamentales para ellos la idea de átomo, tal como se formulaba en el pensamiento griego y, por supuesto, la mecánica newtoniana. Para La Mettrie, Dios no dejaba de ser un elemento de interés teórico, pero en ningún caso el centro de la problemática moral; para Montesquieu o Voltaire, el tema de la religión era central, casi tanto como la política misma. Se trataba de afirmar el derecho a la disensión, a la expresión de un pensamiento libre, y por añadidura, a la afirmación de una moral autónoma.

Los *philosophes* son racionalistas, pero no a la manera de Descartes o de Pascal, sino desde el punto de vista de la *liberalidad*, de la racionalidad prudencial que busca inmiscuirse en la vida social y política de forma activa. En este sentido, los Salones fueron algo más que un centro social: se congregaron en ellos los espíritus más selectos y progresistas de aquel tiempo y dotaron a la lengua francesa de un extraordinario ímpetu.

Los *philosophes* anuncian con sus diatribas contra la religión oficial y con sus posicionamientos teóricos el surgimiento de una nueva moral, la moral burguesa, no exenta también de cierto espíritu elitista. Voltaire dirá: *Nunca he intentado iluminar a zapateros y sirvientes; esa es tarea de los apóstoles*. Las jerarquías se tambalean, el viejo orden cede ante las nuevas convenciones... divinidades frívolas sustituyen a los dioses carcomidos del Antiguo Régimen. Crece, imparable, la ciencia, pero también la superstición y la superchería, las ideas extravagantes conviven con experimentos decisivos para el espíritu humano, como los de Franklin. Según se afirma el poder iluminador de la Razón, se sucumbe al poder seductor de sus fuerzas contrarias: la fantasía, la imaginación creadora, la loca inventiva. Más se caricaturizan los dogmas,

²⁶⁹ Todos estos datos están tomados de la obra de Im Hof anteriormente citada, pp.

más se cede ante las contraofensivas de los moralistas tradicionales... la comedia *Les philosophes* de Palissot, de 1760, será todavía un éxito en 1779, diez años antes de la Revolución, con Rousseau andando a cuatro patas por el escenario y sacando del bolsillo hojas de lechuga.

La moral se subjetiviza, y con ella también la belleza. Junto a los excesos de la razón, convive una denodada pasión por la originalidad y el relativismo. Lo bello es una *pasión depurada*, nos dice el abate Dubos.²⁷⁰ Esa pasión tiene su origen en el sentimiento, que es un sentimiento de la bondad natural. Equívoca moral que reivindica el poder rector de la razón y al mismo tiempo hace descansar la virtud en el sentimiento sublime de la naturaleza. El sentir como facultad interior, por completo distinta de la lógica deductiva, porque la esencia, nos dicen los sensualistas, no se halla en ese depósito de verdades incommovibles que nos proporcionan las ciencias, sino en el bello sentimiento de la liberalidad que anida en el conocimiento sensitivo. El sentimiento rompe el equilibrio de nuestras facultades, despierta la inquietud y el desasosiego, y por ello, es el ámbito primordial de la libertad. Libertad del desear, nos recuerda Condillac, como el más sagrado atributo de la individualidad.²⁷¹

La civilización se convierte para el hombre ilustrado en el lugar de la costumbre, del hastío. Se busca el sentimiento de la sorpresa, de lo bizarro, de lo extravagante. El buen salvaje es una curiosidad de inusual interés en los Salones, porque remite a un mundo desconocido, lleno de sorpresivas novedades... *El aventurero explota los vicios de un mundo que se descompone; la jerarquía ya no está segura, los viejos principios son escarnecidos, la*

135-137.

²⁷⁰ Hazard, Paul. *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 316. Dubos es uno de los más firmes defensores, con su obra *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, publicada en 1719, de una estética del sentimiento y de la experiencia frente a los excesos del racionalismo. En cierto sentido Dubos, que había conocido a Locke en Londres, es un precursor de la estética de Diderot, al defender la sensibilidad como origen de lo bello, pero también al defender el valor del entretenimiento y la función eminentemente lúdica del arte, a pesar de que nazca de la aflicción y de un exceso de sentimiento.

²⁷¹ El sentimiento del que habla Condillac es lo que los sensualistas ingleses designan con el término *uneasiness*, inquietud, deseo.

*austeridad ha pasado de moda y se prefiere a una virtud morosa un hombre que sabe divertir.*²⁷² Se prefiere, a las virtudes del estoico, la liberalidad del hombre sociable y liberal. Es ese mundo que retrata nuestro Diderot, con feroz ironía, en *El sobrino de Rameau*. Con sus artimañas de gracioso, el sobrino del célebre músico se introduce en las mejores casas y frecuenta, a pesar de ser un indigente y un loco, a las familias más distinguidas, que ríen sus ocurrencias y toleran sus excesos.

A nadie le interesa ya un mundo estático y seguro, la imagen unitaria del universo se rompe y se pluraliza. ¿Por qué un solo Dios? Se pregunta Pierre Bayle en su *Dictionnaire Historique et critique* (1697). ¿Por qué la idea de finalidad en el centro de todas las teodiceas? Acaso no es más razonable afirmar el poder de la sensibilidad, del sufrimiento individual, de la casualidad trágica, frente a los dictados de los grandes sistemas metafísicos. Y detrás de esos grandes sistemas no está sino Dios. Un Dios al que se desdice o se niega, al que se invoca con frenesí o al que se confunde con la grandiosa fuerza creadora (y destructora) de la naturaleza. El deísta Voltaire escribe en su poema sobre Lisboa...

<<Philosophes trompés criez: "Tout est bien";
 Accourez, contemplez ces ruines affreuses,
 Ces débris, ces lambeaux, ces cendres malheureuses,
 Ces femmes, ces enfants l'un sur l'autre entassés,
 Sous ces marbres rompus ces membres dispersés.>>²⁷³

Porque, ya lo hemos dicho, por detrás de la metafísica y de Dios está la cuestión central del mal. Voltaire no puede, no sabe responder a la cuestión del su origen, pero sí es el primero entre los *philosophes* en disolver el mito de la racionalidad inerme ante los embates de la fortuna, la ilusión del optimismo desmesurado del hombre dieciochesco. Como el sobrino de Rameau, Cándido es un personaje ridículo llevado a la desgracia por la fuerza de los acontecimientos; como él, no vive trágicamente, sino en la inopia del inocente, feliz de no verse conducido a peores males. ¿Pero

²⁷² Hazard, P. 1985: 222.

acaso puede Dios, el creador de todo bien, arrasarse sin piedad una de las ciudades más católicas de Europa? En Voltaire el mal se opone al optimismo, la desgracia y la violencia a las grandes doctrinas de las causas finales y al mejor de los mundos posibles, que no es sino una parodia irrisoria de la maldad humana –aunque la maldad no es inherente, cree Voltaire, al género humano-. Sus enemigos teóricos son Pascal –los jansenistas- y la Teodicea leibniziana. Rousseau responderá raudo en su *Carta a Voltaire sobre la Providencia...* ¿Por qué condenar el optimismo si nos libra de la desesperación? ¿Por qué referirse a Dios cuando se habla de los males de los hombres, si provienen todos de su afán de perfeccionamiento y de su caprichosa voluntad? ¿Dónde se halla el mal, el físico y el espiritual, sino en ese engreído sentido de la libertad que fuerza a los hombres a esclavizarse en proyectos locos y en ambiciones desmedidas? ¿Acaso no es el hombre mismo, perfeccionando sus costumbres, el que refina los mecanismos del mal y los turbios resortes de la desgracia? Y sin embargo no ha sido Voltaire, sino Pierre Bayle, el primero en postular de manera clara y enérgica la diferenciación entre moral y religión.

Y mientras tanto, ¿qué ocurre en la Alemania y en la Inglaterra pre-románticas? El pensamiento ilustrado francés ha calado muy hondo, devolviéndole a los ingleses la influencia que ellos mismos han ejercido sólo unas décadas antes. Lessing, Immanuel Kant, deben mucho a Francia. Bajo la influencia de Samuel Reimar²⁷⁴, sabio iconoclasta de Hamburgo, Lessing creía posible una versión morigerada y respetuosa del deísmo, capaz de integrar todas las tradiciones religiosas en un proceso histórico evolutivo. Proyectaba en ello su inquina hacia Voltaire y su manera de afrontar el significado histórico del catolicismo. Su visión era mucho más respetuosa y pretendía substraerse a las frivolidades de la crítica *a la francesa*. El problema religioso concitaba polémicas, porque en último término, era el problema de la existencia o no de una bondad natural. Así abordará la cuestión en 1730 Tyndall, al identificar el Antiguo Testamento con los dictados de la Ley natural, en su tratado *Christianity as old the Creation, or the Gospel a Republication of the Law of Nature*. Los deístas franceses recogerán directamente la influencia de los deístas ingleses como Tyndall, pero serán

²⁷³ Citado por Colas Duflo, en *La Finalité dans la Nature*. París, P.U.F., 1996, p. 72.

más críticos con el Antiguo Testamento y con el catolicismo. El Voltaire que desagradaba a Lessing nos devuelve la idea medieval de Dios desprovista de su poderosa substancia espiritual, reducida a una función secundaria, la de ser una abstracta causa final²⁷⁵. Es en ese punto donde los deístas como Voltaire se enfrentan a los materialistas como d'Holbach o Diderot. El primero aún conserva las restricciones del idealismo; el segundo, por el contrario, está ya en un punto más allá del orden de los metodistas.

Diderot no acierta a profundizar tanto en la cuestión del mal, porque no interioriza ese conflicto con las formas de pensamiento del pasado que late siempre en Rousseau –despertando su amargura y su resentimiento hacia los seres que le rodean–, y que aparece siempre, con un angustioso poder obstaculizador, en Voltaire. Su moral, a diferencia de la de éstos, es la del nuevo hombre burgués. Grimm, el amigo de Diderot, critica en su *Correspondence Littéraire* a Voltaire por seguir utilizando términos como “el bien y el mal”, cuando la naturaleza nos enseña que todo sucede necesariamente y que la libertad sólo existe como ilusión. Es el mismo posicionamiento de Diderot. Elogia las pasiones, pero sin excesos; condena los dogmas, pero no se inmiscuye en batallas personales contra la curia, a pesar de escribir un libro como *La Religiosa*, y haber visitado en alguna ocasión las mazmorras de Vincennes. La moral es para él una cuestión eminentemente práctica, limitada a las vivencias del sujeto, no un asunto de grandes discursos o de disputas académicas. Puesto que se ha derribado el edificio de la moral católica, es necesario reconstruir el de la moral laica. Diderot, como muchos otros ilustrados, considera que esa recreación sólo es posible volviendo la vista a las morales paganas de la Antigüedad. Admira por igual a Cicerón o a Lucrecio, a Epícteto y a Epicuro o a Plinio.

Se trata de articular una moral fundamentalmente psicológica, aunque sostenida por el báculo de la razón, pero no de la razón de los metodistas, sino una racionalidad prudencial que sabe gustar de los placeres que la vida ofrece, y que sabe

²⁷⁴ Hazard, P. 1985: 365-380.

²⁷⁵ Szigeti, J. D.D. *Une grande figure du matérialisme militant du XVIIIe siècle*. Budapest, 1977, p. 15.

considerar el valor del tiempo limitado de la existencia.²⁷⁶ El espíritu humano es caprichoso y variable ¿por qué ha de regirse entonces por una moral austera y piadosa, y por ello, contraria a sus naturales inclinaciones?. Este tema es recurrente en sus obras, sobre todo en las novelescas, como se aprecia en este pasaje de *Jacques el Fatalista*, digno de *La Religiosa*:

“Il vient un moment où presque toutes les jeunes filles et les jeunes garçons tombent dans la mélancolie; ils sont tourmentés d’une inquiétude vague qui se promène sur tout et qui ne trouve rien qui la calme. Ils cherchent la solitude, ils pleurent; le silence des cloîtres les touche, l’image de la paix qui semble régner dans les maisons religieuses les séduit. Ils prennent pour la voix de Dieu qui les appelle à lui les premiers efforts d’un tempérament qui se développe, et c’est précisément lorsque la nature les sollicite, qu’ils embrassent un genre de vie contraire au vœu de la nature. L’erreur ne dure pas; l’expression de la nature vient plus claire, on la reconnoît, et ‘être sequestré tombe dans les regrets, la langueur, les vapeurs, la folie ou le désespoir.’²⁷⁷

Acercarse a Dios implica desoír el auténtico mandato de la naturaleza. El hombre ha de crearse a sí mismo, reconocerse, no en el rechazo, sino en la reconciliación con la naturaleza de la que proviene. Su destino no está del todo escrito.

La nueva moral rehuye todo residuo de innatismo, del mismo modo que la nueva física se aparta de los planteamientos finalistas, y afirma el individualismo como criterio elemental del sentimiento moral. Es el propio interés lo que obliga a fomentar las conductas que promocionan las sensaciones placenteras, frente a aquellas otras que, siendo igualmente egoístas como aquéllas, son inciviles y contrarias al interés general, y por ello, conducen al dolor y al desasimiento. Buscar la virtud colectiva y el bien social de manera dogmática conduce a la desgracia general,

²⁷⁶ Hazard, Paul. *La Crisis de la conciencia europea. 1680-1715*. Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 242.

²⁷⁷ JF, p. 622.

cuando no al desorden y al conflicto.²⁷⁸ Es un retorno a la idea del *bien deleitable* de los epicúreos, pero se rechaza el entusiasmo y el exceso del mismo modo que se abomina de la virtud monacal.

Una moral, en definitiva, del sentido común. Shaftesbury ha sido su más enérgico defensor en Inglaterra. Condena el falso entusiasmo y la bondad hipócrita y defiende la voluntad apacible, el vitalismo y, sobre todo, la radical identificación entre la belleza y el bien, pues ambas surgen de un mismo sentimiento de la grandeza de las obras de la naturaleza. El sensualismo concibe la moral desde un punto de vista estético, como reparación de la armonía perdida. ¿En qué consiste la felicidad verdadera? En servirse libremente de la voluntad creadora de la naturaleza en las acciones virtuosas y en las obras bellas.

Ese nuevo sentimiento de la liberalidad deriva en otro igualmente novedoso, el de la *tolerancia*. Comienza siendo un adjetivo útil para referirse a la permisividad religiosa, y acaba por caracterizar toda una actitud de los ilustrados frente a todo aquello que rebasa el marco de las convenciones, frente a la extraña singularidad de seres de regiones lejanas o de costumbres extravagantes. La *Epístola sobre la tolerancia* de Locke defiende la libertad de culto, pero no el derecho al ateísmo o la impiedad. El ideal de tolerancia implica el permitir a otros ser como son, pero dentro de unas normas de urbanidad. Dejarles ser y hacer, pero no identificarse con ellos. El buen salvaje es admirado por sus virtudes naturales, pero el hombre de la Ilustración no pretende ser como él, ni siquiera el huraño Rousseau en su retiro campestre.

El discurso naturalista puede ser en ocasiones tan moralista como un alegato de Bossuet. No se admira tanto el sentimiento de la libertad, que es siempre radical y peligroso, como esa *noble extravagancia* que hace de los autores de comedias personajes admirables.

²⁷⁸ Es ésta una idea que los ilustrados toman de Bernardo de Mandeville y de su fábula sobre la colmena, pero profundizan aún más en la idea central. Está muy bien no confiar en los grandes proyectos hacia el bien general y la virtud colectiva, pero además es necesario situar el lugar de la felicidad no en lejanos lugares de salvación trascendente, sino en la tierra misma, en el momento presente. Este es el primer síntoma de la crisis de la vieja moral del Antiguo Régimen y del surgir progresivo de una nueva moral burguesa.

Y no obstante, en los Salones, filósofos y diletantes disertan con tanto entusiasmo sobre el buen salvaje, como Madame de Chatêlet discute de geometría analítica en su tocador con sus damas de compañía. Es un signo de la época, una impronta de la moda social del momento. Los relatos de los viajeros de Asia o del Nuevo Mundo aportan una visión legendaria y heroica, un sentimiento de lo *pintoresco*, que anida en la nueva conciencia burguesa y despierta en ella la admiración por el valor y la ferocidad, por las virtudes deportivas y aventureras. Más que la moralidad de los actos, importa el carácter, la impronta aventurera, el hormigueo de la novedad.

La moral se transforma porque el hombre europeo ya no se tiene a sí mismo como modelo. El modelo se encuentra en las formas libres de la naturaleza, que obedecen a los dictados de la razón, pero que a veces son pervertidas por el metodismo y por las constricciones de la cultura. Diderot, en ocasiones, se encuentra cercano de su amigo (y luego desconfiado rival) Rousseau, porque hay cierta virtud en la vida natural que es incompatible con la urbanidad del racionalista...

A. *Ainsi vous préféreriez l'état de nature brute et sauvage?*

B. *Ma foi, je n'oserais pronocer; mais je sais qu'on a vu plusieurs fois l'homme des villes se dépouiller et rentrer dans la forêt, et qu'on n'a jamais vu l'homme de la forêt se vêtir et s'établir dans la ville.*²⁷⁹

La moral sólo puede proporcionar una felicidad relativa, e incluso puede suponer un demérito, nos advierte Diderot, el buscarla de forma compulsiva por las virtudes de la inteligencia. Es inherente a la felicidad del salvaje un sentimiento de inocencia moral, de ausencia de culpabilidad, que no proviene del conocimiento abstracto, sino de la vida en comunión con la Naturaleza, de la ausencia de tradición y de dogmas. Así, en otra ocasión, afirma...

*La vie sauvage est si simple, et nos sociétés sont des machines si compliquées! Le Tabitien touche à l'origine du monde, et l'Européen touche à sa vieillesse.*²⁸⁰

²⁷⁹ SVB, pp. 512-513.

¿Qué descubre el hombre civilizado en el buen salvaje? La inocencia de sus propios orígenes, y con ella, el fundamento de su propia naturaleza adánica.

²⁸⁰ **SVB**, p. 464.

3.2: La mecánica de la materia

El siglo XVII fue, bajo la influencia paternal de Newton, el siglo de la matemática. La mecánica analítica permitía domeñar un mundo indómito y lleno de irregularidades, pero sólo desde el ejercicio abstracto de la razón y desde la sublime arquitectura teórica de la nueva física. Los grandes progresos de la geometría y de la filosofía mecánica, no impidieron que ya a finales de la centuria los matemáticos más aventajados empezaran a expresar sus primeras dudas, no sobre la veracidad de la nueva visión del mundo aportada por el newtonismo (precisamente en el momento de su apogeo), sino sobre la vigencia en tiempos sucesivos del método que había proporcionado avances tan espectaculares en las ciencias.

Uno de aquellos primeros escépticos fue Lagrange; otro, Fontenelle²⁸¹. Poco después, Sylvestre-François Lacroix se expresaba en parecidos términos²⁸². De este modo, los matemáticos del siglo ilustrado tendrán que recoger la herencia de Newton

²⁸¹ En su elogio de Newton, dice Fontenelle: *Estos dos grandes hombres (Descartes y Newton), cuyos sistemas se oponen de tal modo, se parecían uno a otro en algunos aspectos; ambos eran genios de primer orden, ambos nacieron con inteligencia superior y dotados para fundar Imperios Científicos. Excelentes geómetras ambos vieron la necesidad de introducir la Geometría en la Física, ambos efectivamente fundaron sus físicas en una geometría, que casi puede decirse que sólo a ellos mismos debían. Pero el uno remontándose intrépido directamente hacia la búsqueda de la Fuente de todas las cosas y mediante ideas claras y fundamentales llegar a la posesión de los primeros principios, de modo que sólo tuviese después que descender a los fenómenos de la Naturaleza como a consecuencias necesarias, mientras el otro más cauto o, mejor, más modesto, comenzó por tomar pie en los fenómenos conocidos para subir hasta los principios desconocidos, resuelto a admitirlos sólo en la medida en que pudieran ser alcanzados por una cadena de consecuencias. El primero parte de lo que comprende con claridad para halar las causas de lo que ve; el segundo parte de lo que ve para establecer la causa, ya sea clara u oscura. Los principios evidentes del uno no siempre le llevan a las causas de los fenómenos como son, mientras los fenómenos no siempre llevan al otro a principios suficientemente evidentes. Los límites que detienen a estos dos hombres en sus intentos por vías diferentes no son límites de sus inteligencias, sino del mismo entendimiento humano.* Citado a partir de la traducción castellana de Eloy Rada. Newton, Isaac., *El sistema del mundo*. Madrid, Alianza, 1983, pp. 32-33.

²⁸² Lacroix se limitó a señalar el agotamiento al que había llegado el método del análisis matemático. La referencia está tomada, como la anterior de Lagrange, del segundo capítulo de *Science and the Enlightenment*, de Thomas L. Hankins (Versión

y de la nueva geometría y adaptarla a las nuevas limitaciones impuestas por el método de análisis y síntesis ante los evidentes signos de agotamiento que presentaba hacia finales del siglo XVII. Diderot, a su manera, ensayará un método sincrético de observación y análisis, capaz de integrar de forma eficaz los datos aportados por las nuevas ciencias con las reflexiones abstractas de los filósofos. Su primera preocupación será elucidar el problema del tránsito de la materia inerte a la materia sensible, y vincularlo luego al campo de la decisión moral (como veremos, la primera parte de la *Carta sobre los ciegos* está dedicada precisamente a vincular el problema de la sensibilidad con la cuestión de la formación moral del individuo, pero bajo la forma de un diálogo ficticio). Posteriormente, tratará de elucidar el proceso cósmico universal que conduce a la armonía en la Naturaleza y a la gestación y desarrollo de la vida. Diderot no es un filósofo al estilo cartesiano y por ello no pretende alumbrar un sistema en clausura sobre sí mismo. Su espíritu enciclopédico e ilustrado se muestra más atento a las grandes ideas que a los minúsculos mecanismos, el problema de la definición de un auténtico sistema queda irresuelto, hasta el punto de dejar pendiente la resolución de la polémica contemporánea entre el método analítico y el método geométrico.

Esa polémica llegará a Diderot a través del abate de Condillac, verdadero artífice de un método puramente analítico, frente a la idea de integración de un proceder a la vez sintético y geométrico, y de Voltaire, que también se interesó por el análisis en los tiempos en que, junto a Madame de Chatelet, en su retiro en el castillo de Cirey, cultivó la pasión por las matemáticas y la física experimental²⁸³. Fue Voltaire quien, en su *Traité de Métaphysique*, advertía de las limitaciones del entendimiento para comprender las causas ocultas de las cosas, a la manera de un ciego que pretendiera opinar sobre la naturaleza de los colores.²⁸⁴

castellana, *Ciencia e Ilustración*, Madrid, 1988).

²⁸³ Sobre la relación de Voltaire con Madame de Chatelet y sobre el interés de ésta por la matemática, remitimos a las *mémoires* de Voltaire. (Hay traducción castellana: *Memorias*. Madrid, Valdemar, 1994).

²⁸⁴ Citado por Ernst Cassirer, en *Filosofía de la Ilustración*, F.C.E., México, 1993, p. 27. La cita está extraída en parte del capítulo V del *Traité de Métaphysique* de Voltaire.

Interesado por los resultados de la física y por los avances de la medicina, Diderot propone un método ecléctico, con el que pretende salvar las trampas del idealismo, en favor de la síntesis entre razonamiento y observación. Con ello, pretende polemizar abiertamente con sus dos ilustres predecesores...

Une des vérités qui aient été annoncées de nos jours avec le plus de courage et de force, qu'un bon physicien ne perdra point de vue, et qui aura certainement les suites les plus avantageuses; c'est que la région des mathématiciens est un monde intellectuel, où ce que l'on apprend pour des vérités rigoureuses perd absolument cet avantage, quand on l'apporte sur notre terre. On en a conclu que c'était à la philosophie expérimentale à rectifier les calculs de la géométrie; et cette conséquence a été avouée, même par les géomètres.²⁸⁵

Es pertinente recordar que en aquella época, aparte del fabuloso impacto del newtonismo, se producen, por sólo nombrar algunos hechos relevantes en el campo de la física experimental, las investigaciones sobre el calórico de Black y Wilcke, la teoría del fluido único de Benjamin Franklin o, en una fecha algo más tardía, los descubrimientos sobre la corriente eléctrica de Galvani. Todos estos hitos, a los que se pueden sumar otros semejantes en campos dispares como la biología, la fisiología o la química, contribuyen a replantear el problema de las relaciones entre el hombre y el medio natural. En Diderot, este problema no es otro que el de la relación analógica entre el mundo de la sensibilidad y el mundo de los fenómenos. Su búsqueda no es propiamente la del físico o la del fisiólogo, sino la de un auténtico historiador del devenir de la Naturaleza, desde lo indeterminado, desde lo cósmico y lo inorgánico, hasta las formas más inteligentes, ordenadas y refinadas de energía y de vida. Diderot sostiene siempre el principio fundamental de la inteligibilidad de la materia, y buscará en las sensaciones la manifestación de una infinidad de movimientos indiscernibles. La sensación hace armónicos el mundo interior y el mundo exterior, dirime las diferencias y unifica los planos ontológicos. La realidad, para Diderot, es un complejo

²⁸⁵ IN, p. 178.

inestable y dinámico, en perpetua transformación. A través de los nuevos aportes de la física, Diderot llega a la conclusión de que, tanto en el mundo natural como en el pensamiento abstracto, las cosas pueden gozar de una armonía momentánea, pero no de equilibrio y estabilidad. En la medida en que el mundo exterior provoca en nosotros afectos y sensaciones, despertando nuestra sensibilidad hacia las cosas bellas o terribles, nos comunica su propia inestabilidad. Al ver las cosas como realmente son en la Naturaleza, el filósofo se convierte, como Heráclito, en un cronista de la continua variación y sucesión de los modelos. El pensamiento reproduce, por analogía, el movimiento de orden y desorden del mundo natural...

La nature n`a-t-elle pas assez de son voile, sans le doubler encore de celui du mystère; n`est-ce pas assez des difficultés de l`art? Ouvrez l`ouvrage de Franklin, feuillotez les livres des chimistes, et vous verrez combien l`art expérimental exige de vues, d`imagination, de sagacité, de resources: lisez-les attentivement, parce que s`il est possible d`apprendre en combien de manières une expérience se détourne, c`est là que vous l`apprendrez.²⁸⁶

Frente a las limitaciones del sensualismo inglés, Diderot se afirma en una doble concepción metafísica y científica de la sensibilidad. ¿Acaso no funciona todo en la Naturaleza a la manera de un fluido constante e incontrolado, y no sólo la energía eléctrica que cuantifican los experimentos de Franklin? ¿Acaso no hay en el mundo natural sino perfecciones momentáneas, capaces de asombrarnos un solo instante, antes de dejar lugar a nuevas organizaciones más perfectas y complejas? A todas estas cuestiones, Diderot contesta con la ironía del *philosophe*, no con el razonamiento estricto del científico. Su discurso es dialógico, escenifica una pugna entre posturas adversas, reproduce el estilo del *homme savant* ilustrado. Por ello, su método puede permanecer en la indefinición sin que ello haga perder el equilibrio lógico al discurso, aun cuando carezca de la estabilidad que le proporcionaría una verdadera idea de

²⁸⁶ IN, p. 217.

sistema. Diderot se mueve en un nuevo marco de saber, que ya no es el de la vieja metafísica escolástica, pero tampoco el sistema de saber del Barroco.

Hablar de una transformación radical de la ciencia en el siglo XVII, equivale en último término a postular una transformación no menos endógena y profunda de las soluciones aportadas por el sistema de saber del Barroco al problema de la relación entre el hombre, la Naturaleza y Dios. Lo que se transforma no es tanto el paradigma de una ciencia particular (la cosmología) como el orden de creencias, que deja de conformar una unidad armónica para revelar profundas simas y contradicciones, la quiebra de un sistema vigorosamente antropocéntrico. Puede decirse que con el advenimiento de la ciencia de Newton, al mismo tiempo que deja de aventurar hipótesis gratuitas sobre la naturaleza de la realidad, desentendiéndose de los fenómenos, el hombre europeo deja de habitar el suelo estable del orden aristotélico y ptolemaico, y de la seguridad espiritual de la teología medieval. Por más que Newton, como Copérnico y Kepler, fuera hombre de honda convicción religiosa y no quisiera socavar los cimientos de la fe cristiana, sino más bien apuntalarlos nuevamente sobre basamentos más sólidos y racionales, el impacto histórico del cambio de paradigma fue más allá del estrecho ámbito de la cosmología, para afectar también al núcleo de creencias antropocéntricas heredadas de la tradición. Diderot no es propiamente partícipe de ese cambio, pero sí es heredero de la nueva visión del mundo gestada a partir de la crisis del saber Barroco en la segunda mitad del siglo XVII.

El proceso de cambio de la mentalidad barroca al mundo pre-ilustrado, en su doble ambivalencia y en su posición limítrofe entre dos edades, podría ser definido como el momento en que la razón descubre su poder emancipador. La razón como sentido universal, capaz de ligar estrechamente el mundo del hombre al orden general de la naturaleza, como auguraba Spinoza en la proposición novena del segundo libro de la *Ética*. Un orden causal infinito, en el que todos los elementos vivientes están integrados. Un orden, en definitiva, donde sólo reina la necesidad de la naturaleza. La filosofía natural de Diderot, en cuanto deviene una filosofía materialista, acaba por negar el finalismo y la causalidad divina, y por ello, al mismo tiempo, la existencia de

una verdadera libertad individual, más allá de la integración en el orden cósmico, donde toda necesidad y toda potencialidad puede ser, no obstante, libremente desarrollada.

Diderot, como D'Alembert, es consciente de vivir un tiempo revolucionario, gracias al impacto de las ciencias naturales. Su *Ensayo sobre la Interpretación de la Naturaleza* data de 1753, una fecha tardía, aunque en 1759, D'Alembert aún consideraba, en su artículo de la Enciclopedia *Expérimentale*, que el proceso desencadenado por la mecánica newtoniana estaba aún en fase de proyecto (y aún podría decirse lo mismo de Kant en 1785, o de Condorcet²⁸⁷ en los mismos años). El cambio de época al que asisten D'Alembert y Diderot está claramente condicionado por la progresiva identificación entre Naturaleza y Razón o, en palabras de Cassirer, entre "positividad" y razón²⁸⁸. Hasta el despertar de la conciencia romántica, esa idea ilustrada de la adecuación entre la racionalidad y el medio natural permanecerá indemne. El descubrimiento de una naturaleza hostil, agreste, de tonalidades oscuras, de fulgor apasionado y tenebrista, se puede adivinar en *Paul et Virginie* y en otras piezas de la literatura utópica del siglo XVIII, pero es propiamente una recreación del imaginario romántico.

Con la Revolución Científica de los siglos XVII y XVIII no se quiebra tanto el orden de coexistencia Hombre/naturaleza, como el edificio dogmático de la teología medieval, y la creencia insostenible de una divinidad activa sobre el mundo de las causas naturales. Para Locke o Berkeley, la obra de la Naturaleza es todavía expresión de la perfección de la Deidad, aunque ya no sea una Deidad actuante, también para Voltaire e incluso para el Diderot de los *Pensées Philosophiques*. El mundo natural sigue gozando de la misma magnificencia, con la que no pueden compararse los débiles esfuerzos humanos. La Torre de Babel de la ciencia moderna ha de ceder ante la

²⁸⁷ Para Condorcet, las nuevas ciencias habían de conducir al progreso moral de la sociedad. Era un proceso casi ilimitado de culminación histórica de la gran utopía de la razón universal. Así, en su discurso de aceptación del cargo de secretario de la Academia de Ciencias de París, en 1782, proponía la equiparación por analogía entre las ciencias morales y las nuevas ciencias prácticas. Hankins, Th. L., (1985, p. 198).

²⁸⁸ Cassirer, E., 1943: 23.

maravillosa perfección de la vida natural. Robert Boyle confesará no haber visto nunca...

*“una producción inanimada de la naturaleza, o de la casualidad, cuyo ingenio fuese comparable a la más humilde extremidad del animal más despreciable. Hay incomparablemente más arte expresado en la estructura de la pata de un perro que en la del famoso reloj de Estrasburgo”.*²⁸⁹

No obstante, que el universo funcione como una máquina no le resta, a ojos de Fontenelle, poder de fascinación...

*Por lo que a mí respecta, lo admiro más desde que sé que se parece a un aparato de relojería, porque es sorprendente que la naturaleza, tan admirable, descansa en cosas tan sencillas.*²⁹⁰

Para el hombre ilustrado, la pujanza de la ciencia experimental proviene de la eficacia puramente descriptiva de sus resultados; también, de ella, sus limitaciones. Al criticar la teología medieval, los *philosophes* han de destruir primero la idea mítica de un Dios-Causa, que haga necesaria la búsqueda de un sentido a los fenómenos más allá de la pura regularidad natural constatada por la ley científica. La Ilustración vive así en la eterna paradoja de dirimir el conflicto entre naturaleza, libertad y razón, de una manera altamente insuficiente y problemática. Al apuntalar su filosofía materialista, apartándose definitivamente del deísmo, Diderot se ve directamente abocado a la afirmación del más rígido determinismo. Los filósofos de la Ilustración esperaban de la Naturaleza un cauce liberador frente a las restricciones del viejo código moral regido por la tradición católica, de modo que no pudieron vivir sino como contradictoria la idea de una Naturaleza moralmente neutra, donde la libertad

²⁸⁹ Citado por Hankins (1985, p. 4), de Boyle, Robert, *A disquisition about the final causes of natural things*. (1688), en *Works*, Londres, 1744, vol. IV, p. 523.

²⁹⁰ Citado por Cassirer, (1943: 67). Sin duda, los *Entretiens* de Fontenelle tuvieron una gran influencia sobre el pensamiento antropológico de su tiempo. Recuérdese como

individual era siempre problematizada. La naturaleza, artífice del destino de los hombres. Encontramos aquí aquel tema esencial que caracterizaba a la novela cervantina. Diderot no es, al igual que Cervantes, un defensor de la bondad natural, sino un creyente en la idea de la naturaleza como destino.

Los teóricos de la bondad natural, de la inocencia adánica del género humano pervertida por los males de la cultura, como Rousseau, representaban un ideal casi político, que afectaba al Estado, en cuanto éste permanecía regido por la autoridad del poder absoluto. La moralidad se sustenta sobre el sentimiento, porque es una necesidad interna a la naturaleza humana. Su punto de partida es la crítica radical de la civilización contemporánea.²⁹¹ Los *philosophes* aspiraban a un nuevo Estado guiado por las leyes de la Razón, en directa analogía con las Leyes de la Naturaleza, pero ¿qué tipo de libertad podía esperarse del rígido determinismo de los fenómenos naturales? Esta contradicción permanecerá siempre irresuelta en Diderot. Su filosofía de la naturaleza no pretende asignar un valor moral a la ciencia, ni a la Naturaleza, pero no ocurre lo mismo con su obra literaria o con sus escritos sobre arte. Como Condorcet o Voltaire, Diderot no entiende el oficio literario sin un cierto sentido pedagógico (no en vano, en la *Carta sobre los ciegos*, él mismo se definía como un “amigo de moralizar”)²⁹².

Desde la morigerada provocación de *Les Bijoux Indiscrets* hasta la sátira de *Le neveu de Rameau*, Diderot ironiza sobre el nuevo orden burgués que ve levantarse a su alrededor, y sobre el derrumbamiento de los viejos valores. Como en las *Cartas Persas*, de Montesquieu, un objetivo puramente literario encubre un anhelo de regeneración moral. El divertimento, el juego de la farsa, la ironía, están siempre revestidos en los *philosophes*, sobre todo en Voltaire y en Diderot, de un carácter reformista y crítico. Diderot no ve en las costumbres el carácter providencial y absoluto de una tradición exigida como auténtica, sino la inestabilidad de órdenes sucesivos en continua transformación y tránsito. En su obra, las armonías y los equilibrios, cuando los hay, son siempre momentáneos. Su escritura es el reflejo especular del progresivo

ejemplo el *Telliamed*, de Benoît de Maillet, publicado en 1748.

²⁹¹ Grimsley, Ronald. *La Filosofía de Rousseau*. Madrid, 1988, p. 199.

²⁹² **LA**, p. 90.

movimiento de orden y desorden que cree advertir en la Naturaleza. Como acertadamente ha apuntado Félix de Azúa, todo acercamiento serio a Diderot debe comenzar por su concepción de la Naturaleza.²⁹³

Por influencia directa de los deístas ingleses, Diderot sostuvo dogmáticamente, en sus primeros escritos, la relación directa entre Naturaleza y Razón. El paso a una visión más arriesgada, basada en el dinamismo continuo de la materia orgánica, en sus infinitas posibilidades de mutación y cambio, sólo fue posible tras romper esa analogía estática. La filosofía natural de Diderot afirma, en su versión más madura, una visión compleja del mundo orgánico, como adición o cadena de elementos. Movimiento heterogéneo de múltiples combinatorias, de infinitas transformaciones. Diderot tuvo que apartarse así de la rigidez taxonómica de Linneo en un doble movimiento sin duda contradictorio: al afirmar la eterna movilidad de la Naturaleza, quebraba el estatismo de todo esfuerzo de taxonomización del orden natural; en la medida en que su filosofía se convertía al credo materialista, afirmaba con más fuerza el determinismo y la ausencia de libertad en la Naturaleza, y con ello admitía la posibilidad implícita de reducirla a moldes categoriales. Sólo Leibniz antes que él, había adoptado de forma tan convincente la idea de una fuerza y vitalidad inherentes a la materia, pero el mundo de Diderot no es el de las “armonías preestablecidas”, sino el de la agitación como forma de generación y de cambio. Para Leibniz, jamás un principio puramente físico estaría en el origen último de la vida, a pesar de que su filosofía pueda dar origen a una concepción vitalista de la naturaleza, como la de su discípulo Louis Bourguet²⁹⁴.

La concepción dual de la Naturaleza que alumbra Diderot supone una gran innovación sobre el pensamiento de Buffon, Voltaire o del propio D’Alembert. Afirma, en último término, que la Naturaleza sólo puede ser comprendida como un orden mecánico surgido a partir de la heterogeneidad.²⁹⁵ Pero ¿acaso ese rígido sistema determinista no está, al final, determinado por la intervención del azar, que decide el resultado de esas múltiples e infinitas combinatorias? El pensamiento de

²⁹³ Azúa, Félix de. *La Paradoja del Primitivo*, Barcelona, 1984, p. 65.

²⁹⁴ Hankins, Th. L., 1985: 135.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 69.

Diderot vuelve a situarse en la contradicción, incapaz como es de sostener un orden cósmico universal, como garantizaría el newtonismo, pero inane también a la hora de garantizar el orden de la libertad humana.

La pérdida de los valores estáticos y absolutos de la Naturaleza implica *de facto* el desmantelamiento de las viejas categorías de orden y de idoneidad. Subversión de categorías que afecta también a los criterios estéticos que consideraban la belleza como un orden atingente y etéreo. Si la Naturaleza que ve Diderot no es más que una suma azarosa de órdenes momentáneos en continuo tránsito, la belleza será también la historia de la sucesión de múltiples modelos, igualmente insuficientes y efímeros, aunque sublimes en su limitado espacio vital.

Y sin embargo, la mecánica newtoniana nos ha enseñado que los fenómenos naturales se dan siempre en una totalidad constitutiva, como unidades indivisas, que han de ser interpretadas en conjunto. Todo lo físico y lo orgánico se halla en dependencia necesaria con los otros elementos de su ámbito natural. La Naturaleza establece relaciones, casi siempre momentáneas, órdenes sucesivos que componen, temporalmente, un orden unitario y armónico. Diderot busca siempre el sentido de esas armonías momentáneas, como resulta de un cruce complejo de fuerzas diferentes. ¿Acaso la ardua tarea de desentrañar los misterios de la naturaleza, no es asunto digno del más elevado genio...?

*Je me représente la vaste enceinte des sciences, comme un grand terrain parsemé de places obscures et de places éclairées. Nos travaux doivent avoir pour but, ou d'étendre les limites des places éclairées, ou de multiplier sur le terrain les centres de lumières. L'un appartient au génie qui crée; l'autre à la sagacité qui perfectionne.*²⁹⁶

Labor de clarificación que es la verdadera tarea de la Ilustración, distingue el ámbito de la luz del ámbito de la tiniebla, y con ello obedece a los dictámenes secretos del espíritu humano, guiado por la bondad natural hacia el perfeccionamiento de sus propios fines.

²⁹⁶ IN, XIV, p. 189.

2.3: La moral, el arte y la naturaleza

La polémica científica del siglo XVIII está marcada por la introducción del método experimental y la matematización de las ciencias físicas, y tiene una triple dimensión antropológica, cosmológica y religiosa. Es el producto de un largo proceso de desintegración de las categorías gnoseológicas heredadas de la ciencia aristotélica, lo que implica subvertir tanto un estado de cosas como un orden establecido de creencias. A finales del siglo XVI, Francis Bacon fue el primero en anticipar, tal vez de forma inconsciente, las tendencias del gran debate científico de la Modernidad. Cuando Descartes o Leibniz recojan esa herencia, la controversia se habrá extendido ya al límite extremo de la justificación de un Dios todopoderoso como agente activo en la gran máquina de la Naturaleza. Esa transformación del saber es lo que nosotros hemos denominado la crisis del saber barroco.

El auge del experimentalismo frente a la reflexión racional pura y monádica del metafísico, y por tanto, la revocación del viejo orden discursivo de la ciencia basado en las categorías aristotélicas y en la doctrina de las causas, amenazaba la idea del motor inmóvil, la presencia solitaria e indubitable de ese Dios situado en los aledaños del mundo, pero actuando sobre él a la manera de responsable último de las fuerzas y de las acciones.

La concepción de la naturaleza y de la religión está en Diderot condicionada por la crítica spinozista a la idea de causa final, aunque también resulta reseñable la influencia de Maupertuis y de Leibniz, sin que se pueda privilegiar una sobre otra. Al revocar la idea de finalidad, Diderot se queda con un mundo de simples interacciones materiales, para el que la idea de un Dios como primer motor ha dejado de ser operativa. Es la misma idea que Spinoza pone en juego en el segundo libro de la *Ética*.

La influencia de Spinoza es evidente en Grimm y en d'Holbach. Ambos critican el optimismo leibniziano y las doctrinas de las causas finales, y aplican esa crítica al

ámbito de la moral. La presencia de la necesidad en la naturaleza prohíbe la existencia de la libertad y termina con la idea de un creador bondadoso: el sufrimiento es una constante en la historia porque deriva de la propia naturaleza. No hay un modelo acabado de la creación, porque la creación es un inmenso sistema en transformación continua que sólo atiende a las regularidades dictadas por los ciclos naturales.

Diderot cree que todos los elementos primordiales del ser tienen un substrato puramente material. Esto equivale a decir que renuncia a la dualidad espíritu/materia, si no es concibiendo al primero integrado de algún modo en los modos de acción y desarrollo de la segunda. La Naturaleza es un compendio de elementos disímiles. La materia sólo tiene como atributos básicos el movimiento y la sensibilidad, y éstos son atributos inherentes a la molécula como unidad indivisible y como elemento primordial de la materia. No hay movimiento sino en unos determinados modos de la materia, y ésta a su vez no puede ser entendida sino como un todo dinámico en continua transformación. El movimiento es un atributo tan esencial para la materia, como pueda serlo la extensión misma, y no con un grado de abstracción menor. Diderot sigue en esto a Leibniz y a Helmholtz, desarrollando dos ideas fundamentales: la primera, que la materia tiene, en su capacidad de movimiento, la posibilidad de actualizar una fuerza interna, como la de las mónadas; la segunda, que la cantidad de energía se mantiene constante en el universo²⁹⁷, pero revistiendo siempre diferentes formas...

Je ne sais en quel sens les philosophes ont supposé que la matière était indifférente au mouvement et au repos. Ce qu'il y a de bien certain, c'est que tous les corps gravitent les uns sur les autres; c'est que toutes les particules des corps gravitent les uns sur les autres; c'est que, dans cet univers, tout est en translation ou in nису, ou en translation et in nису à la fois.²⁹⁸

²⁹⁷ Es una idea tomada de Newton y generalizada a toda la ciencia de su tiempo. Diderot la cita en los *Principios filosóficos sobre la materia y el movimiento*, que citamos profusamente a continuación. La cantidad de fuerza es constante en la naturaleza, lo que resulta variable es la suma de las translaciones y de los efectos.

Esta idea del movimiento le sirve a Diderot para derribar lo que él denomina *la falsa suposición de la materia homogénea*.²⁹⁹ El reposo absoluto es un mero concepto abstracto que no existe en la naturaleza, mientras que el movimiento posee la misma entidad que la extensión, el peso o la profundidad.

*Que m'importe que vous regardiez la matière comme homogène ou comme hétérogène? Que m'importe que, faisant abstraction de ses qualités, et ne considérant que son existence, vous la voyiez en repos? Que m'importe qu'en conséquence vous cherchiez une cause qui la meuve? Vous ferez de la géométrie et de la métaphysique tant qu'il vous plaira; mais moi, qui suis physicien et chimiste; qui prends les corps dans la nature, et non dans ma tête; je les vois existants, divers, revêtus de propriétés et d'actions, et s'agitant dans l'univers comme dans le laboratoire, où une étincelle ne se trouve point à côté de trois molécules combinées de salpêtre, de charbon et de soufre, sans qu'il s'ensuive une explosion nécessaire.*³⁰⁰

Diderot realiza una doble crítica a la geometría y a la doctrina de las causas: la primera aparece asociada a la abstracción metafísica; la segunda, a una concepción que elude la experimentación, privilegiando conceptos igualmente abstractos como el de *homogeneidad*. El único residuo metafísico que sobrevive en la concepción de Diderot es precisamente el que atañe a la sensibilidad como propiedad universal de la materia. La fuerza que actúa sobre una molécula (la causa inmediata) es algo destinado a agotarse; la fuerza interna, que no depende de ninguna causa específica, sino de una elemental configuración de la naturaleza, no se agota nunca. Hay un *nisus* que cesa y un *nisus* que prevalece. No hay que obstinarse en concebir las cosas sólo en el intelecto como hace los géometras, hay que mirar primordialmente sobre los efectos físicos y las combinatorias de la materia en el universo. Hay una gran diversidad de fenómenos, porque hay una enorme diversidad de materias elementales, del mismo modo que hay una gran diversidad de fuerzas, de acciones y

²⁹⁸ PPhMM., p. 393.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 394.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 395.

de reacciones. En el momento en que contemplamos el desenvolvimiento de los cuerpos en el universo, concluimos, no que están afectados por causas finales externas, sino por un principio intrínseco de movimiento y de cambio, una acción propia e íntima que se ejerce en una infinidad de direcciones particulares.

Aunque Diderot recoge la influencia de Spinoza, no es menor la de Leibniz. Del primero toma la idea de la unidad de los procesos naturales; del segundo, la idea de que un cierto tipo de molécula (en su caso, puramente material) es el elemento primero del universo. Leibniz concibe la mónada como un principio energético, como un punto de singularidad; Diderot, por el contrario, evita la vaguedad de una abstracción tan poco operativa, al menos en la física de su tiempo.³⁰¹

En 1751, Buffon fue condenado por la Sorbona. El motivo, la publicación, apenas dos años antes, de su *Historia Natural*, considerada como un libelo anticlesiástico. La filosofía mecanicista era sospechosa de atentar contra los principios de la religión y de la moral, en la medida en que fomentaba ideas deístas. Pero el mecanicismo no fue un producto espontáneo, nacido de una voluntad subversiva aislada. En 1735, Linneo había publicado su *Sistema de la Naturaleza*, verdadero precursor del naturalismo enciclopédico, pero sobre todo representante de un *metodismo* estático, que aspiraba a concebir la Naturaleza como un sistema cerrado, legible y descifrable a partir de elementales criterios taxonómicos. Esa es la senda que en parte seguirá Buffon, pero no Diderot³⁰². Para éste último, la vida es un fenómeno esencialmente

³⁰¹ En nuestro siglo, el principio de indeterminación de Heisenberg ha aportado una nueva concepción de la materia que recuerda lejanamente a la de Leibniz. Los cuantos serían puntos de energía cuya posición inmediatamente futura no puede ser predicha por ningún acto de observación, pues este mismo acto de observación implicaría la modificación de su estado actual en una dirección indeterminada, al afectar la acción de un fotón sobre la partícula. Esto acabaría con la idea tradicional de corpúsculo, privilegiando la idea de *punto energético*, no necesariamente dotado de una extensión y de un peso determinados.

³⁰² Duchet, Michèle, *Antropología e historia en el siglo de las Luces*, México, 1988, pp. 360 y ss. En realidad, tanto Buffon como Diderot se apartan de Linneo y de los metodistas. Diderot les acusa de amoldar su idea de los seres a sus conceptos abstractos y generales, eximiéndose de cualquier efecto crítico. Diderot se sitúa en el ámbito del sensualismo, y considera por ello que los conceptos generales son resultados fácticos de la experiencia, y por consiguiente, que deben ser dúctiles y estar sujetos a variación experimental. Ver, a este respecto, de Émile Callot, *La philosophie de la vie au XVIIIe. Siècle*, p. 295.

dinámico, que se acuerda al ritmo mismo de la naturaleza, fruto de constantes agregaciones y disgregaciones, y que por tanto no puede ser atrapado y racionalizado sino bajo la lógica de un presente agitado y heterogéneo.

No se trata de organizar un complejo entramado de clases, subclases, géneros y especies, sino de desarrollar una visión al mismo tiempo orgánica y mecánica de la vida natural. Diderot recibe tanto la influencia de Buffon, como la de Helvétius, como la del Spinoza del *Tractatus Theologico-politicus*, pero su visión no es reductible a ninguno de ellos. El materialismo de Diderot es inseparable de una Antropología general, que nos ofrece una visión unificada de la humanidad, pero descentrada y multiplicada hasta el absurdo en diversas e irreconciliables formas de vida. Tras los relatos de la existencia extravagante de los salvajes americanos, o tras observar las costumbres primarias de los animales inferiores, Diderot infiere las diferencias y las *buellas* del nuevo hombre ilustrado. Así, es difícil distinguir entre los criterios expuestos en algunos artículos de la Enciclopedia, en el *Supplément au voyage de Bougainville*, o en la *Réfutation d'Helvétius*. En todos ellos el hombre aparece desprovisto de sus atributos de eternidad, integrado en la gran cadena de los seres naturales. La armonía y perfección de la Naturaleza se convierte en el nuevo credo del hombre ilustrado, disolviendo las diferencias jerárquicas entre el animal y el ser humano en el orden de la creación, y por tanto también, las diferencias específicas de una moral exclusivamente humana.

Así es como la naturaleza aparece desprovista de caracteres morales. Su orden es el de lo necesario sobre lo diverso y lo contingente. Sólo en la medida en que se impone una necesidad de conservación, nace el mundo moral, ligado a un cúmulo de necesidades específicas de subsistencia. La moral remite a un orden de convivencia específica, no a un depósito inmutable de valores preestablecidos. Esa es la temática fundamental del *Supplément*: la adaptación a las condiciones naturales como fuente de todo bien físico y moral. El orbe natural aparece desprovisto de leyes morales innatas, pero no de principios de utilidad que aconsejan hacer el Bien -lo conforme a la Naturaleza- frente a todo aquello que contradice las determinaciones naturales y biológicas del ser humano. Frente al materialismo metafísico de d'Holbach, o al

sensualismo psicologista de Condillac, el materialismo de Diderot no pretende constituir una teoría uniforme del conocimiento natural. No obstante, recoge, como ellos, la tradición que parte de Aristóteles o Epicuro, y desemboca en Hobbes , Berkeley o en el propio Shaftesbury.³⁰³

Diderot toma el camino opuesto al cartesianismo. Se retrotrae al origen material de todas las relaciones posibles en el ámbito de la Naturaleza. No busca un principio gnoseológico abstracto, se conforma con la inmanencia radical de las relaciones recíprocas entre los seres y los objetos. En esto sigue la senda de Hobbes y, por supuesto, de Locke. El sensualismo lockiano abre la vía de escape a una concepción no finalista de la Naturaleza, y del mismo modo el idealismo subjetivo de Berkeley, lo que implica en último término excluir la idea de Dios -es decir, el principio abstracto de la inteligencia cartesiana-.

En cierto sentido, y al menos en sus primeras obras, Diderot se ocupa principalmente de dirimir el conflicto entre deísmo y teísmo, y sólo muy posteriormente intentará formular una teoría del conocimiento original. Así, en la época de los *Pensées Philosophiques*, continúa aún instalado en el marco racionalista ortodoxo de la escuela cartesiana, pero habitando ya la contradicción entre un sensualismo extremo y un racionalismo de escuela. De este modo, Diderot irá paulatinamente afirmando la realidad gnoseológica del sensualismo, aunque apartándose de la derivación fenomenista de Condillac, para dirigirse hacia el materialismo. Como dijo Bonald, el ideólogo de la Restauración, *el déista es un hombre que aún no ha tenido tiempo de volverse ateo*³⁰⁴. Al asentar los principios de su filosofía materialista, a partir de la *Carta sobre los ciegos*, y fundamentar su respuesta al problema de la variedad y formación de las sensaciones, Diderot resolverá en forma negativa la polémica teológica, separándose definitivamente del deísmo.

El problema de las sensaciones implica preguntarse por la existencia de una causa exterior. Es decir, cuestionarse la realidad de los objetos materiales. En este sentido, Diderot va más lejos que D'Alembert o Condillac, introduciendo la idea de "agente" exterior, frente a la pasividad del alma que percibe sensaciones. Esta idea ya está

³⁰³ Luppel, I.K., 1985: 136.

someramente expuesta en el artículo “Sensaciones” de la Enciclopedia. Aunque afirma lo incognoscible de la materia, concibe su posibilidad ontológica a partir de la percepción de una miríada de sensaciones aisladas, representativas de una multitud de movimientos indiscernibles por el ojo. De ahí el paso necesario desde el sensualismo hasta el materialismo. La materia se convierte en la base lógica de las sensaciones. Esto no implica afirmar la absoluta cognoscibilidad de la materia, sino solamente su precedencia lógica, su condición de posibilidad misma. El objeto material permanece vedado, desconocido, incognoscible, sumergido bajo los múltiples velos de la apariencia. Lo que niega Diderot es la distinción radical entre materia y espíritu, y por tanto, admite en cierto sentido la inteligibilidad de la una por el otro. La dicotomía entre la cosa en sí y los fenómenos será precisamente el elemento fundador de la gnoseología kantiana. Pero Diderot se diferencia de Kant en que concibe la posibilidad de un conocimiento de la cosa en sí, es decir, material, aunque se trata de un conocimiento limitado o imperfecto.

El ser de la cosa y el pensamiento capaz de percibir sensaciones, no son sino los dos lados de una misma realidad. La materia como sustancia última, incognoscible en sus más recónditas propiedades, pero aun así accesible para el alma que entiende, y dotada por ello de atributos de armonía y de perfección. Diderot va más allá de todo reduccionismo mecanicista y articula una relectura materialista del espinosismo.

Como Shaftesbury o Berkeley, Diderot no hace sino replantear un problema eminentemente moral. Al traducir el *Ensayo sobre el mérito y la virtud*, Diderot tomó de Shaftesbury una idea central: separar religión y moral. El Diderot deísta reproduce un nuevo ideal de intelectual, que se enfrenta frontalmente a las supersticiones y a la autoridad de la Biblia. En este sentido, es escéptico, como Bayle, y anticristiano, como Spinoza. La idea de la autonomía fundamental de la moral frente a la religión constituirá el objeto cardinal de las reflexiones de Diderot a lo largo de toda su vida. Su materialismo, apoyado en las nuevas ciencias, en Newton y Bayle, planteaba la dicotomía esencial entre la autoridad de la fe y esa “mayoría de edad de la razón” del hombre ilustrado. Ante el dilema de optar por una y otra, Diderot elige la libertad del

³⁰⁴ Szigeti, J. 1977: 6.

sentimiento y la razón, la revaloración de la vida material y de las pasiones, frente a las estrechas ataduras de la tradición y de la moral, como se advierte ya desde los primeros párrafos de los *Pensées Philosophiques*:

*On déclame sans fin contre les passions; on leur impute toutes les peines de l'homme, et l'on oublie qu'elles sont aussi la source de tous les plaisirs. C'est dans sa constitution un élément dont on en peut dire ni trop de bien ni trop de mal.*³⁰⁵

Afirmación revolucionaria en el marco del racionalismo francés, situada al comienzo de una colección de aforismos destinados a abordar el problema de la religión. El deísmo de esta primera etapa va vinculado, como en Shaftesbury, a una revitalización de las pasiones y, por tanto, de la vida libre frente a la rigidez del dogma. En su fondo, este tipo de discurso vagamente hedonista es tan peligroso para el misterio de la fe como una profesión de libertinaje o una confesión de ateísmo. Afirma, en último término, que nada hay sublime sin el concurso de una sensibilidad morigerada y elevada. El uso adecuado de la sensibilidad indica la mayoría de edad de las artes y el punto de madurez de las costumbres sociales. Lo sublime no sería entonces sino la forma de usar libre e inteligentemente de la sensualidad y de la liberalidad. Por eso continúa en el mismo párrafo:

*On croirait faire injure à la raison, si l'on disait un mot en faveur de ses rivaux. Cependant il n'y a que les passions, et les grandes passions, qui puissent élever l'âme aux grandes choses. Sans elles, plus de sublime, soit dans les moeurs, soit dans les ouvrages; les beaux-arts retournent en enfance, et la vertu devient minutieuse.*³⁰⁶

El progreso de la razón aparece, en definitiva, como una resulta de la sublimidad de las pasiones frente al rígido determinismo del dogma. Esta es la idea fundamental que Diderot tomará del sensualismo inglés.

³⁰⁵ OPh, p. 9. El texto corresponde al primer párrafo de los *Pensées Philosophiques*.

En sus primeros tiempos, Diderot realizó tres traducciones fundamentales para el librero Briasson. Aparte del *Ensayo sobre el mérito y la virtud*, tradujo dos años antes (es decir, en 1743), una *Historia de Grecia*, firmada por Temple Stanyan, y por último, una obra titulada *A Medicinal Dictionary*, de Robert James, en tres volúmenes publicados entre 1743 y 1745. son labores inmediatamente anteriores al periodo de la Enciclopedia, que ayudan a conformar su pensamiento lejos de la tradición cartesiana, y que lo ponen en contacto con la tradición baconiana, es decir, aquella que señala el momento de ruptura con las concepciones dinámicas clásicas.

Diderot cree como los sensualistas ingleses que la *impresión*, que deriva siempre de la experiencia, es el primer paso del saber, pero esto no resuelve el problema de saber si esas impresiones tienen en su origen un objeto o causa definido. La doctrina de Berkeley cae del lado del idealismo precisamente porque resuelve el problema de la finalidad recurriendo a entidades que se encuentran más allá de las impresiones sensibles. El problema de la sensibilidad es también el problema de Dios, ya sea entendido como causa o motor primero o como simple entidad creadora, garante del mundo exterior y de la verdad de nuestras experiencias. Salvar la existencia de las causas finales permitiría resolver la cuestión de la existencia del mundo exterior. Este es el problema que plantea Berkeley al principio del primer diálogo entre Hylas y Filonús, él mismo que más tarde aborda Hume con su crítica de la causalidad.

El sensualismo de Diderot se afirma hacia 1749 y ya desde muy temprano, se orienta hacia posiciones materialistas, es decir, en sentido totalmente inverso al de Berkeley...

On appelle idéalistes ces philosophes qui, n'ayant conscience que de leur existence et des sensations qui se succèdent au dedans d'eux-mêmes, n'admettent pas autre chose: système extravagant qui en pouvait, ce me semble, devoir sa naissance qu'à des aveugles; système qui, à la honte de l'esprit humain et de la philosophie, est le plus difficile à combattre, quoique le plus absurde de tous. Il est exposé avec autant

³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 9 y 10.

*de franchise que de carté dans trois dialogues du docteur Berkeley, évêque de Cloyne.*³⁰⁷

Diderot establece un claro paralelismo entre el idealismo de Berkeley y las teorías de Condillac, y enfrenta a uno y otro en *La Carta sobre los ciegos*. En esta época, el sensualismo de Diderot no difiere demasiado del de Condillac; admite, como él y como D'Alembert, la existencia de objetos exteriores que son la causa de nuestras impresiones. Con el paso del tiempo, Diderot se apartará por igual del logicismo matemático de D'Alembert y del fenomenismo de Condillac. Con respecto al primero, por la crisis de la matemática, de la que ya hemos hablado en el primer epígrafe de éste capítulo; con respecto a Condillac, por una simple afirmación de la realidad primordial de la materia frente a cualquier otra entidad de carácter mental. Si Condillac dice: *la sustancia es ininteligible*; Diderot afirmará su absoluta inteligibilidad. El sensualismo de Diderot se afirma, en definitiva, sobre el reconocimiento de la materia como origen y causa necesaria de las sensaciones.

SENSUALISMO	MATERIALISMO
Sensaciones como manifestación de una infinidad de movimientos indiscernibles	Determinación de un objeto causal como sustancia material concreta

La naturaleza última de la materia nos es desconocida, pero eso no significa que no exista o que sea incognoscible.³⁰⁸ Diderot sostendrá siempre la inteligibilidad de la materia, que es tanto *Ser* como *Pensamiento*. Ambas formas confluyen, interactúan y se confunden en la conciencia.

³⁰⁷ LA, p. 114.

³⁰⁸ En este sentido, la visión de Diderot no se corresponde con la de Kant, para el que todo acceso a la realidad *nouménica*, a la “cosa en sí”, está vedada por las limitaciones del entendimiento. El conocimiento de la esencia oculta de la materia permanece en Diderot como posibilidad del entendimiento, en una actitud típica del optimismo racionalista de los *philosophes*.

En el pensamiento y en las cosas puede haber armonía momentánea, pero no equilibrio ni estabilidad. Tanto el conocimiento como los afectos o nuestro sentido de la belleza son causados por el mundo exterior... a través del filtro de la sensibilidad, que reconstruye y rehace las impresiones y construye con ellas no sólo una determinada visión del mundo objetual, sino también una visión temporal de la armonía y de la belleza. El pensamiento reproduce el movimiento de la naturaleza, como sucesión y mutabilidad de unas sensaciones en otras. Se produce una analogía directa entre entendimiento y orden natural, y ambos están sujetos a las variaciones del tiempo. Esta analogía es una idea que supera el estrecho marco del neoclasicismo y la Ilustración y que anticipa por completo la conciencia romántica, que se basa precisamente en las ideas de *Correspondencia* y de *Analogía*. Para los románticos, la reflexión reproduce la lógica de los objetos, porque creen, como Diderot, en el isomorfismo entre el entendimiento y la realidad, entre las ideas y las cosas.. La reflexión es causa de un objeto exterior que produce sensaciones, y que tiene un nexo causal con otros objetos y con otras sensaciones. ¿Qué es el universo, entonces, sino un complejo entramado de correspondencias y de analogías?

El concepto *reflexión* tiene para Diderot un sentido diferente al que tendrá para los románticos de Jena. No es la vía de acceso a la realidad profunda de la vida, sino un modo de introspección racional. Diderot excluye de su pensamiento cualquier residuo idealista, y por ello, la reflexión racional de la que habla va más ligada a la percepción del mundo fenoménico que a la instauración de un método. Al contrario que d'Holbach, Diderot cree que debe existir una facultad reflexiva intermedia entre las impresiones y los juicios...

Cette assertion³⁰⁹, comme elle est énoncée, en me paraît pas rigoureusement vraie. Le stupide sent, mais peut-être en juge-t-il pas. L'être totalement privé de mémoire sent, mais il en juge pas; Le jugement suppose la comparaison de deux idées. La difficulté

³⁰⁹ Se refiere a la afirmación de Helvétius: *Sentir equivale a juzgar*. Ver Luppol, (1985: 159).

*consiste à savoir comment se fait cette comparaison, car elle suppose deux idées présentes.*³¹⁰

El problema radica ahora en precisar cómo realiza el entendimiento la comparación de las diferentes impresiones. La reflexión racional queda reducida a una continua percepción de relaciones, de analogías, y esto sólo es posible porque hay en el entendimiento una facultad predominante sobre todas las otras, que permite el nacimiento de la reflexión a partir de la pura sensibilidad. Así...

DIDEROT.- Pourriez-vous me dire ce que c'est que l'existence d'un être sentant, par rapport à lui-même.

D'ALEMBERT.- C'est la conscience d'avoir été lui, depuis le premier instant de sa réflexion jusqu'au moment présent.

DIDEROT.- Et sur quoi cette conscience est-elle fondée?

D'ALEMBERT.- Sur la mémoire de ses actions.

DIDEROT.- Et sans cette mémoire?

D'ALEMBERT.- Sans cette mémoire il n'aurait point de lui, puisque, en sentant son existence que dans le moment de l'impression, il n'aurait aucune histoire de sa vie. Sa vie serait une suite interrompue de sensations que rien en lierait.

DIDEROT.- Fort bien. Et qu'est-ce que la mémoire? d'où naît-elle?

D'ALEMBERT.- D'une certaine organisation qui s'accroît, s'affaiblit et se perd quelquefois entièrement.

*DIDEROT.- Si donc un être qui sent et qui a cette organisation propre à la mémoire lie les impressions qu'il reçoit, forme par cette liaison une histoire qui est celle de sa vie, et acquiert la conscience de lui, il nie, il affirme, il conclut, il pense.*³¹¹

Nos interesa recalcar este nexo directo entre sensibilidad, reflexión racional y memoria, porque nos permite salvar las contradicciones que presentan como inviable

³¹⁰ **Réfutation**, p. 563.

una idea de conjunto en el pensamiento de Diderot. Ya hemos visto cómo la materia tiene para Diderot una doble formulación: como ser y como principio activo de pensamiento -a la manera de la mónada leibniziana-, y que estas dos formas de la materia son objeto de una combinatoria en el ámbito de la conciencia, a través de los tres procederes sucesivos del entendimiento: observación, reflexión y experiencia.

Por influencia de las taxonomías de Linneo³¹², Diderot, que no es un metodista y que no comparte sus ideas biológicas, va a pretender enumerar los atributos de la sensación en función de unos determinados parámetros clasificatorios. Es una forma nueva de empirismo, que se basa por completo en la observación de los atributos exteriores de la realidad. Recoge con ello una larga tradición que nace del venero de Aristóteles, Epicuro y Lucrecio, y entra en la Modernidad a través de Bacon, Hobbes y Spinoza.

La reflexión racional se orienta siempre hacia el análisis de los fenómenos sensibles, pero no remite necesariamente a la idea de finalidad, en el sentido escolástico. Diderot no busca causas últimas, sobre todo porque ya ha negado de antemano la dualidad cartesiana de sustancias. Para Diderot y otros materialistas de su tiempo, sólo existe una única Naturaleza, una sola materia universal dotada de sensibilidad y de pensamiento; ya no resulta perentoria la idea de una causa exterior -Dios, motor inmóvil- que anime y vuelva activa la materia, pues ésta sólo se caracteriza por el dinamismo, la extensión y la forma. Como Descartes, Diderot niega la teleología escolástica y la doctrina de las causas que le es inherente, pero de un modo distinto, no obviándolas en un discurso premeditadamente ambiguo o conciliador, sino combatiéndolas directamente siguiendo a sus precursores materialistas, especialmente a Hobbes³¹³.

La influencia británica es evidente en Diderot, y no sólo por sus traducciones de Temple Stanyan o de Shaftesbury, o por su adaptación de extensos capítulos de la

³¹¹ **Entretien**, pp. 270-271.

³¹² Diderot critica con ironía a Linneo en *De L'interprétation de la nature*, en el párrafo XLIX, pp. 223-224.

³¹³ En el siglo XVIII, en Francia, el principal defensor de la vieja idea de finalidad será Malebranche, para el que la idea de un Dios-Causa final sigue siendo operativa. Esta premisa es imposible para un heredero directo de los empiristas ingleses, como

Historia critica philosophiae de Brucker, para la Enciclopedia. A través de los pensadores ingleses, Diderot pudo cultivar y reforzar una de sus obsesiones fundamentales, propia de un representante típico del clasicismo y de la Ilustración: la pasión por los clásicos griegos. En sus alegorías, en sus ironías algo displicentes y disolutas, podemos apreciar una vuelta al espíritu de Sócrates o de los cínicos, a un cierto mimetismo si cabe.³¹⁴ Esa herencia del humanismo clásico es algo que Diderot aprende directamente de los filósofos ingleses. Su contacto con la *Historia de Grecia* de Stanyan es determinante a este respecto.

Diderot no viajó nunca a Inglaterra, como Voltaire. Su contacto con los pensadores ingleses se reduce a sus aventuras librescas y, tal vez, a encuentros ocasionales en el Salón de Madame Geoffrin con intelectuales británicos (se sabe, por ejemplo, que Hume visitó con cierta frecuencia los salones parisinos). A pesar de este forzoso alejamiento, Diderot conocía bien a Pope, a Sterne, a Shaftesbury... sobre todo a éste último, la agilidad y elegancia de sus frases, su espíritu a la vez dialogante y frívolo, su sencilla complejidad, su capacidad para confrontar con equilibrio e inteligencia aspectos diversos de la realidad, sin duda han influido sobre el joven Diderot y han ayudado a conformar su propio estilo de escritor diletante atento a las novedades. A menudo, la traducción de Shaftesbury se aparta del sentido literal. Diderot opta con frecuencia por embellecer expresiones y limar asperezas. Diderot no es, como tampoco lo fue Voltaire, un traductor profesional, ni tiene una teoría elaborada sobre la traducción. Tiende casi siempre a la amplificación y al exceso oratorio, casi nunca a la literalidad. En vano podemos buscar en Diderot a un traductor insigne, pero sí a un gran escritor en formación, que depura su estilo vertiendo al francés las obras de sus maestros ingleses.

Curiosamente, Diderot admira en el arte la simplicidad, la sencillez y efectividad de estilo, la sinceridad convincente frente al exceso formalista. Es por ello que se ha visto en él casi más a un hombre del romanticismo que a un clasicista. Eso es algo que tal vez él percibe de forma significativa en los autores que traduce, en Moore

Diderot o d'Holbach.

³¹⁴ Casini, Paolo. *Diderot et les philosophes de l'Antiquité*. Recogido en *Colloque International Diderot*. París, 1985, p.34.

sobre todo. Para ser un romántico le falta a Diderot la conciencia de un *pathos* trágico. No hay tragicidad en el diletante ilustrado, solamente habilidad para intuir las formas del futuro.

La estética de la modernidad está marcada por dos sesgos decisivos: por un lado, está la belleza apacible, objeto del pintoresquismo; por otro, está la belleza sublime, que supera los límites de la naturaleza para ensanchar el espíritu en la contemplación de un absoluto.

Lo pintoresco remite al disfrute amable del paisaje. El burgués se solaza en sus posesiones. Disfruta de la afabilidad de la naturaleza, en la que se reconoce, y por la que es reconocido en su nuevo estatus social. La naturaleza ya no es un Libro donde leer, sino un ámbito en el que disfrutar el presente inmediato. Muchas formas del arte burgués del siglo dieciocho, en ocasiones admiradas por el crítico Diderot, desarrollan esta visión apacible de una naturaleza que pronto se convertirá en objeto universal de dominio.

Lo sublime queda ya anunciado en ese confuso territorio denominado pre-romanticismo. Es un sentimiento, un *pathos*, que surge de la confusión que se siente ante la grandeza de un paisaje que no puede ser abarcado por el sujeto. El yo se percibe en la absoluta exterioridad, se siente huérfano frente a la potencia provisora de la naturaleza, que se revela como un ámbito indómito, grandioso. El sentimiento de lo sublime no es sino la posterior adecuación del sujeto al objeto, es decir, la sumisión de aquél a éste. El hombre se entrega a la seducción de la naturaleza grandiosa. El sentimiento de lo sublime copa todos los espacios del alma, y la identidad se disuelve, en la naturaleza, en el espíritu del Pueblo, o en la identidad colectiva.

Lo pintoresco y lo sublime están ya anunciados en el tiempo de Diderot, pero son las categorías que nos permiten entender también el arte de la contemporaneidad, marcado por el disfrute mecánico de la industria del ocio, o por la peligrosa seducción del sublime, del absoluto incondicionado.

3.4: La experiencia de Réaumur

Partiendo de las aportaciones del sensualismo inglés, en torno a la cuestión del origen de la religión natural, Diderot basculó primero hacia el agnosticismo, desde el deísmo morigerado de los *Pensées Philosophiques*, y más tarde hacia el materialismo³¹⁵ ateo - que debería mejor ser denominado en Diderot *panteísmo naturalista* -. Ese viraje sólo fue posible a partir de las teorías de las sensaciones esbozadas por Condillac y Locke. Sensualismo anti-innatista, contrario a toda idea de sustancialidad. Al elaborar su propia teoría, sobre todo a partir de la *Carta Sobre los Ciegos*, Diderot aborda las viejas cuestiones de los empiristas orientando el debate, como ya habían hecho Locke y Hume, hacia el problema último de la determinación moral. Al consignar el experimento de Réaumur, Diderot se pregunta si son iguales las percepciones de un sujeto normal a las de otro privado de algún sentido. Es decir, ¿hasta qué punto son nuestras sensaciones equiparables en una misma unidad equilibrada, y hasta qué punto la carencia de una de esas facultades afecta a la percepción de la realidad? Con ello, la crítica a la metafísica y a la religión se transforma en la *Carta sobre los Ciegos*, en una crítica al modelo innatista, en favor de un empirismo radical, que tiene importantes consecuencias en el terreno de la ética. Esto es evidente también en la obra de Helvétius: busca la analogía de su principio de sensibilidad física con el pensamiento empirista de Locke, y con ello cree poder defenderse de las acusaciones de impiedad y de materialismo.

Al pretender dar respuesta a los interrogantes planteados por el experimento de Réaumur, Diderot acaba planteando un problema eminentemente moral. El ciego de Puiseaux, curado de su ceguera por una intervención quirúrgica, posee un código moral sensiblemente diferente al de cualquier ciudadano normal de su época. Su

³¹⁵ El término *materialismo* no entra propiamente en el vocabulario filosófico hasta mediados del siglo XVII. Salaün, en su tesis doctoral (1996, p. 43), documenta el uso por primera vez del término en Inglaterra, en 1668, y en Francia, a partir de 1702. El

moral no es la de alguien que ha dispuesto del sentido de la visión para educarla. Así, por ejemplo, siente aversión hacia el robo, porque es muy fácil robarle -y porque sería muy fácil descubrirle a él si lo hiciera-. Del mismo modo, posee un escaso sentido del pudor en su indumentaria, y tiene gran dificultad para calibrar la intensidad de las emociones ajenas, al no percibir los rasgos externos de forma completa. Es decir, el aprendizaje de la moral no es sólo asunto de la educación y del uso de la razón natural, depende también de las condiciones de la sensibilidad. Esto es lo que hace del análisis de Diderot una tentativa más profunda que las de Molineaux, de Locke en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Berkeley en su *Nueva teoría de la visión*, de 1709, o del propio Voltaire en sus *Elementos de la filosofía de Newton*. Diderot se remonta hacia estas consideraciones morales a partir del problema tradicional planteado por estos autores; a saber, si un ciego nato sabría distinguir del mismo modo formas y volúmenes que un vidente normal, al recibir la visión por medio de una intervención médica, pero sabe remontarse a consideraciones más generales, que abarcan por igual el ámbito del conocimiento de la naturaleza como de la moral.

La conclusión fundamental de la *Carta sobre los Ciegos* no pertenece por tanto al terreno de la fisiología o de la filosofía natural, sino al de la ética. Las ideas morales dependen directamente de -y están condicionadas por- la amplitud y variedad de las sensaciones, de modo que la moral del ciego será siempre más imperfecta que la de aquel que guarda sus cinco sentidos intactos. En otros términos, Diderot, al defender un empirismo radical en el problema de las sensaciones, deviene un relativista al afrontar los problemas de la moral. Este relativismo ético es consecuencia directa del método de análisis empírico que Diderot pone constantemente en juego al abordar la cuestión de la pluralidad orgánica de la naturaleza. Es, por supuesto, un método basado primero en la observación, y sólo muy tardíamente recurre a la interpretación abstracta. De ahí la importancia del experimento de Réaumur, en cuanto plantea un caso particular, precisamente detallado.

Según la *Carta*, las ideas morales están condicionadas por la educación sensorial. El ciego posee una moralidad imperfecta, porque sus sentidos han sufrido una carencia desde la infancia. El relativismo ético de Diderot no hace sino afirmar la precencia de las sensaciones sobre el mundo de la abstracción racional. La diversidad de los sentidos, su diferente conformación, condiciona la variedad de las distintas concepciones que pueden albergar los hombres tanto sobre el mundo natural como sobre el mundo moral.

Ya hemos visto cómo la conclusión de la *Carta sobre los ciegos*, nos conduce directamente a la afirmación de un relativismo moral anti-innatista. Pero el postulado del relativismo no es posible sin la crítica al finalismo teleológico que Diderot ha recogido de la tradición baconiana. En cierto modo, la experiencia del ciego de Puiseaux contribuye a la vieja afirmación diderotiana de que la idea de fin teleológico en la naturaleza es un constructo racional, difícilmente sostenible en un marco de estricta observación empírica. A diferente mundo sensorial, diferente cosmovisión, y por tanto diferente mundo moral también. ¿Cómo afirmar entonces el valor absoluto de la providencia y de la causa final, del primer motor inmóvil que asegura la casuística aristotélica? En la medida en que ciertas condiciones del espíritu vienen condicionadas por determinaciones somáticas, todas nuestras abstracciones en torno a la naturaleza del mundo moral se derrumban bajo el peso del relativismo.

La experiencia de Réaumur demuestra que el ciego posee una gran capacidad de abstracción, precisamente porque su mundo empírico está constreñido por la falta del órgano sensorial de la vista. Abstracción mayor, y por tanto, menor capacidad imaginativa, al estar limitado el mundo de las formas. Cuando abordemos directamente el problema de la estética, veremos cuán importante es esa vinculación de la imaginación creadora con la riqueza del mundo sensorial.

El método de investigación empírica que Diderot pretende oponer a las soluciones de Voltaire, Condillac o del propio Réaumur, se basa en cierto sentido en las experiencias del matemático Saunderson. Se trata de un método de equivalencia entre las sensaciones táctiles y los caracteres aritméticos (diez sensaciones por diez caracteres fundamentales). El sistema analógico de Saunderson pone en juego la idea

de un posible reduccionismo del problema de la sensación a un simple problema matemático. Es bien sabido cómo Diderot se opone al entusiasmo analítico de Lagrange o Condillac, pero esto no le impide aceptar el método del matemático inglés a la hora de abordar tanto problemas complejos de física matemática, como cálculos sobre la magnitud de las sensaciones. Diderot plantea la cuestión de la cesura radical entre el sujeto y el mundo exterior, y ese abismo sólo es franqueable desde la armonización de la geometría con la observación empírica, lo que conduce en último término a una relectura del empirismo lockiano, pero en una dirección muy diferente a la propuesta en el *Tratado de las Sensaciones* de Condillac.

En su análisis, Diderot no sólo afirma la naturaleza relativa de los juicios morales, sino también, y esto es si cabe más sorprendente, su naturaleza fundamentalmente histórica; también, paradójicamente, su absoluta determinación por las disposiciones de la Naturaleza. Del mismo modo, el orden natural no es sino la sucesión en equilibrio inestable de múltiples modelos biológicos y cósmicos, aunque se rija por la más absoluta necesidad. Así, en el *sueño de D'Alembert*, éste afirma en medio de su delirio...

Dans la goutte d'eau de Needham³¹⁶, tout s'exécute et se passe en un clin d'oeil.

Dans le monde, le même phénomène dure un peu davantage; mais qu'est-ce que notre durée en comparaison de l'éternité des temps? moins que la goutte que j'ai

³¹⁶ John Turbeville Needham (1713-1781) fue un microscopista inglés, cuyos experimentos sobre la generación espontánea de materia viva en infusiones de heno, caldo de carne y otras sustancias en redomas, causaron un gran impacto en su época y provocaron un acalorado debate, en el que participó sobre todo Buffon, pero también Diderot y otros diletantes de la época. El experimento de Needham consistía básicamente en comprobar si era posible generar vida en infusorios cerrados, a partir de semillas o de restos de materia orgánica. Estos estudios fueron continuados por Tremblay, con pólipos de agua dulce, en 1740, y por Lazzaro Spallanzani, entre 1765 y 1768, con lombrices de tierra, salamandras y caracoles. el origen del debate se halla, no obstante, en la teoría de la generación de Maupertuis, que fue recogida por Buffon en su *Historia Natural*. La tesis de Buffon afirmaba que los pequeños animales generados en las redomas correspondían a una reorganización de la materia orgánica muerta; es decir, no eran propiamente animales, sino compuestos de moléculas desprendidas del cuerpo inerte. Spallanzani demostró, no obstante, la tesis contraria, al comprobar que en efecto se trataba de pequeños animalillos. La duda se mantuvo siempre sin embargo sobre la fiabilidad de los

*prise avec la pointe d'une aiguille, en comparaison de l'espace illimité qui m'environne. Suite indéfinie d'animalcules dans l'atome qui fermente, même suite indéfinie d'animalcules dans l'autre atome qu'on appelle la Terre. Qui sait les races d'animaux qui nous ont précédés? qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres? Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre.*³¹⁷

Libertad y necesidad; no se trata de un evolucionismo universal, sino de la negación de la idea de inmutabilidad de la materia. La naturaleza es, para el materialista Diderot, un complejo móvil e inestable, en el que unas especies suceden a otras. Esta hipótesis es una constante en su obra, y se extiende también al problema de la sensación. La *Carta sobre los ciegos* acaba afirmando la misma idea fundamental: la movilidad esencial de la naturaleza, la contingencia de su orden, su carácter historial y efímero. Nada tan útil para probar la evidencia de ese proceso material universal, como la diversidad de percepciones que experimentan los hombres, y el modo diferente como consideran fenómenos semejantes, en virtud de sus condiciones sensoriales y educativas. La moral no es por ello sólo asunto de una educación apropiada, porque en el individuo sobreviven caracteres biológicos específicos, producto del carácter creador de la Naturaleza, determinaciones específicas de la sensibilidad.

El ciego de Puiseaux es un gran captador de simetrías³¹⁸, pero es incapaz de valorar el mundo moral más allá de un estricto criterio de utilidad. Para cualquier otro hombre civilizado, esa moralidad se revela imperfecta, pero para el ciego es siempre operativa, pues deriva del hábito y de la costumbre, es decir, de la adecuación de su mundo sensorial a las condiciones del ambiente. ¿Es necesario concluir, a partir de ahí, que el ciego de Puiseaux habita en un mundo moral imperfecto? De ningún modo, la *Carta sobre los ciegos* no agota la cuestión de la relación entre la sensibilidad y

experimentos de Needham.

³¹⁷ RA, pp. 299-300.

³¹⁸ LA, p. 83.

los medios natural y moral, ni siquiera aspira a ello, sino solamente a despertar una nueva controversia. Su planteamiento no se reduce sólo a la afirmación, más o menos vaga y descuidada, de un relativismo moral de bordes inciertos y dudosa sistematicidad. Diderot plantea y replantea sucesivamente nuevas cuestiones. Veamos, siguiendo el mismo hilo conductor de *La Carta sobre los ciegos*, algunas de ellas.

Aparte del problema de la percepción moral en los invidentes, Diderot se plantea otras dos cuestiones básicas. La primera, la inmutabilidad de la Naturaleza, que nuestro filósofo va a negar de una manera radical. Se trata de una idea fundamental, que afecta a toda la cosmovisión diderotiana y a su percepción de los fenómenos naturales. En efecto, Diderot pone en juego la idea del mundo como *proceso material universal*, en constante evolución. Esta naturaleza eminentemente procesual opera a la manera de concepto-eje de toda su filosofía: es aplicable tanto a la moral, como a la política, como a la estética. Al afirmar la existencia únicamente de armonías pasajeras y de órdenes momentáneos, dismantela la creencia en un orden preestablecido y eterno, y al mismo tiempo derrumba nuestra creencia en Ideas Eternas e inmutables de perfección o de belleza. No en vano, estas palabras, las más arriesgadas y comprometedoras, son las que Diderot pone en boca del delirante Saunderson. Si hay alguna afirmación importante en *La Carta sobre los ciegos* es sin duda ésta: la naturaleza es móvil, tiene historia, de modo semejante a como la tienen los hombres. Esto destruye la idea de la inmutabilidad de la materia.

La segunda, la del origen del conocimiento a partir de una sensibilidad bien activa, bien pasiva. Esto equivale a buscar respuesta al problema de Molineaux³¹⁹, y Diderot

³¹⁹ Molineaux plantea dos cuestiones básicas: ¿es el ciego de nacimiento capaz de ver tras la operación? y en caso de esto sea posible ¿será capaz de discernir con la vista las figuras que antes ha discernido con toda facilidad, por el tacto? Es decir, plantea el problema de saber si se poseen ideas innatas (por ejemplo, sobre la entidad de las formas geométricas) o si todo conocimiento es fruto del hábito y del aprendizaje. En otros términos, el debate clásico entre racionalistas y empiristas. De ahí la capital importancia de la disputa y de la solución que Diderot nos va a proponer: a la primera pregunta, responde que el ciego de nacimiento necesitará sin duda un periodo de aprendizaje, antes de ver realmente; a la segunda, que su percepción de los objetos necesitará de una nueva educación visual que deberá adquirir en la

lo hace afirmando el carácter activo y creador, conformador si se quiere, que tiene la sensibilidad. Por ello hablará de un doble carácter procesual de la tarea de conformación de la inteligencia, a partir de los datos sensibles. Por un lado, aparece un proceso-objeto; por otro, un proceso-sujeto, y ambos se combinan a través de la experiencia fenoménica, y son finalmente organizados por la razón. El problema de Molineaux conduce finalmente a la afirmación del carácter eminentemente productivo de la imaginación sensible, y sitúa la cuestión del perfeccionamiento, tanto moral como natural o estético, en la práctica y el aprendizaje. Nuevamente, el afán pedagógico y reformista de Diderot sale a la luz, vinculando filosofía natural y práctica moral.

La idea de una *agregación mecánica progresiva* de todos los elementos de la naturaleza funciona en la filosofía natural de Diderot a la manera de un concepto-eje que permite la articulación del todo en un sistema conceptual único. Formulado principalmente en *De l'interprétation de la Nature* y en *Le Rêve de D'Alembert*, este concepto es fundamental para la comprensión también de la idea de Modelo Ideal y de constitución armónica progresiva que aparece en la crítica de los *Salones* y en los textos programáticos de su teoría del arte. Permite encontrar el nexo directo entre filosofía de la Naturaleza y reflexión estética. Una distancia insalvable para la mayoría de los críticos.

Situado plenamente en las controversias de su tiempo, el pensamiento de Diderot es, como el de otros materialistas de su siglo, entre los que se cuentan Buffon o d'Holbach, un *naturalismo*. La verdad nace de la confrontación de nuestras ideas con el mundo exterior, y esto sólo es posible observando la Naturaleza, utilizando para ello la reflexión y la experiencia. Diderot distingue tres momentos en el ejercicio del pensamiento: observación, reflexión y experiencia. Cada una de estas facultades tiene una específica labor en el entendimiento...

práctica, así como de su capacidad para establecer juicios comparativos entre las sensaciones táctiles y las nuevas sensaciones visuales.

<i>Observación</i>	Recopilación de datos	Descripción ordenada del objeto
<i>Reflexión</i>	Combinación mental de los datos. Combinación y establecimiento de relaciones.	La combinación puede darse: i) Por intuición. ii) Por el libre juego de la imaginación. Se descubren así las relaciones de: a) Constancia. b) Analogía. c) Causalidad, etc...
<i>Experiencia</i>	Verifica los resultados de la combinación y los integra en un modelo único.	La integración de los resultados se realiza usando una tabla de cualidades. Se formula una hipótesis previa que sirve para interrogar a la Naturaleza. Debe basarse en la libertad de los resultados no preconcebidos. Se busca, no la evidencia, sino la esencia misma del orden.

Según este esquema, las verdades de la hipótesis generales o sistémicas dependen de las conjeturas físicas confirmadas por la experiencia, y es sobre esa necesidad de correlato en la experiencia como se ha de construir el edificio de la metafísica. Es una filosofía profundamente positiva y experimental, y por ello carece de una idea de

sistema racional al estilo cartesiano. Lo que habitualmente se señala como un defecto inherente al pensamiento de Diderot -la ausencia de sistema-, es una virtud concebido desde la perspectiva de un método científico abierto de ensayo y error, que no admite conclusiones dogmáticas ni clausuras, que no constituye un universo conceptual cerrado y perfecto, sino más bien un discurso en radical apertura que continuamente se niega a sí mismo.

Ya hemos visto como, siguiendo a Francis Bacon, Diderot elimina el problema de las causas finales. Desde la revolución científica de la modernidad, el físico ya no atiende al por qué, sino al cómo. Es posible así trazar un nexo directo entre el enciclopedismo de inspiración materialista y el positivismo de Comte. F. Papillon ha definido el método diderotiano como la síntesis que surge de “*l’association de l’art expérimental avec l’intuition, l’empirisme guidé par une conception synthétique*”³²⁰. El rechazo de la cuestión de las causas y de la finalidad surge del rechazo previo de las cuestiones mal planteadas en el ámbito de la Metafísica y la Ontología, entre ellas la cuestión misma de Dios.

Paradójicamente, Diderot no dejará nunca de ser un pensador puramente especulativo, que nunca realizó un solo experimento ni se interesó por la práctica científica más allá del interés del diletante. El discurso filosófico y científico de Diderot surge de una irrefrenable pasión por la especulación y la conjetura, por el aventurar hipótesis arriesgadas y el someterlas a pública discusión. No se trata de verificar una determinada minucia científica, sino de elaborar un marco conceptual atrayente y sugestivo. Las conjeturas y las hipótesis permiten concebir el trabajo especulativo y científico como una progresiva clarificación del lenguaje empleado. Busca, entre la multitud de ensayos y experimentos, aquel hecho que permite discernir *la experiencia crucial de la Naturaleza*, mediante la cual muestra su infinita variedad- Ese dato significativo puede venir tanto del logro de una forma bella y armónica, como de una aberración monstruosa o una casuística fallida.

³²⁰ Citado por Callot, É. *La philosophie de la vie au XVIIIe siècle*, 1965, p. 264. También pertenece a Callot la idea de una analogía directa entre el materialismo de Diderot y el positivismo de Comte.

Precisamente, es al examinar el concepto Naturaleza, cuando advertimos más claramente la contradicción esencial que subyace a todo el pensamiento de Diderot, y que ha constituido desde siempre el punto de mayor interés para los críticos. En efecto, Diderot da dos sentidos diferentes al concepto *naturaleza*, según se aborde desde una filosofía moral o desde una filosofía positiva.

En el ámbito de la filosofía moral, Diderot recoge la influencia de Shaftesbury. La moral y la religión natural son representación del orden que ha de regir en la Naturaleza, incluso por detrás de sus infinitas variaciones. Esto implica afirmar la existencia de una virtud primitiva, espontánea en el hombre, a la manera de una *virtud civilizada*, adquirida por el esfuerzo de la voluntad y de la razón. Este naturalismo desemboca en un idealismo moral. La naturaleza es la fuente del sentido de la conciencia, de la virtud, de la bondad, de la tolerancia y de la libertad, que remiten todas a un substrato único, inherente al sentimiento moral innato en el hombre.

Por el contrario, el concepto positivo de naturaleza se enfrenta a todo tipo de idealismo, tanto moral como metafísico o epistemológico. La Naturaleza es el objeto de ciencia, y por tanto, de interpretación especulativa, a partir de las observación de los hechos. Es aquí donde más efectivamente funciona el concepto de *ordenación orgánica progresiva*. No se puede constatar sino la sucesión de múltiples órdenes momentáneos, a los que no subyace sino un equívoco y ambiguo sentido de la materia como totalidad. Diderot alumbra una concepción monista de la Naturaleza, y en ello sigue, aunque muy lejanamente, a Spinoza, como ya hemos advertido.

En el ámbito biológico, todas las manifestaciones de un cuerpo remiten a una organización central. Es decir, se da un fenómeno central dotado de un cierto número de cualidades, las propias de los sucesos físicos -magnetismo, atracción, extensión, elasticidad...-. Esta idea parece remitir a la de una causa fija, pero no es así. Esas propiedades, y por tanto también el substrato central que las sustenta, están sujetos a una infinita variación. No nos hallamos en un sistema de causas, sino en un ámbito de combinatorias puramente casuísticas que dan lugar tanto a fenómenos ordenados y armónicos, como a soluciones fallidas e inviables. Esa sustancia o fenómeno central es lo que Diderot llama *materia*.

¿Qué es, por tanto, la materia para Diderot? La agregación de múltiples cualidades físicas y químicas en torno a ese soporte o fenómeno central, que tiene una naturaleza puramente organizativa, no sustancial. Con ello, Diderot esquivo la distinción cartesiana de las sustancias, y se opone de paso a la idea de una mecánica racional pre-establecida. No habitamos ya el mundo armónico de Leibniz, sino el caos que busca progresar y convertirse en vida sensible a través de la experiencia del tiempo y la casuística fortuita de los hechos. Los cuerpos son simples configuraciones de moléculas organizadas, que poseen tanto las características inertes - los sucesos físicos, como la extensión o el peso- como cierta capacidad latente de progresar hacia la animación orgánica. ¿Qué es la materia, el ser? Vida en el tiempo, ensayo, precipitación, agregación y cambio. ¿Qué son la vida o la conciencia? Capacidad del animal para actuar frente a los estímulos del entorno y organización de la sensibilidad inherente a la materia para dar inteligencia a esa respuesta al espacio circundante.

Diderot cree en la Naturaleza como un todo, en el que se integran los hechos particulares a la manera de momentos constitutivos. Precisamente porque todo cambia, el todo es lo único que permanece...

Qui sait les races d'animaux qui nous ont précédés? qui sait les races d'animaux qui succéderont aux nôtres? Tout change, tout passe, il n'y a que le tout qui reste. Le monde commence et finit sans cesse; il est à chaque instant à son commencement et à sa fin; il n'en a jamais eu d'autre, et n'en aura jamais d'autre.³²¹

El devenir del mundo se incluye en los estados de la materia, en sus múltiples desarrollos, diversos, divergentes, contradictorios incluso. Todos remiten a una ultimísima unidad sustancial. Existe una correspondencia entre las diferentes formas materiales, y también un principio de vida único común a todos los seres orgánicos...

³²¹ RA., pp. 299-300.

*Tous les êtres circulent les uns dans les autres, par conséquent toutes les espèces...
tout est en un flux perpétuel... Tout animal est plus ou moins homme; tout minéral
est plus ou moins plante; toute plante est plus ou moins animal.*³²²

¿Pero cómo puede ser este Universo en continuo cambio un universo ordenado? No basta con afirmar que el azar da lugar a formas armónicas. Diderot va más lejos. Hay una adaptación de las formas, en virtud de su viabilidad. Las partículas inertes se sensibilizan al contacto de las vivas, y también puede suceder al contrario. Esto es así porque hay unas partículas con sensibilidad dormida y otras con sensibilidad despierta. Todas ellas poseen una energía propia, un atributo universal: la sensibilidad, el principio de animación orgánica...

*Écoutez vous, et vous aurez pitié de vous-même; vous sentirez que, pour en pas admettre une supposition simple qui explique tout, la sensibilité, propriété générale de la matière, ou produit de l'organisation, vous renoncez au sens commun, et vous précipitez dans un abîme de mystères, de contradictions et d'absurdités.*³²³

La sensibilidad es una propiedad universal de la materia, idea ésta plena de reminiscencias leibnizianas. También la mónada es un principio activo dotado de energía vital y creadora. Émile Callot se atreve incluso a definir ese carácter atomista de la Naturaleza como un *monadismo*.³²⁴

La vida es así resultado de la progresiva organización de la materia hacia la sensibilidad. Es una modalidad más de la *sustancia materia*. Diderot rechaza la idea de Buffon de los esquemas preformados. La materia es un agente de transformación, establece continuamente nuevas vías virtuales de desarrollo, a la manera de tendencias, cuyo progreso depende en gran medida de la suerte y de las condiciones del entorno. La naturaleza es una incansable creadora de formas. Esas tendencias se desarrollan gracias a la capacidad que tienen las moléculas de reconocer afinidades. El

³²² RA, p. 311.

³²³ *Entretien.*, pp. 276-277.

³²⁴ Callot, É. 1965: 275.

ser sensible no es sino un ejemplar exitoso de esa capacidad de continua transformación que rige en la materia, porque la naturaleza no ha sido nunca una creación inmutable, sino que posee la variabilidad de los seres orgánicos. La verdad de los objetos consiste en que son un momento determinado de un largo proceso de configuración y de destrucción. Es así que sólo es posible advertir armonías momentáneas. Diderot no se mueve en los esquemas conceptuales del materialismo clásico, que concebía la materia como el substrato estático de la realidad. Por ello habla de un proceso material universal que, en cuanto al ser viviente, se articula en un doble movimiento: el del órgano aislado en cuanto tal, y el del órgano como elemento integrado en un cuerpo. A éste último Diderot lo llama *sensibilidad*.

Hay por todo ello una esencial unidad que subyace a las infinitas mutaciones de la materia. Esa unidad toma la forma de un movimiento universal, interno a los cuerpos. Esto permite explicar la vida orgánica y la sensibilidad a partir de categorías puramente materiales. El pensamiento natural de Diderot puede ser así caracterizado como un *naturalismo vitalista*. La materia, que se caracteriza por el movimiento, se halla animada de un principio interno de cambio, es transformación y vida.

¿De dónde puede surgir entonces la vida sensible? Evidentemente Diderot no puede aceptar la idea de los esquemas preformados. En tanto movimiento y energía, la materia es el principio mismo de la sensibilidad. La vida se desarrolla en múltiples órganos independientes, autónomos, pero organizados en torno a un fenómeno central. Muchos movimientos variados contribuyen a un solo movimiento único. Lo mismo sucede con el pensamiento. La conciencia surge cuando la sensibilidad de los distintos órganos se unifica. Vida y conciencia no son sino dos modos de actuar ante el entorno; la primera se halla ya en las plantas o en los minúsculos infusorios... la segunda es un patrimonio inalienable del hombre dotado de sensibilidad y razón, aunque no haya gran diferencia, en el orden material de los seres, entre un ser humano y una piedra.

Diderot reproduce en su filosofía natural el esquema del sistema nervioso. La sensibilidad deriva desde los órganos a la organización central, y viceversa. El sistema nervioso establece el nexo entre lo orgánico y lo inorgánico. Se trata de un

nexo necesario. De ahí la contradicción recurrente de Diderot: libertad de creación de la materia, por un lado; necesidad de las relaciones organizativas entre los elementos simples y los complejos, por otro. ¿Dónde queda entonces el ámbito de la libertad? En la decisión moral, condicionada pero libre, necesaria pero libre, como necesario es que la voluntad se adapte constructivamente a su entorno.

Voluntad mecánica y voluntad libre. Ambas coactúan y se imbrican en el ámbito de la decisión moral. Precisamente porque la voluntad rige en todas las acciones de la naturaleza dotadas de sensibilidad, no es posible distinguir, en el ámbito de la inteligencia, entre acción natural y acción moral; si en una rige el determinismo, en la otra también.

La fisiología de Diderot considera que el psiquismo es una función más del cuerpo orgánico. Por ello, la conducta moral no puede ser del todo determinada por la educación. En la vida anímica subsisten las caracterizaciones originales e irrepetibles que la naturaleza ha grabado de forma indeleble en el individuo. Todas las manifestaciones psíquicas, incluso las más complejas, remiten a funciones orgánicas y particularmente nerviosas.³²⁵ El psiquismo es por ello una función natural más del cuerpo. Esto es lo que se denomina un *organicismo psicológico*.

Todos los seres son únicos porque, como diría Bergson, la naturaleza es una infatigable creadora de universos. No proceden por ello clasificaciones o taxonomías al estilo de Linneo o los metodistas, porque apenas sí podemos reconocer en las semejanzas que unos seres guardan con otros las tendencias uniformadoras de las especies. Ello no impide establecer un nuevo tipo de clasificación, específicamente diderotiana, que distingue los seres desde la más insignificante molécula inerte hasta el más refinado de los seres sensibles. Esto es así porque la Naturaleza, dentro de sus infinitas variaciones, se rige por un principio de continuidad.

La historia del universo no es por tanto sino la historia de la transformación de los seres. Los tratados sobre cuestiones naturales parten siempre en Diderot de una única convicción esencial, la que afirma que la sensibilidad es una propiedad universal de la materia. Su objetivo último es dar cuenta del mundo vivo, no de articular

³²⁵ Callot, É. 1965: 291.

un sistema metafísico o matemático. La naturaleza trabaja a partir de inexactitudes, de inacabamientos. Una figura deformada es tan importante para la biología como un ser en apariencia bien construido. Ambos son el antecedente de las formas futuras. La naturaleza es el receptáculo universal, la infinita creación...

*C'est que tout tient dans la nature, et que celui qui suppose un nouveau phénomène ou ramène un instant passé, recrée un nouveau monde.*³²⁶

Diderot considera, como los atomistas antiguos, que la naturaleza se construye a partir de una multitud de elementos disímiles³²⁷. La heterogeneidad de la materia es uno de los pocos principios invariables de su filosofía.

Después de la *Carta sobre los ciegos*, las otras dos grandes aportaciones de Diderot al ensayo dialogado son el *Sueño de D'Alembert* y el *Suplemento al viaje de Bougainville*. Vamos a analizar a continuación en profundidad el segundo de estos textos, quizá el más decisivo para conocer las implicaciones entre ensayo y diálogo, entre narración y pensamiento.

La posteridad ha reservado a Diderot como título más notorio el de padre de la Enciclopedia, obviando en ocasiones la importancia de sus aportaciones individuales en el terreno de las ciencias particulares. Paradójico destino, el de ser celebrado por concebir una obra colectiva, en la que participa como director y como redactor ocasional, a pesar de estar dotado de un talante inconformista y radicalmente individual, ajeno por completo a los dogmatismos de escuela.

Compilación pretendidamente universal del saber, la Enciclopedia no es la exposición de un pensamiento original. No se debe buscar en ella las claves del pensamiento antropológico de sus padres espirituales, Diderot y d'Alembert. Esas claves se encuentran, por el contrario, en esa fuente de inspiración directa de todo su pensamiento que es la *Histoire des Indes*, del Abate Raynal³²⁸, no tanto por lo que tiene

³²⁶ **Entretien**, p. 269.

³²⁷ Luppol, I.K., 1985: 193.

³²⁸ Raynal, Guillaume-Thomas, Abate. (1783) *Histoire Philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les Deux Indes*. Neuchatel y Ginebra.

de plúmbeo tratado antropológico, como por su espíritu de lucha contra los prejuicios y los privilegios derivados de la religión y de las supersticiones, anhelo parejo al del proyecto colectivo de la Enciclopedia. Como gran recopilación del mundo colonial, la Historia de Raynal fue una valiosa fuente de información sobre la pujante literatura de viajes para los jóvenes ilustrados, y su espíritu englobador y polémico no hizo sino alentar sus ideas materialistas. Diderot fue su colaborador, pero fue sin embargo Rousseau quien adoptó, o compartió, su idea central: la virtud de la vida natural frente a la decadencia del hombre occidental, y la amenaza que se cierne sobre aquella en manos de esta, por los desmanes de la civilización, por el progreso irracional, por los excesos de los viajeros ávidos de riqueza. Lejanas ya las visiones del padre Lafitau o de Fontenelle, los mecanicistas rompen con la tradición racionalista cartesiana y se ven penetrados de un nuevo espíritu antropológico capaz de quitar los velos impuestos por la cultura y la civilización. Diderot no hace sino confirmar, en sus escritos, una situación epocal dominada por el anhelo de remontarse a las fuentes oscuras de la humanidad. Recuperación de la vieja nostalgia pre-ilustrada de un paraíso anterior a la corrupción de Babel y al advenimiento de las diferencias, no aspira a subvertir el orden de la ciencia natural, sino el orden de las creencias sobre la bondad o la maldad del género humano. El materialismo de Diderot tiene una directa función catalizadora de las nuevas ideas contrarias a la rigidez del Antiguo Régimen y de la Iglesia, como, a su manera, las novelas de Bernardin de Saint-Pierre pretenden evocar los paisajes dorados de una lejana e imposible Arcadia.

Diderot tiene su propia visión del hombre primitivo y de sus conflictos con el hombre moderno. Parte en su antropología de Shaftesbury, uniendo sociabilidad y bondad. Al contrario que Rousseau, no concibe la bondad como un elemento aislado propio del hombre solitario y en estado de naturaleza, sino en relación, no sólo con otros seres humanos, sino con el conjunto de las especies. La bondad sólo existe dentro de un sistema complejo de relaciones que unen al ser con su especie. Por ello, es lo natural en el ser vivo el contribuir a la mejora de la especie, desarrollando

conductas útiles. No es bondadoso sino aquel que se halla perfectamente adaptado a las exigencias de la comunidad.

Esa relación del ser humano con el todo es, para Diderot, uno de los productos más acabados de la naturaleza; para Rousseau, es sólo una ficción trágica construida por los hombres a través de la historia. Es la pugna entre la visión materialista, que reduce todo al finalismo de la naturaleza, aun cuando critique toda idea de causa, y la visión puramente antropológica de Rousseau, que aspira a devolver, en la nostalgia de una condición originaria, la inocencia perdida. Para Rousseau no hay otros rasgos identificativos del hombre originario que los del candor y la inocencia. Diderot no lo discute, pero considera que todo lo que es característico en el hombre (la inteligencia, la sensibilidad) puede hallarse en cualquier elemento de la naturaleza en un grado distinto de desarrollo. Subyace siempre la idea, tomada de Buffon, de un sistema de la naturaleza. Hay un orden necesario por detrás de la infinita variabilidad de las formas naturales, y ello es extensible al orden social. Buffon pensaba que muchas especies tenían entre sí apenas diferencias mínimas, aunque esto no invalidaba la idea de orígenes totalmente diferentes. Diderot va más lejos, postulando una *continuidad dinámica* entre los seres inferiores y los seres más complejos; esa continuidad es la de la sensibilidad misma como propiedad universal de la materia. En todas las escalas de la naturaleza, rige el principio de continuidad.

Aunque Diderot defiende siempre esa idea de continuidad orgánica, se sirve de las categorías estáticas de Buffon para intentar aventurar un verdadero sistema de la naturaleza. Básicamente, la idea de Buffon es la que impregna toda la Enciclopedia, influencia especialmente apreciable en el artículo *animal*. También acusa la pregnante influencia de Maupertuis, que fue el primero en aventurar un sistema general de la naturaleza. La historia natural no es sino el inventario, a través de los años, de una infinidad de instantes de plenitud, efímeros, irrevocablemente fallidos, en cuanto precedentes de unidades orgánicas más exitosas y duraderas.

Diderot cree en la existencia de un molde único o prototipo, a partir del cuál han surgido todos los seres por derivación. Pero esto no deja de ser una hipótesis, ligada a la idea de metamorfosis continua de las formas naturales. Es en este sentido en que

recoge la influencia de Buffon, porque es el primero que propone una auténtica historia natural, no una simple clasificación de los seres como hacen los metodistas como Linneo. La historia de la naturaleza de la que habla Linneo no es sino el retrato de un instante. No se trata de afirmar la permanencia en el tiempo de las cosas y de los seres, sino comprender los mecanismos de su evolución a partir de un modelo primario. Diderot no postula el evolucionismo, tal como aparece formulado más tarde en Darwin o Lamarck, se limita a afirmar la capacidad inherente a todos los seres de modificar hasta cierto punto los caracteres adquiridos.

No hay ruptura ninguna entre lo material y lo espiritual, sino continuidad dinámica. El tiempo transcurre operando mutaciones, creando armonías momentáneas. Sucesión de gérmenes y desarrollos que no tiene un fin en la historia, sino sólo un comienzo. Mientras Rousseau o Buffon aluden a causas últimas o superiores, el materialista Diderot elimina por completo la idea de causa final, como una abstracción metafísica que es necesario desterrar cuando nos movemos en el ámbito de la física o de la química. La naturaleza se organiza en dos ámbitos bien delimitados: la organización general de la especie y la organización particular del individuo. Los rasgos que diferencian a dos animales de la misma especie (la altura, el color del pelo...) sirven también para distinguir a unos seres humanos de otros, y no sólo los caracteres físicos, como los propios de una determinada etnia, sino también los caracteres ligados a la inteligencia o a la sensibilidad, que también van a depender de una interacción creativa del ser con el medio. El humano es un elemento más en la infinita cadena de los seres, y por ello, está sujeto también a las variaciones del entorno. Su diferencia específica radica en que la sensibilidad ha llegado en él a un grado de depuración superior.

No hay desarrollos ulteriores en la naturaleza sin estructuras más simples que preceden a las complejas. Hay en el hombre un principio de perfectibilidad que no se encuentra en otros seres vivos, porque en él la relación entre el ser y el medio es más compleja y diversa. Este es el fundamento de la antropología de Diderot: el hombre es una especie animal que no ha salido de la naturaleza capacitado para todo. Es un animal con historia, que se perfecciona a sí mismo. Se eleva a sí mismo en su condición de ser vivo precisamente en esa doble vertiente: desarrollo de la especie y desarrollo del

individuo, filogenia y ontogenia. Y sin embargo, su antropología no es tan antropocentrista como la de Buffon, porque prima ante todo el dictado de una naturaleza azarosa y a menudo caótica, que ensaya por doquier formas y que alumbra seres fallidos con la misma facilidad con la que alumbra seres exitosos y viables en la cadena natural.

El hombre no nace formado; en sus orígenes no es sino un salvaje bárbaro, sin reflexiones ni ideas. La experiencia nos dice que el ser humano se eclipsa sin las luces de la educación y de la enseñanza de la prudencia. Por eso bondad equivale a sociabilidad, porque es en el marco social donde el hombre se desarrolla como tal y alcanza su grado máximo de dignidad. Además, la sociedad, como invención restringida a los seres humanos, permite a estos distinguirse de la anónima cadena de los seres, progresar reseñando a diario su inquebrantable especificidad. Diderot se revuelve contra Rousseau, pero también, indirectamente, contra el estado hobbesiano de naturaleza. En efecto los seres humanos viven al principio atentos a su propia conservación y a la satisfacción de sus deseos. En el estado de naturaleza, no encontramos seres angélicos, sino animales que ignoran el límite de sus deseos. Pero además, la naturaleza originaria no es igualitaria, ha proporcionado a unos hombres recursos mejores para sobrevivir e imponerse sobre otros más desfavorecidos. El estado original es un estado de barbarie, de continua lucha por la vida en condiciones desiguales. Sólo el estado de cultura puede garantizar la amortización de esas desigualdades impuestas por el capricho de la naturaleza.

La sociedad es un fin en sí misma, en cuanto garantiza la conservación de los individuos sin recurrir a un estado de guerra. La sociabilidad garantiza la conservación de la especie. Aquí nos encontramos con una de las mayores contradicciones de todo el pensamiento de Diderot. Obligado como está a convenir en que la sociedad garantiza la preservación de ciertos derechos fundamentales, debe suponer la existencia de un sentido innato de la bondad y de la justicia, de aquellas nociones cuya certeza de su interés general no deriva del aprendizaje, sino de un cierto sentimiento moral. Sobre la infinidad de morales particulares, subsiste la idea de una moral universal. Hecho contradictorio, si tenemos en cuenta que Diderot renuncia en su filosofía de la

naturaleza a las ideas de providencia y de causa final, relativizando todos los hechos físicos.

Esto es así porque, para Diderot, el concepto de moral es irreducible al concepto especie. No hay moral sino de lo humano, y lo humano es una condición universal que comparten unos determinados seres del planeta. Todos ellos viven en sociedades diversas, a menudo irreconocibles entre sí, pero comparten necesidades básicas y anhelos fundamentales. La base de la moral se encuentra en la organización que la sociedad hace de sus propios recursos, porque el concepto *especie* es superior jerárquicamente al concepto *individuo*. Por ello, la sociedad perfecta será aquella que, comprendiendo las necesidades comunes de la especie, las promueva, pero respetando las particularidades individuales o culturales. En definitiva, Diderot propone solventar un conflicto de raíz insoluble: el que enfrenta desde el inicio de la civilización a las leyes de la naturaleza, caprichosas y todopoderosas, con las leyes de la política.

CAPÍTULO CUARTO

Jacques el fatalista en la herencia cervantina

SINOPSIS DEL CAPÍTULO CUARTO

JACQUES EL FATALISTA EN LA HERENCIA CERVANTINA.

- 4.1: Los rastros de una herencia.
- 4.2: El diálogo y la conciencia imaginaria.
- 4.3: Desplazamientos e itinerarios.
 - 4.3.1: La posición del narrador.
 - 4.3.2: Prospecciones formales en torno a *Jacques el fatalista*.
 - 4.3.2.1: Primera prospección formal: tiempo, modo y voz.
 - 4.3.2.2: Segunda prospección formal: fábula, contexto y texto.
 - 4.3.2.3: Tercera prospección formal: espacios, hablas y personajes.
 - 4.3.2.4: La estructura argumental.
- 4.4: El filósofo como novelista.
- 4.5: Correspondencia y analogía.
- 4.6: El futuro de la ironía.
- 4.7: La novela como ruptura de una imagen del mundo.

4.1: Los rastros de una herencia.

La última de las novelas de Diderot tiene una significación especial dentro del conjunto de su obra, porque en ella se materializa de forma completa esa síntesis de pensamiento y literatura que ya quedó apuntada en textos como *El sueño de d'Alembert* o *El sobrino de Rameau*. Esta síntesis procede, en primer término, de que la novela es en realidad una ficción sobre las obras de ficción. Como otras obras de similar temática, desde el *Quijote* hasta *Madame Bovary*, recurre a procedimientos y formas prestados de otros géneros, como la historia picaresca o la novela sentimental.

Pero además, es la novela más específicamente filosófica de entre todas las que escribió Diderot. Ya desde el título se nos anuncia una parábola sobre la filosofía materialista y sobre el tema del determinismo, al que se unen complejas reflexiones sobre el sentido de la fatalidad. Todos estos temas están tratados desde una perspectiva irónica, y eso explica que nunca se alcance ninguna solución definitiva, lo que refuerza el carácter dialógico de la obra, frente a otros escritos anteriores en los que el diálogo estaba supeditado a la exposición de un determinado problema teórico.

Por otro lado, *Jacques el fatalista* desarrolla otro tema típico de la novela moderna: el problema de la autoría. Ya Cervantes había recurrido a un misterioso autor árabe y a un irónico copista hebreo como co-autores del *Quijote*. En el caso de *Jacques el fatalista*, el problema se plantea desde la intervención del autor mismo.

Las interrupciones del narrador tienen además como objetivo el parodiar a otros escritores, y muy especialmente a los enemigos de los *philosophes*.

Como “ficción sobre la ficción” la novela se construye como una superposición de historias intercaladas, que entorpecen el desarrollo de una supuesta línea principal, la historia de los amores de Jacques, que el narrador se complace en interrumpir de forma continua. Pronto advierte el lector que Diderot pretende conducirlo más allá de los entresijos de una trama argumental de tipo picaresco o sentimental. Los

amores de Jacques, cuando sean conocidos por el lector, sin duda le decepcionarán, porque ya se ha situado inconscientemente en el mismo lugar que uno de los personajes, el amo, que espera impaciente el relato durante toda la novela. Diderot recurre a la ironía como armazón principal de la novela, e introduce al lector en ella, mediante la invocación directa.

En todo caso, puede decirse que *Jacques el fatalista* desarrolla unos temas fundamentales, que vamos a examinar en profundidad:

1. La ficción dentro de la ficción y la función de la novela.
2. La contraposición entre determinismo y fatalismo, desde un examen irónico de la filosofía spinozista.
3. En un sentido más general, el problema de la libertad, simbolizado por la relación desigual y ambigua entre Jacques y el amo.

En una novela como ésta, el análisis formal no puede aparecer desligado del análisis de los distintos elementos de realidad y de pensamiento que se ponen en juego. No puede ser una interpretación jeárquica, que analice distintos niveles de forma aislada. La “interpretación de los elementos de realidad” es ya por principio un análisis de la forma, aunque incluya tanto los aportes de un estudio de los condicionamientos históricos, como de los contenidos ideológicos. Asunto bien diferente es el del análisis de la recepción de una obra en un contexto determinado. En este caso, se puede distinguir el análisis formal del texto en sí mismo del análisis de los condicionamientos que operan en la lectura desde la posición histórica o ideológica del observador.

En el caso de *Jacques el fatalista*, como de otras novelas de la modernidad, como la *Vida y opiniones del caballero tristram Shandy*, toda interpretación es provisional, en la medida en que el diálogo que se propone entre los distintos interlocutores de la novela es igualmente provisional.

En los límites de la epopeya antigua, se puede sondear la presencia de un mundo acabado y perfecto, o las huellas de una voluntad superior que ordena cuanto existe

de la mejor manera posible. En ese mundo, el caos y la desgracia no son sino imposiciones necesarias de un destino fatídico. El círculo de la existencia colectiva se cierne continuamente sobre el limitado periplo de la existencia individual. La totalidad, en tanto que realidad primera, se ofrece al lector o al oyente de una manera ordenada y secuencial. Todo fenómeno singular se inscribe en una trayectoria única y lineal.

En la novela moderna, se rompe esa unilateralidad de lo real. Es un mundo en el que la sustancia se ha esfumado, en el que la belleza es asunto problemático, y en el que, en definitiva, la acción moral está llena de luces y de sombras. El destino individual ya no expresa una única sustancia verdadera, un único destino común, que la vida de cada hombre no hace sino describir de nuevo. A pesar de lo que piense Jacques, el fatalismo es algo que pertenece a la mentalidad del pasado. Si algún sentido primordial puede buscarse a *Jacques el fatalista*, tal vez sea éste: el fatalismo no es sino una broma. La pregunta por la esencia de lo real se convierte en una pregunta retórica, y sólo queda la virtualidad del diálogo amistoso:

*«Son maître tira sa montre et sa tabatière, et continua son histoire que j'interromprai, si cela vous convient; ne fût-ce que pour faire enrager Jacques, en lui prouvant qu'il n'était pas écrit là-haut, comme il le croyait».*³²⁹

La broma consiste en presentar a un personaje que de manera compulsiva afirma su impenitente *amor fati*, mientras el narrador, caprichosamente, conduce su vida de un lugar a otro, guiado sólo por el impulso del azar. Aquello que Jacques cree ver escrito en el cielo, es una invención del antojadizo Diderot. Y así es como, en muchas ocasiones, nos conducimos ciegamente en nuestra propia existencia, creyendo que una voluntad superior guía nuestros pasos. La voluntad superior que dirige los de Jacques y los de los personajes con los que se cruza a lo largo de su existencia, es en efecto un demiurgo, pero un demiurgo irónico, un falso creador, el

³²⁹ JF, p. 679.

novelista que no inventa ni fantasea, sino que escribe siguiendo el orden azaroso de la realidad.

La utilización, como en *El sobrino de Rameau*, de dos interlocutores, remite a la tradición cervantina. Rasgo esencial de toda la novela moderna, el desdoblamiento en dos personajes centrales, que suplen recíprocamente sus deficiencias, implica que el narrador puede “salirse” de la narración, sin identificarse con ninguno. En este sentido, la posición de Diderot es ejemplar. En algún pasaje, confiesa haber conocido a Jacques y haber discutido con él la filosofía de Spinoza. Cuando nos lo describe, vemos en él, en Jacques, a un claro defensor del fatalismo, al que el propio Diderot ha sido incapaz de convencer de lo contrario:

“Je l’ai plusieurs fois contredit, mais sans avantage et sans fruit. En effet, que répliquer à celui qui vous dit: Quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un; or une cause ne n’a qu’un effet; j’ai toujours été une cause une; je n’ai donc jamais eu qu’un effet à produire; ma durée n’est donc qu’une suite d’effets nécessaires. C’est ainsi que Jacques raisonne d’après son capitaine. La distinction d’un monde physique et d’un monde moral lui sembloit vide de sens. Son capitaine lui avoit fourré dans la tête toutes ces opinions qu’il avoit puisées, lui, dans son Spinoza qu’il savoit par coeur”³³⁰

En esta extraña descripción, el Diderot-narrador confiesa conocer a Jacques, y haberle discutido sus ideas. Sin embargo, muchas de ellas concuerdan con su propio pensamiento. En cierto sentido, Diderot introduce una cierta dramatización de sí mismo. Pretende mostrarnos en qué sentido Jacques goza de perfecta autonomía como personaje de novela, pero al mismo tiempo sabemos que es el propio Diderot el que habla a su través casi siempre. Lo sabe todo de él, pero ignora hacia dónde va la misma novela que está escribiendo, y llega a confesar en algún momento estar tan intrigado como el lector por el rumbo que tomará el relato de los amores de Jacques. Muchos indicios nos indican que, aparte esta supuesta autonomía, Diderot se

³³⁰ JF, p. 621.

identifica casi por completo con Jacques, como su alter ego novelesco, casi tanto como el “Yo” del *Sobrino de Rameau* representa al propio Diderot que pasea por las frondas del *Palais Royal* y medita en el banco de *Argenson*, entre las álamos. Pero lo hace de una manera menos ingenua, porque Jacques es un personaje más complejo.

Más aún , Jacques es el prototipo del *philosophe*, aunque de una manera un tanto equívoca:

“C’est que vous ne savez pas, notre hôtesse, que Jacques que voilà est une espèce de philosophe, et qu’il fait un cas infini de tous ces petits imbécilles qui se déshonorent eux-mêmes et la cause qu’ils défendent sin mal. Il dit que son capitaine les appeloit le contre-poison des Huet, des Nicole, des Bossuet. Il n’entendoit rien à cela, ni vous non plus...”³³¹

Diderot está muy interesado en mostrar la suficiencia del *philosophe* frente a sus enemigos dogmáticos, y por eso llega a incluir en la historia de Madame de la Pommeraye a un joven abate ignorante que se dedica a criticarlos, como prototipo del *anti-philosophe* estúpido y dogmático.

Pero aún no estamos analizando el nivel ideológico de la novela, sino sus componentes de ficción, y por tanto hemos de limitarnos por ahora a las imposiciones de un análisis *narratológico*. Lo que nos interesa por tanto es esa ambigua posición del narrador, que entra y sale de la novela con total libertad. La consecuencia de esta deriva es que nos sentimos en un primer momento incapaces de encontrar la *focalización* exacta del relato, que se nos presenta de una manera abierta. Entendemos por *focalización*, siguiendo a Mieke Bal, “las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan, la relación entre la visión y lo que se “ve”, lo que se percibe”.³³² Es decir, en un texto “se ve” algo, y además se nos narra una visión. Vemos el viaje de Jacques y de su amo, y se nos narra una cierta visión del fatalismo en contraposición con el determinismo. No siempre los actores, los personajes, se identifican con esa visión global. Precisamente

³³¹ *Idem*, p. 577.

en ese ir y venir desde el narrador a los personajes reside el substrato genuinamente novelesco de *Jacques el fatalista*, aunque algún crítico haya considerado que esta obra no es específicamente una “novela”.³³³

No es específico de la novela moderna el que pueda surgir una identificación, una empatía, emocional o vivencial, del lector. Novela es ante todo un artificio formal, basado en la despersonalización y en la pluralidad de enfoques.

Los elementos que confieren a *Jacques el fatalista* rango de novela son fácilmente identificables, y están explicitados por el autor en el propio entramado argumental. Diderot recurre con frecuencia a convenciones novelescas que son definitorias del género desde la novela romana, como el encuentro casual en una posada, la aparición de un buhonero tramposo, o la escena de un robo de caballo o jumento. Estas convenciones novelescas fueron especialmente aprovechadas por Cervantes, confiriéndoles casi siempre un sesgo imprevisto.

En el cuadro que puede leerse a continuación hemos ido detallando esos paralelismos entre el desarrollo argumental de *Jacques el fatalista* y algunas convenciones del género novelesco. Al ser precisamente la novela un género que se sirve con profusión de la ironía, es frecuente que estas situaciones típicas aparezcan desplazadas de su sentido habitual. Siendo situaciones aparentemente normales, se nos aparecen siempre con un rasgo de imprevisión y de comicidad, que difícilmente podríamos situar en el orden de la experiencia real. Un ejemplo claro son las esperadas alocuciones de Don Quijote, después de alguna aventura desgraciada, ya analizadas por Erich Auerbach en su libro *Mímesis*. El libro mantiene siempre el apego al realismo de la cotidianidad, aunque los personajes se distraen continuamente de las prácticas que podría esperarse de los hombres sensatos. Al comentar la escena del capítulo octavo de la segunda parte, Auerbach escribe:

³³² Bal, M. 1995: 108.

³³³ Me refiero a Gilman, que en su libro sobre “La novela según Cervantes” que ya hemos citado con frecuencia en este trabajo, pretende distinguir entre novela y romance, o entre distintos grados de inmersión novelesca de unas obras frente a otras. Así, el *Quijote* o *Los papeles póstumos del Club Pickwick*, *Huckleberry Finn* o el *Ulises* serían más novelescos que *Gargantúa y Pantagruel*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* o *Jacques el fatalista*, que carecerían de la capacidad de aquéllos para vincular la experiencia novelesca con la experiencia vital del lector. (1993, p. 35).

«En este libro andamos tras las descripciones literarias de la vida cotidiana en las que ésta aparece expuesta de un modo serio con sus problemas humanos y sociales, y hasta con sus complicaciones trágicas. No cabe duda de que la escena que acabamos de describir es una escena realista ; todos los personajes que en ella actúan nos son presentados en el medio de una realidad actual y de una existencia viva y cotidiana. No sólo las figuras de las aldeanas, sino también la de Sancho, e incluso la de Don Quijote, actúan ante nosotros como figuras vivas desprendidas del retablo de la vida española de su tiempo. El hecho de que Sancho se burle insolentemente de su señor y de que Don Quijote se aferre ciegamente a la ilusión de su vida no los arranca a su existencia cotidiana. Sancho Panza es campesino de La Mancha, y Don Quijote no es precisamente un Amadís o un Rolando, sino un hidalgo rural que ha perdido el seso. Se dirá que la locura ha transportado al hidalgo a otra esfera de vida, imaginaria, pero no por eso pierde nuestra escena ni otras semejantes que ocurren en la novela su carácter realista y cotidiano, pues en ellas los personajes y los sucesos de cada día se pintan en contraste permanente con aquel desvarío, y por eso mismo sus perfiles se acentúan»³³⁴.

En el género novelesco, el orden de verosimilitud aristotélico se respeta incluso en la farsa más disparatada. Don Quijote, poseído por su ilusión monomaniaca, sigue ligado a un orden de realidad del que no se sustrae, pues la conciencia del lector, y de los personajes ficticios que acompañan la singladura del caballero, no lo permiten. El personaje novelesco está siempre condenado al retorno a la realidad. En el Quijote, ese reencuentro sólo se produce tras la derrota, la recuperación de la cordura y de la dignidad, y tras la muerte inevitable.

³³⁴ Auerbach, E. 1950: 320-321.

4.2: El diálogo y la conciencia imaginaria.

En el primer capítulo de este trabajo hemos sondeado las posibilidades del diálogo en relación con la novela moderna, con el propósito de asentar unas claves metodológicas fundamentales que hagan viable una lectura comprensiva y productiva de *Jacques el fatalista*. Ahora es llegado el momento de hacer más sólida esa base metodológica previa a toda investigación, desarrollando los conceptos liminares que hacen posible, en esa novela y en otras, una determinada visión del mundo, que se ofrece al lector cerrada sobre sí misma, clausurada ya desde el instante mismo de su radical apertura.

Las novelas de Diderot no pueden ser desligadas de la filosofía materialista que les sirve de sustento, así como de las teorías estéticas que, según ciertos autores, suponen una cierta contradicción con estos presupuestos. Algunos críticos, como Yvon Belaval³³⁵, se han esforzado por dejar en claro la ausencia de contradicción, mostrando el sistema de ideas de Diderot como un todo más o menos organizado, aunque sistemáticamente débil. El carácter a-sistemático de su pensamiento ha podido ser visto como un defecto, pero en realidad es uno de los factores que lo convierten en una reflexión plena de actualidad y de vigencia.

No cabe duda de que Diderot sondeó todas las posibilidades que el diálogo filosófico podía ofrecer a un escritor de su tiempo. Admirador ferviente de Sócrates, héroe de la verdad y prototipo del filósofo enfrentado a la retórica dogmática, aspiró siempre a convertir su diálogo en expresión cabal de la esencia plural y creadora de la Naturaleza. Su concepción del diálogo nace de la mayéutica, pero no

se detiene, al menos en sus diálogos novelescos, en la búsqueda de una verdad monológica, asentada sobre bases racionales indubitables. En *Jacques el fatalista* se observa ya como el diálogo puede desenvolverse sin conducir a los interlocutores hacia ningún lugar pre-establecido. El premio al diálogo auténtico es la virtud del diálogo mismo: construir hombres libres, dotados de palabra propia, que no se limitan a reproducir una herencia dogmática. Es el misterio de una personalidad irreductible lo que se nos ofrece, por ejemplo, en el diálogo irónico que el narrador mantiene con el alocado sobrino de Rameau. La personalidad del lunático clarividente se nos ofrece en una dualidad que parece resistirse a cualquier simplificación.

Otro de los elementos importantes es la vinculación de Diderot con el pensamiento británico, de raíz sensualista, en el que se se inició con sus primeras traducciones. A través del pensamiento inglés, recibió una influencia insospechada, que provenía de toda una tradición de cultivo de la ironía y del sentido común, que halla su mejor cauce de expresión en la ironía novelesca, tal como los ingleses habían empezado a practicar en los últimos decenios del diecisiete. Esa influencia proviene lejanamente de la rica literatura profana medieval, que prolifera al margen de las grandes corrientes de pensamiento del siglo XIII, y que enlaza, ya en una casi apreciable lontananza, con la literatura satírica de la comedia romana. A esa importante tradición se le han concedido diversos apelativos: comedia burlesca, picaresca, sátira mundana... No podemos precisar lo que Diderot debe a Rabelais, a quien sabemos que admira, o a Bocaccio, y tampoco somos capaces de sondear las fuentes profundas, asentadas en olvidadas lecturas juveniles. Sí es cierto, sin embargo, que hacia los últimos años de su vida creativa, Diderot ha asumido plenamente una tradición de literatura mordaz que se ha servido del diálogo como forma de

³³⁵ Belaval, Y. *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. Paris, Gallimard, 1950.

comunicación, y que ha situado su centro de interés en el reflejo de personalidades individuales, llenas en ocasiones de vulgaridad o de insignificancia. Si algo está claro, es que Diderot no ha asumido nunca los moldes de la literatura sentimental y cortesana, y que la fuente de su escritura novelesca es muy bien otra. Sus juicios sobre las tramas increíbles, sobre las *novelas* ridículas, sobre los enredos sentimentales que observa en el Abate Prévost, no dejan lugar a la duda. Diderot se sitúa en un nuevo contexto histórico, marcado por el auge de la burguesía y por la progresiva emancipación social de las clases menestrales.

Por tan largo rodeo, el diálogo adquiere un sentido que va más allá de la simple expresión de ideas científicas o filosóficas. El espíritu inquieto de Diderot, que ya tempranamente ha alumbrado una novela de estirpe libertina, como *Les Bijoux Indiscrets*, no puede detenerse en el uso que se ha hecho del diálogo en la tradición socrática. La influencia inglesa, probablemente a través de la cual ha recibido a su vez el influjo de la novela cervantina, exige una diversificación del procedimiento. El diálogo ofrece posibilidades insospechadas para el dialéctico Sócrates, que situaba al final de la discusión la posibilidad de una verdad definitiva, la fijación del significado preciso de los conceptos. Con frecuencia, en los diálogos de Diderot, lejos de llegar a sutiles concreciones conceptuales, las palabras embrollan su significado, y el lector se queda perplejo ante la expresión simultánea, y nunca del todo esclarecida, de ideas contradictorias. De ahí la aparente contradicción entre el sistema y las palabras que pretenden expresarlo. Cuando habla del *modelo ideal* en el arte, en realidad Diderot está poniendo en juego conceptos ya esbozados de manera suficiente en su filosofía materialista, pero el lector, acostumbrado a la rigidez de los grandes sistemas conceptuales, se siente desorientado.

El diálogo filosófico no constituye un género literario: es un artificio dialéctico, útil a la investigación sobre la esencia de la verdad. Pretende evitar los dogmatismos que

nacen del uso indebido del lenguaje natural, sin control crítico de la inteligencia. La estructura dialéctica del pensar hace posible el intercambio dialógico, pero ese intercambio no siempre se lleva hasta sus últimas consecuencias. La dialéctica filosófica entabla el diálogo como forma de superación del error, como vía de clarificación de lo real. La clarificación semántica que el diálogo socrático aporta permite albergar la ilusión en una restitución de la verdad oculta.

4.3: Desplazamientos e Itinerarios

4.3.1: La posición del narrador.

Jacques le fataliste desarrolla todos los procedimientos posibles de la ficción narrativa en el siglo dieciocho. El primero de ellos, es la ambigüedad esencial de la figura del narrador, ya desde el inicio. Hay un *narrador implícito*, que interviene desde una supuesta omniscencia, aunque su finalidad fundamental es confundir al lector, más que aportar precisiones descriptivas. En *Jacques le fataliste*, la precisión descriptiva aparece siempre problematizada, lo que contribuye a remarcar la insolubilidad del tema filosófico (la cuestión del finalismo) que subyace a toda la trama. La acción inicial se sitúa frente a la mirada de un *lector convencional o lector implícito*, que exige respuesta a las preguntas típicas de la trama novelesca. Por último, nos hallamos con nosotros mismos, el *lector efectivo o real*, que se enfrenta a la historia de los amores de Jacques y al viaje de Jacques con su amo desde una posición de absoluto distanciamiento. El ámbito del lector efectivo o real es el ámbito de la recepción, donde lo ficcional se realiza efectivamente.

Por ficcionalidad entendemos todos los procedimientos que un autor pone en juego para hacer valer ante el lector un mundo imaginario, de modo que eso que se pone en juego verse tanto sobre la realidad del autor como sobre la del lector mismo. Diderot se empeña en repetirnos continuamente su estricta fidelidad a la verdad, que le lleva a anular grandes interludios descriptivos, o reconducir el hilo argumental hacia una trama más compleja, llena de efectismos propios de la novela sentimental. Se trata por tanto de un doble juego de correspondencia entre un emisor y un receptor que se comunican en la distancia, cultural y cronológica, pero cuya finalidad última es la revelación de una supuesta verdad, la de los personajes confundidos en su travesía. El autor habita un mundo; la conciencia receptora, otro. Del lograr una comunicación efectiva entre ambos mundos depende el éxito de una ficción

novelesca. De ahí que se pueda analizar el proceso narrativo en función de los criterios de *ficcionalidad*.

El modelo del análisis narratológico de Genette es un intento de sistematizar las formas de la ficcionalidad. Parte de las formas clásicas de la retórica, y encuentra en el estructuralismo la forma de sistematizar un nuevo e influyente modelo teórico. Su principio teórico podría resumirse así: “el escritor opera con conceptos; el crítico, con signos”. Pretende así conseguir un método translingüístico, que incluya tanto elementos formales como estilísticos, elucidando el núcleo de relaciones privilegiadas que operan entre unas obras y otras, e incluso en el margen interno de una sola obra. Es por tanto, un estudio diacrónico, global, que opera “cortes sincrónicos” puntuales, de modo que se elucide la totalidad del sistema a partir de un número finito de interrelaciones. Es ahí donde radica su mayor fuerza y también su debilidad. El análisis narratológico de Genette pretende articular un modelo estructural basado en oposiciones, del tipo: diégesis (relato) / mimesis (imitación poética), narración / descripción o relato / discurso. Opera, por tanto, con un núcleo de conceptos básicos que fundamentan el orden (prolepsis, analepsis internas y externas) y la duración narrativa (frecuencia, modo, voz).

Sus investigaciones son paralelas a los hallazgos del *nouveau roman*: pérdida de la objetividad pura, desintegración del personaje, ruptura con los cauces de la representación narrativa clásica, destrucción del eje argumental, etc... En este sentido, la segunda parte de una de sus obras más significativas, *Figures III*, está consagrada al análisis de la obra de Proust, como modelo de una novela autorrepresentativa, de carácter pseudo-fenomenológico, aunque en ella el personaje sea todavía el centro organizador de la ficción.

El problema de este modelo, al menos para el trabajo que nos ocupa, es que está demasiado pensado para examinar el fenómeno novelesco desde la experiencia de la novela contemporánea (y más específicamente, desde los aportes teóricos y técnicos del *nouveau roman*). Quiere esto decir que puede ser un modelo válido o útil para estudiar una novela de Michel Butor o de Robbe-Grillet, pero no tanto, a pesar de su

indudable seriedad y valor, para enfrentarse con el análisis de novelas específicamente “modernas”.

Genette considera que el objeto histórico del estudio literario no son propiamente las obras, sino otros elementos internos que las trascienden, y que él denomina *formas*: los códigos retóricos, las técnicas narrativas, las estructuras poéticas, etc. Es decir, es posible un estudio histórico, simplemente porque las formas sustanciales de las obras perduran o se modifican. En este sentido, Genette critica a lo que creen que se puede analizar una obra “en el vacío”, como un objeto intemporal, acrónico, y recurre por ello al concepto de *evolución literaria* ya acuñado por los formalistas rusos. Genette no está por tanto en contra de una visión histórica e integradora de la literatura, siempre que se defina su objeto de un modo científico, más allá de vaguedades historicistas o pseudo-humanistas. Por eso cree que la teoría tiene en cierto sentido el derecho y la necesidad de volverse histórica. Y por ello todo análisis formal ha de inclinarse en algún momento hacia la *diacronía*, pues la interpretación de la obra en términos no históricos perjudicaría sensiblemente a la propia teoría. Genette se inclina así hacia una suerte de *historia estructural*.

Genette propone una distinción nítida entre los tres aspectos de la realidad narrativa: *historia, relato y narración*:

“Propongo (...) llamar historia el significado o contenido narrativo (...), relato propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”.³³⁶

Con esta distinción, Genette recupera la antigua distinción entre “historia” y “discurso” de Propp y Todorov,³³⁷ y siguiendo a éste último, pretende identificar la expansión del relato con el desarrollo de las formas verbales, a partir de sus tres categorías básicas: *tiempo, modo y voz*.

³³⁶ Genette, G. 1989: 83.

³³⁷ Gómez Redondo, F. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid, EDAF, 1996, p. 197.

Por *tiempo* entiende Genette las relaciones entre relato e historia, a las que nos referiremos más adelante; por *modo*, las formas que adquiere la narración (lo que se cuenta y cómo se cuenta o desde qué punto de referencia); y por último, por *voz*, la relación del narrador con respecto a lo que se cuenta.

Este modelo de análisis formal supone de una manera implícita la posibilidad de aprehensión, más o menos rigurosa, y más o menos totalizadora, del entramado de sentido de una novela. Esa presunta objetividad colisiona, sin embargo, con la naturaleza eminentemente abierta de muchas obras, construidas en sintonía con la tradición literaria de su tiempo, pero también *a pesar de ella*, subvirtiendo los códigos retóricos establecidos, provocando continuos desvíos en el uso de la norma, como muy bien ha señalado, con respecto a la poesía, Jean Cohen, en dos conocidos libros³³⁸.

Vamos a desarrollar, en los epígrafes siguientes, un somero análisis formal de la novela que nos ocupa, discuriendo sobre tres tríadas de conceptos. Estos seis aspectos pueden ser suficientes para mostrar la complejidad formal de la novela y hacer más claras sus relaciones temáticas y formales con otras muestras del género.

³³⁸ A Jean Cohen nos hemos referido en el primer capítulo, al examinar la noción de *desvío*. Los dos libros, ya citados en este trabajo, son *El lenguaje de la poesía* y *Estructura del lenguaje poético* (Ver bibliografía).

4.3.2. Prospecciones formales.

Jacques el fatalista no puede entenderse como una forma peculiar de novela, sino más bien como una desestructuración constante de lo que en su tiempo se entendía por novela, entendida como *novela sentimental*. En este sentido, su innovación no procede de la construcción de un nuevo modelo narrativo, o de un *sistema expresivo*, sino más bien de la destrucción sistemática del modelo establecido y canonizado en la novela sentimental o libertina, a través de varios siglos de uso indiscriminado, y con el que Diderot se había familiarizado, no sólo a través de las novelas inglesas que, por otro lado admiraba, sino de forma específica por sus representantes franceses. De ahí las constantes críticas y referencias irónicas al Abate Prévost y a otros autores.

En el primer capítulo de este trabajo, he intentado mostrar cómo los arquetipos de la novela han de ser estudiados de una manera abierta, más allá de las limitaciones impuestas por los modelos formalistas. En las páginas siguientes voy a desarrollar un somero análisis de *Jacques el fatalista* a partir de tres conceptos previamente enunciados: *tiempo, modo y voz*; en cierto modo también, para revelar sus insuficiencias, pero sobre todo, mostrando la radical apertura de su uso en el contexto de la novela. Son determinaciones formales pero, ante todo, son elementos de una tradición, la de la novela moderna, que produce resonancias y recurrencias constantes. Pretendo, con ello, dejar una vez más clara la radical irresolubilidad del problema formal y filosófico que plantea *Jacques el fatalista*, similar a la que puede plantear cualquier otra novela inscrita en la herencia cervantina.

Es necesario percibir relaciones significativas entre los distintos textos de Diderot, con sus peculiaridades formales, y entre todos esos otros textos de la tradición de los que, de algún modo, se muestra heredero o deudor.

Una vez considerados estos tres aspectos genéricos: *tiempo, modo y voz*; desarrollaré otros tres planos de análisis, centrados en la relación entre la historia o fábula y los elementos textuales y contextuales: *Fábula, contexto y texto*.

En una tercera prospección, profundizaré en la determinación de otros tres aspectos, derivados de los anteriores: espacios, hablas, personajes. Aquellos ámbitos profundos en los que la narración se mueve; aquellos sentidos que la fábula pretende relejar, por detrás de su entramado formal.

4.3.2.1: *Primera prospección formal. Tiempo, modo y voz.*

a) *La determinación temporal*

Jacques el fatalista se inicia a la manera de una narración lineal, en la que nos encontramos con dos personajes típicos de la literatura caballeresca: el escudero y su amo. No se trata propiamente de un inicio *in media res*, pero los personajes son arrojados al escenario de la novela desde una posición de absoluta indeterminación. El narrador implícito interviene para confundir al lector.

No se sabe de dónde vienen ni adonde van, y con ello, se rompe la primera convención novelesca: *la localización espacio-temporal precisa*. Ni siquiera se nos permite la posibilidad de imaginar un entorno idílico o mágico. El espacio está por completo limitado, fuera de las convenciones descriptivas de la novela, que son continuamente desechadas. Sólo se nos promete la conservación de otra de las convenciones propias del género, en su forma tradicional, la *unidad de acción*. Pronto, cuando se inicie la narración de los amores de Jacques, esta segunda convención también se dará al traste, usando el artificio cervantino de las narraciones encadenadas o intermedias.

En las primeras páginas del libro, la acción se desplaza arbitrariamente desde las andanzas de Jacques y su amo hasta la narración inicial de los amores de Jacques, con la introducción de la figura del capitán fatalista y el episodio de la herida en la rodilla. La intromisión constante de un plano sobre otro condena a ambos a la completa indefinición. Tanto el viaje, como la narración de los amores del vasallo, se van a desarrollar sin un plan fijo, y sin que sea posible, al menos en apariencia, llegar a final alguno.

Los acontecimientos propios de la historia de los amores de Jacques se van a confundir a partir de ahora, de manera continua, con las aventuras del viaje. La escena del robo del caballo se desarrolla casi en un plano de igualdad con

la de la operación de rodilla y las consultas del médico en la casa de los labriegos. Se podría hablar de *dos planos de simultaneidad*, pero esto no es del todo cierto. La sucesión es por completo arbitraria. En cierto sentido, Diderot ha roto también la convención novelesca del *tiempo continuo*.

Por supuesto, esa ruptura del *tiempo continuo* no puede ser considerada de la misma manera que la ruptura que opera la novela contemporánea (estoy pensando en Proust, pero también en Juan Rulfo). En todo momento, el lector tiene pleno dominio sobre el desarrollo de las acciones paralelas, sin que en ningún momento se produzca una sensación de *subjetivismo* o de *irrealidad*. Dos fenómenos propios de la novela contemporánea que no están ni siquiera perfilados en *Jacques el fatalista*.

Al comienzo, la larga historia vital de Jacques parece haberse desencadenado porque se ha entretenido bebiendo el mal vino de alguna taberna. A partir de ahí, se inicia el cómico desenlace de la causalidad. No lleva a abreviar los caballos; el padre se enfada; Jacques se alista, es herido en la rodilla, se inicia la historia de sus amores... Nadie en su sano juicio puede tomarse semejante causalidad en serio. Por ello, el narrador implícito entra en seguida en juego, recordándole al lector que lo que está leyendo en un breve lapso de tiempo, podría eternizarse en una narración de varios años. Es ahí donde Diderot nos recuerda que su propósito no es escribir un *cuento*, lleno de situaciones desesperadas o extravagantes, sino aproximarse a algo parecido a la verdad de una historia. Nadie, tampoco, puede tomarse esta pretensión de verdad en serio.

La ruptura de las convenciones argumentales de la novela sentimental es el verdadero objeto que mueve a Diderot a escribir una obra de tanta penetración cómica como ésta. Su tarea a partir de ahora consistirá en destruir sistemáticamente las expectativas del lector implícito, que no es tampoco sino un artificio literario. Ese lector implícito es aquel que, acostumbrado a las farsas estentóreas de la novela al estilo de Bernardin de

Saint-Pierre o del abate Prévost, aguarda con plena indulgencia el desarrollo de una historia cabal de aventuras y amoríos cortesanos.

La determinación temporal de la narración abarca tanto el pasado: la historia de los amores de Jacques, objeto de rememoración, como el presente: la historia de las aventuras del viaje, como el futuro: la eterna promesa del desvelamiento de ambas singladuras.

Diderot juega con la expectativa novelesca del lector implícito: sabe que aguarda un desenlace tanto para la historia pasada como para la historia presente, y ello sirve para demostrar al lector efectivo o real, la nulidad de ciertas convenciones narrativas. El efecto cómico se produce porque ambos, narrador real y lector real, juegan a interpretar las convenciones formales de la novela y a ridiculizarlas; es decir, a dejar en entredicho tanto al narrador omnisciente (o implícito) y al lector implícito.

Un esquema podría ser el siguiente:

<i>Dimensión temporal</i>	<i>Narrador Omnisciente</i>	<i>Lector Implícito</i>	<i>Lector real</i>
Pasado	Anuncia continuamente la narración de los amores de Jacques	Aguarda la resolución de los amores de Jacques	Sabe que esa resolución no es importante
Presente	Narra la peripecia de los personajes	Exige detalles de la peripecia	Reconoce la peripecia como convención novelesca
Futuro	Anuncia continuamente la resolución de ambas historias, pero elimina los	Espera la resolución de ambas historias, sin conseguirlo.	Reconoce el propósito de verdad de la obra. Reconoce la ironía como verdadero

	interludios descriptivos e interrumpe el desarrollo de la acción.		artificio de una novela.
--	---	--	-----------------------------

Jacques el fatalista ha de confundir necesariamente al lector real; este es su propósito. No se propone solamente entretener o tranquilizar. Hay en ella un propósito filosófico y moral que escapa a las determinaciones formales, y muy específicamente, a aquellas relacionadas con la dimensión temporal. Todo en ella refuerza esa sensación de hallarse ante una obra transida de deliberada *intemporalidad*, pues lo que en ella se aborda es un tema de orden filosófico: la cuestión del finalismo en la naturaleza y en las acciones morales. Dicho de otro modo, el tema filosófico remonta por cima de la convención novelesca y la voluntad de entretenimiento, y se dirige de forma más o menos directa a ese lector real que es el que sostiene la novela entre las manos, que no es aquel otro lector que ha funcionado como una simple convención literaria de la que Diderot se mofa.

Hay en todo ello una concepción deliberadamente antitrágica, carente también de metáforas o de símbolos recurrentes. En este sentido, es muy importante reseñar que *Jacques el fatalista* lleva implícita una severa crítica de las alegorías utilizadas en la novela. La metáfora o el símbolo implican una mirada hacia la realidad desde la perspectiva del misterio: implican el desvelamiento de alguna relación oculta de lo dicho con algún tipo de trascendencia. Esto es impensable en Diderot que, sin embargo, concibe el arte como sucesión de relaciones, pero en un sentido cabalmente distinto: las relaciones son expresión, bien de las proporciones de la naturaleza, bien de armonías momentáneas, absolutas en su propia caducidad. Se puede crear formas nuevas, y en ello radica la autenticidad, y no sólo estética, también moral, del arte, pero no se puede dejar lugar al misterio o a la trascendencia.

La perfección en la naturaleza y en el arte no se debe a un orden trascendente, sino a la cristalización de órdenes momentáneos, muchas veces, fruto de la casualidad o de la perplejidad; casi siempre, producto de la capacidad regeneradora de la naturaleza y de la inteligencia.

Por todo ello, la concepción diderotiana del tiempo no excede nunca los límites de la ironía novelesca, entendida como mero artificio formal al servicio de un ideal emancipador. La concepción del tiempo como algo problemático es propio de la conciencia literaria contemporánea. En la novela del siglo dieciocho, lo que se cuestiona no es la realidad trascendente del tiempo o de la vida, sino el carácter nocivo de ciertos procedimientos literarios, la adecuación o no de ciertas visiones generales del mundo.

Pero si bien es cierto que el tiempo no aparece problematizado en *Jacques el fatalista*, y que no es trasunto que en la novela tenga más importancia que la de un simple artificio formal, no es menos cierto también que la novela no puede ser entendida sino como un juego de dilaciones temporales, de retrasos, y también de retrospectivas, de vueltas reiterativas hacia atrás, de ahí que se pueda decir que su verdadero sustento formal es un determinado uso de la categoría tiempo. Más bien se trata de utilizar el tiempo como valor dilatorio, pues uno de los resortes principales de la novela es precisamente la *inutilidad del tiempo malgastado* en que se ocupa la peripecia, el viaje novelesco, a través de conversaciones sin tino, improvisadas en alguna fonda o taberna.

El tiempo aparece vinculado a la ociosidad, y no hay nada más ocioso que leer novelas y entretenerse con historias gentiles, como la de Madame de la Pommeraye. No es la condición esencial de la novela. Los personajes parecen moverse en un tiempo circular que les conduce finalmente al origen, al reencuentro de situaciones ya vividas. El capitán ha de enfrentarse en duelo con el caballero de Saint-Ouin, y en cierto modo, ha de limpiar con ello su honor, maltrecho por los numerosos engaños del falso amigo. El escudero, por su parte, regresa continuamente a la memoria de su capitán, y acabará sus días enseñando a los demás la filosofía de Spinoza, casado por conveniencia

y, tal vez, cediendo por interés a las imposiciones del destino, que le convierten a buen seguro en un marido burlado.

b) Determinación del modo narrativo

Por *modo* entiende Genette el conjunto de formas que adquiere la narración, lo que se cuenta y cómo se cuenta o desde qué punto de referencia. En las páginas inmediatamente precedentes ya hemos hablado de los diferentes tipos de narrador y de lector que hemos detectado en *Jacques el fatalista*, con respecto a su focalización temporal. Veamos ahora algunas consideraciones más precisas al respecto, con respecto a la estructura narrativa del texto.

Hemos determinado que existen, al menos, dos variantes narrativas elementales en la novela. No es que haya dos narradores, sino que el mismo narrador adopta roles contradictorios y se muestra en situaciones diversas. Por un lado, el supuesto narrador omnisciente, que más tarde se revelará también como ignorante de la propia trama, y el narrador efectivo, que interrumpe y establece un diálogo directo con el lector y, conscientemente, se sitúa en el mismo plano de la narración, es decir, como alguien que la dirige a su capricho.

El lector, por su parte, está sometido a un proceso de fragmentación semejante. Es el lector convencional de las tramas novelescas, que espera el rápido desenlace de los amores de Jacques, pero también es un lector real capaz de comprender la ironía que subyace a las continuas dilaciones de la narración, y capaz también de captar el matiz crítico con que es tratada la cuestión filosófica del finalismo.

Como *sistema narrativo*, *Jacques el fatalista* integra con enorme complejidad elementos formales heterogéneos. Los distintos aspectos o roles que adoptan narrador y lector hacen posible la dialogía, como recurso narrativo efectivo, y sobre todo, se confiere a los personajes la posibilidad de expresarse en

primera persona, a pesar de que el lector efectivo sabe desde el principio que se trata de un simple juego de ficción. La premeditación del juego queda reforzada con las continuas invocaciones del narrador a la verdad indudable de la historia, y a la necesidad de apartarse del juego lúdico y engañoso de las *novelas*, para ofrecer al público historias verídicas.

La dialogía se hace posible por los cambios de perspectiva del narrador y del lector, que van intercambiando sus funciones, y porque la peripecia pasa a un segundo plano, quedando al descubierto su carácter caprichoso y convencional. Sin duda, el lector conspicuo advierte pronto que la pretensión de verdad de la novela no debe confundirse con la simple verosimilitud de la trama. La novela aporta todo un catálogo de caracteres morales, vivos, palpitantes, que dejan en el lector una duradera sensación de realidad.

De otro modo, la obra daría la sensación de un artificio cerrado, donde los personajes y el narrador adoptan pronto, y ya nunca abandonan, sus roles convencionales. La esencial apertura del texto permite que esos roles sean continuamente modificados, y que por tanto, el lector pierda la esperanza de una solución definitiva.

c) *Las voces de la narración.*

Sin duda es este uno de los aspectos más complejos de *Jacques el fatalista*. La pluralidad de voces permite el intercambio dialógico, no sólo entre los personajes, sino también entre el narrador y el lector efectivo, pero al mismo tiempo, hace casi imposible una aprehensión objetiva del contenido, lo que no deja de ser una ventaja desde nuestra perspectiva crítica³³⁹.

³³⁹ En efecto, la imposibilidad de determinar el sentido objetivo de una novela, es uno de sus principales valores como obra de arte. La dialogía permite una pluralidad de interpretaciones, que en ningún caso pueden ser reducidas a un modelo único. La novela se ofrece en radical apertura, ofreciendo unas claves a la interpretación, que han de ser puestas en juego, pero nunca agotadas.

Los personajes son indisociables del mundo ficticio al que pertenecen³⁴⁰. No pueden existir en la novela sino como piezas de un entramado de relaciones que han de hacerse explícitas a través del diálogo, del monólogo o de la acción. En un principio, sólo Jacques y su amo parecen tener la potestad de narrar historias. Más tarde, la posadera narrará la de Madame de La Pommeraye y el marqués des Arcis; y del mismo modo, otros personajes narrarán su propia peripecia. Los personajes aparecen así implicados en una continua relación de grupo, y sus historias son interpretadas de manera diferente según quien las escuche. Diderot es consciente de este recurso. Por ello, cuando el amo narra su propia historia con el caballero de Saint-Ouin y los usureros, la percepción del lector real es probablemente la misma que la de Jacques, consiguiendo con ello un evidente efecto paródico. El amo narra la historia de una manera lineal, presentando los hechos de una manera pretendidamente objetiva y distanciada, y el lector advierte que en su vida, el amo ha sido un ingenuo, engañado de forma sistemática por los que dicen llamarse sus amigos. Esa mansedumbre del amo es la misma que permite que Jacques realice siempre sus designios, y sea el verdadero detentador del privilegio del mando. Volveremos a analizar este aspecto de la novela al analizar la función específica de los personajes.

Las nociones de *voz narrativa* y de *punto de vista* son útiles en la medida en que los personajes enuncian en primera persona, y dentro de la diégesis, se puede distinguir entre el discurso del narrador y los discursos de los personajes. Esta es también la exigencia fundamental de la polifonía novelesca. Así es necesario distinguir entre el *enunciado* o decurso, como palabra del personaje; y la *enunciación* o proceso de producción del narrador³⁴¹.

En *Jacques el fatalista* es el ámbito de la enunciación el que aparece especialmente problematizado. Nunca sabemos a ciencia cierta si es el Diderot materialista de los ensayos dialogados, como *El sueño de d'Alembert*, el que nos habla. Dicho en otras palabras, no sabemos precisar exactamente

³⁴⁰ Bourneuf, R.-Ouellet, R. 1989: 171.

cuándo Diderot nos ofrece su propia visión del mundo, y cuando simplemente adopta una nueva posición como narrador de la historia.

Resulta necesario distinguir entre la visión del narrador y el punto de vista que adopta en la narración. Sabemos que Diderot es un buen conocedor de la filosofía de Spinoza, y observamos cómo se mofa del fatalismo de Jacques, al mismo tiempo que lo presenta como un personaje avisado y de gran inteligencia. Es necesario que el juego novelesco no nos ofrezca la clave definitiva de interpretación. En efecto, hay una crítica severa del finalismo, en sentido teológico, pero al mismo tiempo, sabemos que la naturaleza, como había observado Spinoza, es la auténtica detentadora del poder creador y de la libertad. Somos libres en la medida en que acordamos nuestras vidas al designio de la naturaleza. La afirmación de la libertad implica la afirmación de un cierto panteísmo naturalista, que en ningún caso defendió Diderot, pero que tampoco se halla tan alejado como pudiera pensarse de su filosofía materialista. No en vano, es posible una interpretación del pensamiento de Spinoza en clave materialista. En cierto modo, el punto de vista consiste en las relaciones que el Diderot narrador está estableciendo de manera consciente con el lector real, al que se dirige, no sólo como un artificio literario (lector implícito), sino como el auténtico intérprete de los amores de Jacques. Ese lector real, además, es frecuentemente reconvenido, porque representa al lector burgués aficionado a la novela sentimental. Cree leer una novela y en realidad está leyendo un diálogo satírico sobre la filosofía de Spinoza, de la que tal vez no ha oído hablar. Esa es la condición paradójica que adopta la voz del narrador. La interpretación más acertada tal vez sea aquella que se acomode mejor con el pensamiento materialista de Diderot, o con su estética, en ocasiones contradictoria con los principios de su filosofía general. En ese caso, la novela ha de ser interpretada como una pronunciación de Diderot a favor de la capacidad de la naturaleza para crear modelos ideales, y la necesidad de acomodar el arte a un principio que evoque

³⁴¹ García Peinado, M. *Hacia una teoría general de la novela*. Madrid, Arco, 1998, p. 256

esa capacidad de recreación continua. Ese principio es el de la veracidad, que en ningún caso puede ser reducido a la simple imitación de costumbres, sino al reflejo de la vida en su propia condición emocional y, a menudo, desordenada y salvaje. Esta es la contradicción que Félix de Azúa cree advertir en su trabajo sobre Diderot: la dualidad entre la imagen del buen salvaje y del racionalista neoclásico. El modelo ideal grecolatino, acabado y completo, marcaría la pauta de la creación actual, que debe acomodarse a los cambios que se observan en la naturaleza³⁴².

³⁴² Azúa, F. de., *Op. Cit.*, p. 122.

4.3.2.2: Segunda prospección formal: fábula, contexto, texto.

a) *La fábula*

Aristóteles afirmaba en la *Poética* que la fábula es el artificio fundamental de la tragedia. En el siglo XVIII, este aserto continua siendo esencialmente válido. Diderot es consciente de la importancia de los elementos argumentales, que en *Jacques el fatalista* están cuidadosamente dosificados, de forma que nunca la marcha de la acción y de la peripecia se disuelva entre largas conversaciones filosóficas. De ello depende el efecto satírico del conjunto.

Los elementos puramente narrativos han de ser dispuestos en la proporción adecuada, de modo que la acción se desarrolle de manera uniforme, como un todo armonioso. El novelista no sólo relaciona unos hechos con otros, según una cadena lógica, también ha de animar unos personajes y situarlos en unos espacios convenientemente vivificados.³⁴³

De ahí que sea fundamental la cuestión del *ritmo*, que en *Jacques el fatalista* viene asegurado por el continuo entrelazamiento de historias secundarias, así como por la vivacidad de los diálogos.

El ritmo supone la articulación armónica entre los acontecimientos de una fábula y la cantidad de tiempo o de espacio que ocupan en la narración. Percy Lubbock distinguía así entre una presentación resumida de un hecho y una presentación escénica.³⁴⁴

En *Jacques el fatalista*, ciertas historias intercaladas, como la del capitán, apenas sí son presentadas de forma somera, en el trance de una conversación improvisada. Otras, como la de Madame de la Pommeraye, incluyen sus propios diálogos y su propia escenificación.

³⁴³ Bournef, R.- Ouellet, R. 1989: 45.

³⁴⁴ Bal, M. 1995: 76.

El problema para analizar el ritmo en *Jacques el fatalista* son precisamente las indeterminaciones temporales que salpican el texto. En realidad, esas indeterminaciones toman más bien la forma de interrupciones, y son elementos formales indisociables de la eficacia y del encanto de la novela.

Otro recurso típico de la fábula es la *elipsis*, que no se utiliza de forma prolija en la historia de Jacques. Sobre todo, no se recurre apenas a los elementos omitidos que poseen una importancia notable en el curso de la narración. Este recurso no es en absoluto explotado por Diderot, que sólo se sirve de las *elipsis* con un valor muy circunstancial. Lo mismo puede decirse de las *elipsis internas*, que también pueden denominarse, por utilizar la terminología de Genette, *paralepsis*, es decir, elementos dejados de lado, por ejemplo, cuando alguno de los personajes oculta conscientemente un hecho o deja entrever al lector algo que los propios personajes de la novela no pueden advertir. Tan sólo, tal vez, en la caracterización de la artera Madame de La Pommeraye, recurre Diderot a este tipo de elisiones.

La elisión es un procedimiento técnico que adquiere importancia en la novela en la medida en que la mayor parte de las historias son interrumpidas, y sobre todo la pretendida historia principal, la de los amores de Jacques. En el cuadro de la estructura argumental que sigue a estas prospecciones, puede observarse con detenimiento este fenómeno.

b) Contexto

En este ámbito, me propongo caracterizar *Jacques el fatalista* en relación con las determinaciones habituales de la novela de su tiempo. Por sus especiales características, *Jacques el fatalista*, como otros diálogos más o menos novelescos de Diderot, participa de los tópicos literarios de la época, pero sobre todo posee una decidida intención filosófica. Sólo así puede entenderse la disposición argumental del texto, con continuos retrasos y vueltas atrás. No se trata de hacer una novela convencional, aunque en el propio *Jacques el*

fatalista, Diderot exprese su admiración por Richardson o Cervantes, ejemplos de una novela de altura moral, frente a artificios sentimentales como el *Cléveland*.

Al referirse a la situación contextual, hay que analizar ante todo la cuestión filosófica del finalismo, que está en el origen de la novela, y que se había convertido en un tema importante de los tratados filosóficos desde finales de la Edad Media, cuando la idea de una naturaleza teleológica empieza a entrar en crisis. A ello hemos dedicado una importante sección de este trabajo, la que tiene por título *La mecánica de la materia*. En *Jacques el fatalista*, las referencias sarcásticas a ese debate son constantes. Por ejemplo, con la historia del hermano del sacerdote, muerto en el terremoto de Lisboa, la catástrofe que tanto impresionó a Voltaire, probablemente para expiar sus muchas culpas.

Diderot parece mofarse al mismo tiempo de la moral finalista de la religión católica y de sus críticos deístas, que no dejan de buscar un espíritu salvador o consolador en la naturaleza provisora.

Otra determinación contextual importante es la que se deriva de las condiciones sociales y jerárquicas de la época, tal como aparecen reflejadas en la novela. Este es uno de los aspectos más sorprendentes, al producirse una continua inversión de roles entre amo y criado. En todo caso, esto no deja de ser un tópico novelesco revisitado, que ya se encuentra en Cervantes, aunque en la historia de *Jacques y de su amo* adquiera un brillo especial. Jacques es el criado que ha conseguido una auténtica autonomía frente a su amo, que depende de él. Apenas se conocen, su unión es reciente, pero el amo ya ha cedido parte de su voluntad a los designios fatalistas de Jacques, que se conduce, a pesar de sus principios filosóficos, con mayor libertad que la mayoría de los personajes que pueblan la novela, y sobre todo, con mucha más libertad que su amo, continuamente apesadumbrado por dudas y temores.

Se ha visto en esta inversión de roles una reivindicación de la nueva situación social, que coloca a los burgueses y a ciertos artesanos en disposición de exigir bienes y valoración social. En una novela eminentemente satírica como ésta, ese tipo de apreciaciones llevan demasiado lejos lo que no es más que un efectivo y cómico artificio formal: la inversión de roles, la ingenuidad opuesta a la inteligencia sagaz, la pereza a la extrema laboriosidad, etc..

c) Texto

La disposición formal de la novela recupera la estructura itinerante básica de muchas novelas de su tiempo. Incluso introduce pasajes plagiados de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. El plagio, real o fingido, forma parte de la propia estructura narrativa. Esto permite a Diderot recordarnos que la peripecia de Jacques y de su amo, no se distingue demasiado de la de Don Quijote y Sancho. Las historias itinerantes intercaladas destruyen el ritmo lineal, y crean la sensación de que la trama está siendo improvisada. Con ello, la estructura formal, aparentemente desordenada, contribuye a reforzar la idea esencial: la contraposición entre el fatalismo de Jacques y los caprichos narrativos del demiurgo Diderot, que usa poderes plenipotenciarios sobre la trama que se desarrolla regida por las reglas de la casuística y el azar. Lo contrario, sería convertir la novela en un artificio completamente alejado de la verdad. Por eso, Diderot arremete contra el modelo lineal de la novela sentimental, como el *Cléland*. Su propósito de veracidad implica que la trama ha de ser atravesada por continuas interrupciones, y que el lector ha de salir decepcionado en sus expectativas. De hecho, es el propio lector el que contribuye a la confusión general, interrumpiendo de continuo al narrador. El diálogo se establece así a varios niveles: entre el amo y su escudero, entre ambos y el resto de personajes, entre los personajes de las historias intercaladas, como el M. des Arcis, y los personajes principales, y por último,

entre el narrador y el lector efectivo, que ejerce también su derecho a la intromisión y a la protesta.

La ruptura de la narración lineal es una de las grandes conquistas de la novela moderna, y ese merito corresponde sobre todo a Cervantes – la mayor parte de las historias picarescas siguen siendo lineales -. La simultaneidad de planos permite que los personajes se separen, como ocurre en *Jacques el fatalista* en el episodio de la recuperación de la bolsa y el reloj, pero también permite que la acción se bifurque en una serie de acciones igualmente significativas. La historia de los amores de Jacques, que en un principio parecía el verdadero objeto de la novela, se convierte en un simple hilo argumental, cuando no en una historia secundaria más, como las de Madame de La Pommeraye o la del padre Angé. La fuerza dialógica de la novela resulta así más eficiente que la de los simples diálogos de ideas, como el *Suplemento al viaje de Bougainville* que, aunque posee una cierta estructura narrativa, carece de artificios formales tan avanzados.

Las historias intercaladas permiten además crear correspondencias entre ellas y la historia principal. Esto sucede de forma efectiva en la novela de Diderot, y es uno de los rasgos característicos de la novela contemporánea. El narrador explota de forma sistemática la posibilidad de crear correspondencias entre unas historias y otras³⁴⁵. El paralelismo y el contraste han sido utilizados en la novela moderna con fines didácticos o morales, o simplemente como útiles artificios narrativos al servicio de una mayor expresividad:

“La novela, de forma global, se presenta, pues, como una red más o menos compacta de correspondencias interiores, de llamadas de atención, de ecos que el analista se empeña en desvelar para comprender su unidad orgánica”³⁴⁶.

³⁴⁵ Bourneuf, R.-Ouellet, R. 1989: 79.

Por otro lado, la selección de los distintos planos es una labor que el narrador ejerce siempre de manera consciente. En sus frecuentes interrupciones en el desarrollo de la peripecia, nos advierte de que es él quien decide hacia dónde se dirigirán los personajes, y cuáles son sus intenciones inmediatas. Esa elección condiciona toda la estructura formal, pero a nuestros ojos, no es más que un capricho –en ningún caso un producto de la necesidad, forzado por el propio desarrollo de la trama-. El novelista parece poseer un control absoluto sobre los personajes. Diderot todavía no ha llegado al extremo de problematizar su propia labor como narrador, como ya ocurre en *El Quijote*.³⁴⁷

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 80.

³⁴⁷ De esa problematización, la literatura castellana se ha servido con cierta frecuencia. Aparece ya en la *Vida* de Diego de Torres Villarroel y, por supuesto, en novelas contemporáneas como *Niebla*, de Miguel de Unamuno, o *Tigre Juan – El curandero de su honra*, de Ramón Pérez de Ayala.

4.3.2.3: Tercera prospección formal: espacios, hablas, personajes.

a) Espacios

El viaje novelesco tiene sus interludios y sus recesos. Los viajeros están sometidos a una larga y casi imperceptible relación con el tiempo; evolucionan, sus caracteres se definen, y llegan a ser algo diferente de lo que eran al inicio de la peripecia. En esos interludios, encuentran a gentes diversas con las que conversan, por las que el diálogo se enriquece y fructifica. La esencia de la novela es el encuentro.

En el viaje de don Quijote, las posadas o el palacio de los duques son lugares en los que la conversación se remansa, y tienen lugar largas secuencias argumentales. En otros casos, al calor del fuego o entre montañas, los personajes solitarios hallan ocasión de conversar con otros viajeros, como en el célebre coloquio con los pastores, cuando don Quijote pronuncia el discurso sobre la Edad de Oro. Algo semejante ocurre en *Jacques el fatalista*. Las villas provincianas, las posadas y castillos, sirven de lugares de encuentro. En las posadas, la historia se diversifica. Otros personajes, como la posadera, narran sus propias historias, que sólo por casualidad, por azar aparente, forman parte de una trama más amplia, y más real. Las historias narradas, como la de Madame de La Pommeraye son historias verídicas. Nadie, escuchando al narrador, puede ponerlo en duda. En *Jacques el fatalista* sólo se narra la verdad, no una invención novelesca. Como en el caso de Cervantes, Diderot está empeñado en hacer constar como realidad la ficción que él mismo ha creado.

La posada es el lugar novelesco por antonomasia. En ella se producen los más jugosos encuentros. En ella, el hidalgo pobre vela sus armas y es ungido por las armas de la caballería. En la posada, el villano y el noble se encuentran en el mismo orden de realidad, y de convivencia. El ladrón roba al cortesano

y este exige reparación; la barragana visita el lecho del capitán, o la posadera comparte jarra de vino con el amo y el escudero.

En la crítica, el lugar, el *topos*, ha sido interpretado como un elemento estructural, vertebrador, que se repite. Hay un topos del recibidor, un topos del castillo o de la posada. Un topos del encuentro nocturno³⁴⁸. Los elementos recurrentes, que Propp denominaba *funciones*, son en ocasiones variables, y en ocasiones necesarios³⁴⁹. Estas tipologías formales sirven para categorizar los relatos, pero poco aportan a la hora de hacer una valoración estética, o de buscar el sentido profundo, de una obra.

Veamos ahora con detenimiento algunos de esos lugares recurrentes. En primer lugar, aparece la casa de los lugareños, que reciben al herido Jacques y, bien a su pesar, se ven obligados a darle sustento. En la convención novelesca, al ser socorrido por la lugareña, lo común hubiera sido que la historia de los amores de Jacques hubiera comenzado en esa casa. Durante el diálogo, el Amo expresa esa esperanza, que es la esperanza del lector, acostumbrado a ciertos automatismos de la novela sentimental. Sin embargo, el narrador implícito se sustrae a la tentación, y dilata *sine die* la historia de los amores, para narrarnos una parodia de médicos avariciosos y campesinos embrutecidos. Jacques se ve inmerso en un ambiente de pobreza mental y de miseria. Las clases menestrales están embrutecidas por la necesidad, que constituye siempre el mayor impedimento de la libertad.

Otro lugar vinculado al camino y a las clases populares es la posada. En los descansos, en las paradas, Jacques y su amo tienen la ocasión de toparse con ladrones y con gentes de baja condición. Los puntos de encuentro en el camino son a menudo puntos de inicio de nuevas aventuras. El narrador ha llevado las posibilidades de estos encuentros más lejos, al modo como ha

³⁴⁸ La crítica del folclorista ruso V. Propp ha desarrollado estos elementos en sus ensayos sobre los elementos estructurales del cuento (*Morfología del cuento*, 1928).

³⁴⁹ «Por función entendemos la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga». Citado por Gómez Redondo, F. en *La crítica literaria del siglo XX*. (Madrid, Edaf, 1996, p. 34).

hecho Cervantes³⁵⁰, convirtiéndolos en ocasión para el intercambio dialógico y la introducción de nuevos personajes, que muestran en ocasiones sentido común y buen gusto por la conversación.

Entre todos los lugares que aparecen, sólo uno de ellos posee un cierto valor simbólico, y el narrador implícito nos lo hace saber. Es el castillo, presentado como símbolo de la sociedad, donde unos pocos atesoran el poder y la riqueza, y el resto se afana impelido por la necesidad. Al servirse de un recurso como la alegoría, que ha sido profusamente utilizado en los grabados de los siglos diecisiete y dieciocho, el narrador implícito lo hace con una intención paródica. La alegoría, por ser tan simple, tan obvia, no es sino un recurso de mentes estériles³⁵¹. Presenta una visión esquemática y simplificada de un concepto abstracto; no posee la gratuidad e inmediatez de las imágenes que captan un aspecto esencial de la vida, atrapada en el momento de su decurso.

El castillo, como el burgo, operan en la narración tradicional como lugares simbólicos; en la novela son escenarios en los que desarrolla una pluralidad de escenas, con un sentido coral. Si en sus epígonos, la novela recupera esos espacios como lugares prendados de simbolismo, en *El Castillo* de Kafka, o en el *Ulises*, de James Joyce, en sus orígenes, la novela moderna se muestra reacia a la simbolización excesiva.

³⁵⁰ Véase, a este respecto, el Capítulo XXXII del libro primero del Quijote.

³⁵¹ JF, p. 493.

b) *Hablas*

Las variaciones diastráticas no funcionan en *Jacques el fatalista* de una manera determinante. El amo y su criado se expresan al mismo nivel lingüístico que las gentes de baja condición con las que se encuentran en su viaje. Sin embargo, el uso del lenguaje coloquial y de expresiones incluso vulgares, es realmente inusual en las novelas de la época, y eso es algo que el propio Diderot critica. Aunque la novela se había difundido en la *Correspondencia* de Grimm, los primeros lectores auténticos de la novela fueron alemanes, en una Alemania ya impregnada por los efluvios idealizantes del pre-romanticismo, pero no dejaron de advertir en ella un cierto gusto por la procacidad y la expresión vulgar. En la perspectiva del lector actual, esto no sorprende en absoluto, de modo que resulta inviable la identificación de la novela dentro de los gustos libertinos de su tiempo, sino de manera muy circunstancial.

Más que un juego libertino, la novela es un experimento dialógico, en el que Diderot puede llevar a la práctica sus ideas teóricas sobre el arte y sobre la escritura. Lo más importante es el artificio, el contrapunto dialógico, que da lugar a un juego de voces orquestadas. Refiriéndose a la novela como género, Deleuze y Guattari hacen las siguientes consideraciones:

“No parece que la literatura y particularmente la novela se encuentren en una situación distinta. Lo que cuenta no son las opiniones de los personajes en función de sus tipos sociales y de su carácter, como en las novelas malas, sino las relaciones de contrapunto en las que intervienen, y los compuestos de sensaciones que estos personajes experimentan en carne propia o hacen experimentar, en sus devenires y en sus visiones. El contrapunto no sirve para referir conversaciones, reales o ficticias,

sino para hacer aflorar la insensatez de cualquier conversación, de cualquier diálogo, incluso interior. Todo esto es lo que el novelista tiene que extraer de las percepciones, afecciones y opiniones de sus “modelos” psicosociales, que se trasladan por completo a los perceptos y a los afectos a los que el personaje debe ser elevado sin conservar más vida que ésta”³⁵².

La novela aparece caracterizada como una sucesión de acordes contrapuntísticos, que constituye la esencia del diálogo polifónico. Deleuze y Guattari ponen como ejemplos contemporáneos de composición en contrapunto las obras de Proust y de John Dos Passos.

La pluralidad de hablas hace posible el intercambio dialógico, y al mismo tiempo, hace inane cualquier preocupación ulterior por la verdad de la trama. Lo importante no es la aventura que se narra, sino los interludios, los recesos en los que los personajes se acomodan y discurren. El sentido de la novela se halla entonces sólo en el libre discurrir de la palabra, tal como surge en el descuido de la conversación. La novela es así una forma de relectura de una realidad que se ha tornado plural. Con respecto a Jacques el Fatalista, afirma Roig Morras: *“Jacques le fataliste es una invitación a una operación de relectura de los acontecimientos, en la que Diderot se empeña en denunciar el carácter equívoco de todas las apariencias”³⁵³.*

Jacques el fatalista es así una novela en la que no se narra ninguna circunstancia sobresaliente, a no ser el encuentro del hombre social en el intercambio del diálogo y en el puro hablar que es entretenimiento, forma de distraer el paso de las horas. Los personajes no tienen otra ocupación que la de mostrarse, a través del viaje, exentos de todo simulacro, de toda condición falsificada y de toda hipocresía.

La pluralidad de hablas hace posible el intercambio dialógico de la novela. A este respecto, G. Lukacs escribió que *“la composición novelesca es una función*

³⁵² Deleuze G.-Guattari, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, Anagrama, 1993, pp. 190-191.

*paradojal de elementos heterogéneos y discontinuos llamados a constituirse en una unidad orgánica siempre puesta en tela de juicio*³⁵³. Bajo la unidad formal de la novela, que permite concebirla y contemplarla como un todo orgánico, subsiste la esencial pluralidad de los discursos. En realidad, Lukacs no estaba teorizando sobre la polifonía, sino sobre la relación entre la conciencia ética del autor y la unidad de la forma, pero su reflexión puede ampliarse a este tipo de reflexión, sobre todo teniendo en cuenta que nos ha legado algunas importantes consideraciones sobre la función de la ironía en la novela.

La ironía surge, a juicio de Lukacs, de esa compleja unidad de conciencia autorial y unidad de forma en un todo heterogéneo, que no puede ser reducido a ninguno de esos dos elementos. La ironía comporta, sin duda, una ética de la subjetividad creadora, que proyecta una cierta visión del mundo, pero siempre se desdobra en dos direcciones: toda novela adquiere un tono melancólico, porque el autor habla desde una posición madura, desde la cual ha perdido sentido la actitud desesperada del héroe, en su lucha por la existencia, *“la ironía se vuelve tanto contra sus héroes, como contra su propia sabiduría, forzada a mirar de frente la vanidad de tal combate y la victoria final de lo real”*³⁵⁴.

El habla plural se torna así desencantamiento del mundo, que se ofrece, no como objeto de posesión y de conquista –visión del héroe-, ni como realización de una madurez ética –conciencia autorial-, sino como parcela irreductible de la experiencia, donde la confluencia de ambos sucesos es imposible: la desagarradora vivencia del héroe contrasta con la melancolía de la edad adulta. Por eso, concluye Lukacs:

*“La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca, la objetividad de la novela, la viril y madura comprobación de que jamás el sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, sucumbiría en la nada y en la inessentialidad”*³⁵⁵.

³⁵³ Roig Morras, 1985: 422.

³⁵⁴ Lukacs, G. *Op. Cit.*, p. 89.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 91.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 94.

La psicología de los héroes novelescos se independiza, de esa forma que Lukacs llama demoníaca, de la conciencia autorial. Adquiere presencia propia, hace nacer sus propias determinaciones, sus sueños y vivencias. Un ejemplo de esa pluralidad de hablas que se independizan lo hallamos en novelas como *El Idiota*, a la que ya me he referido en alguna ocasión. En un entorno enfermizo –que sí justamente podríamos llamar demoníaco–, los personajes discurren impelidos por la simple pasión de hablar, de dar rienda suelta a una morosidad inconsciente. El autor los deja expresarse, limitando así el ámbito de su intervención directa. En *Jacques el fatalista*, la presencia del narrador es aún demasiado fuerte, porque en ningún caso pretende soslayar una pretensión de objetividad, o de distanciamiento, que es propia de las formas del *naturalismo* y del *realismo*.

El habla plural de los personajes de la novela de Diderot presenta, sin embargo, con igual claridad la dualidad entre el hombre y el mundo, entre la cultura y la naturaleza, entre la libertad y el destino, o entre la verdad y la ficción. El juego dialógico permite que el habla se sustente en la contradicción y en el juego irónico. El fatalista Jacques expone el sistema de Spinoza, transfiere a su experiencia personal los apotegmas de Leibniz, y su figura irrisoria, esencialmente pasiva, alcanza a advertir alguna verdad esencial: el hombre carece de libertad; sólo en el ámbito de la conciencia, la libertad existe, como comprensión de la necesidad de la naturaleza.

c) *Personajes*

Por la novela discurren innumerables personajes, a veces tomados directamente de modelos reales, como es el caso de Ninon de Lenclos. Lo más usual es que obedezcan a tipos sociales reconocibles: el clérigo corrupto, la posadera, la barragana, la dama libertina, el marqués enamorado o el buhonero estafador.

La introducción de personajes reales es un recurso típico de la novela de herencia cervantina. El ejemplo de Ginés de Pasamonte es copiado por los novelistas ingleses, que pasan a hacer sátiras de personajes reales en sus novelas, bajo nombres parecidos o bajo descripciones caricaturescas. Del mismo modo que se toman prestados elementos recurrentes –como el del robo de caballo o del rucio-, los personajes adquieren con frecuencia tipologías muy semejantes entre sí. Los moldes picarescos funcionan en ese sentido suministrando esos arquetipos.

En la novela moderna podemos hablar, por vez primera, de una psicología del héroe. Los personajes se muestran libres en relación con la predestinación teológica, pero están sometidos al desgnio del destino, de la Naturaleza o del azar. Su libertad es la libertad de la conciencia sola ante el mundo, que exige una explicación, sin hallarla. El héroe novelesco hace trasunto histórico de su propia experiencia personal, reinventando en cada ocasión la relación del ser humano con el mundo. Es así como Don Quijote reinventa, guiado por el deseo omnipotente, los moldes de la caballería, o como Moll Flanders se reinventa como sujeto moral a través de la experiencia del pecado; o Robinson Crusoe, que puede reinventar la sociedad misma, haciendo posible, de una manera enérgica, la propia omnipotencia infantil³⁵⁷.

³⁵⁷ En la interpretación psicoanalítica de Marthe Robert, Robinson hace efectivo su deseo infantil de poder, hallando al súbdito perfecto, Viernes, y construyendo una sociedad modélica, sobre la base de su origen cultural inglés. La omnipotencia del

Los personajes de la novela se mueven por el mundo con aparente libertad, porque se ha perdido la referencia de una Deidad ordenadora. Esto hace posible también el libre discurso de la ironía. Cervantes ha surgido en un momento de crisis religiosa, de exaltaciones místicas y de racionalismo liberador. Es el tiempo de Montaigne, o de Pascal, que Lukacs ha denominado “*tiempo del demonismo en libertad*”³⁵⁸ Cervantes, hombre de razón, que recoge una nueva imagen del hombre, expresa en sus personajes esa dualidad demoníaca: el anhelo heroico sólo puede hacerse practicable en la locura o en el dislate. El hombre moderno se refleja en el personaje novelesco como héroe fracasado, esencialmente melancólico. De ahí que Don Quijote sea una objetivación más efectiva y más duradera del hombre de su tiempo, por estar más fuertemente ligada a la situación de zozobra en que ha vivido su relación con la realidad.

Diderot hace de su propia existencia una ficción trasfereencial de heroico Sócrates. Por ello dedica su última gran contribución literaria a hacer una semblanza del filósofo heroico, en la persona de Séneca. Si Diderot es capaz de reinventar su propia vida, haciendo de ella la realización de un Deseo casi novelesco, sus personajes reproducen siempre esa voluntad de diálogo con otros hombres y con la naturaleza, donde queda excluida la posibilidad de la hipocresía. Así, la Suzanne de *La Religiosa*, se reafirma en su condición humana por relación a los modos hipócritas de la abadesa hipócrita. Los personajes se convierten en héroes de la verdad.

En todas las novelas y cuentos, el filósofo aparece enmascarado en un personaje arquetípico, cuya función es mostrar al lector algún perfil oculto, pero esencial, del ser humano³⁵⁹. En todos estos casos, se muestran al desnudo los efectos perniciosos de la mentira y de la irracionalidad.

El personaje novelesco le sirve a Diderot, como a Cervantes, para esbozar una visión de la realidad en la que ésta aparece dominada por la hipocresía de

Deseo se muestra así en toda su ingenuidad.

³⁵⁸ *Op. Cit.*, p. 111.

³⁵⁹ Roig Morras, M del C. *Op. Cit.*, p. 177.

las costumbres y de las hablas. El héroe novelesco es así un desvelador de la verdad, probablemente sin saberlo: la locura de Don Quijote permite a los otros, al Bachiller, al Sacristán o a los Duques, mostrarse como realmente son, más allá de sus oficios y maneras convencionales.

Las novelas de Diderot presenta así personajes esencialmente polarizados. Unos, como Suzanne, son héroes de la verdad; otros, son fariseos arteros, expertos en la crueldad y el disimulo, como algunas de las castas señoras, de modales hipócritas, cuyo *Bijou* es más elocuente que el de las mujeres de mala fama. Tal vez, se ejemplifica así el combate ideológico del *filósofo*, del Séneca moderno, frente a los poderes dogmáticos. Ciertos personajes, como Alcina o el propio Jacques, se muestran como son, y por ello, dejan ver al trasluz de las conductas hipócritas de los otros, el carácter dañino de las apariencias.

4.3.2.4.: La estructura argumental:

Tras las prospecciones formales, veamos un esquema general de la novela, indicando algunos de sus posibles equivalentes novelescos:

Episodio de Jacques el fatalista. <i>(Con la paginación de la edición de A. Billy).</i>	Modelo novelesco	Similar cervantino o picaresco.	Sentido primordial de la escena.	Tema novelesco o filosófico.
[475-711] Jacques y su amo en viaje. Promesa del relato de los amores de Jacques.	Relato itinerante y diferido.	Capítulo XXVII del Quijote: <i>De cómo salieron con su intención el cura y el barbero.</i> Capítulo XXXI: <i>De los sabrosos razonamientos que pasaron entre don Quijote y Sancho Panza, su escudero, con otros sucesos.</i>		

[477] Episodio del cirujano.	Aventura itinerante			
[480-482] Refugio en la posada llena de ladrones	La posada como lugar de encuentro	Capítulo XXXII del Quijote : <i>Que trata de lo que sucedió en la venta a toda la cuadrilla de don Quijote.</i>		
[482-484] Partida a la mañana siguiente.	Ironía. Jacques cabalga despacio.			Naturaleza de la razón: el hombre feliz es el hombre sabio. Reflexión sobre la prudencia.
[484-491] Jacques empieza a narrar la historia de su convalecencia.		Relato autobiográfico de Toby Shandy. Relato autobiográfico del pícaro Lázaro de Tormes		La metafísica del dolor La condición de las mujeres.
[486-488] Episodio de la rodilla	Relato autobiográfico del escudero.			La metafísica del dolor (488) Disputa sobre las mujeres (491-492).

[491] Episodio del castillo	Ironía novelesca.		El castillo representa a la sociedad, donde unos pocos atesoran el poder y la riqueza.	Reflexión sobre la alegoría: recurso de mentes estériles (493).
[493-494] Jacques olvida la bolsa y su amo el reloj. Separación.	Narraciones simultáneas	Separación de caballero y escudero en la primera parte del Quijote.		
[495] Episodio de la recuperación del reloj y el buhonero	Escenas picarescas de buhoneros	Episodio del buhonero en <i>El lazarillo de Tormes</i>		
[499] Jacques acusado de seducción. Jacques perdonado. El amo se duerme y pierde el caballo.				

[501 y ss.] Se retoma la historia de la convalecencia.				
[504-505] El poeta de Pondichèry	Ironía novelesca. Historia intercalada.			La dignidad de los malos artistas.
[507] Caballo del verdugo				Importancia del diálogo por sí mismo. (507)
[506-511] Historia de los padres Jean y Angé.	Ironía		Los inocentes sufren a menudo el castigo destinado a los pecadores.	La condición inmoral de algunos sacerdotes.
[508-509] El nuevo caballo busca los patíbulos y las horcas.	Ironía			Nadie puede sustraerse a su educación y al destino.

[512-515]. Escena del cortejo fúnebre del capitán	Parodia de los discursos fúnebres de Séneca y de Bossuet. Discurso fúnebre [513-514].		El amo pronuncia un discurso inapropiado para la situación. Los estereotipos literarios no guardan relación con la vida real.	Importancia del realismo en la literatura.
[516-529] Historia del capitán y del oficial	Parodia de las historias caballerescas		Parodia de la «locura de Europa», la locura caballeresca.	El absurdo del honor caballeresco.
[530-533] Accidente de Jacques con la viga. Llegan a un albergue. Reinician el camino.				
[533-534] Episodio del verdugo.	Ironía novelesca.		La nobleza del carácter no tiene nada que ver con la alcurnia.	La auténtica honorabilidad.

[534] Jacques filósofo. Historia de la mujer y la carta del enfermo.				Crítica de la superstición.
[537-541]. Se retoma la historia de los amores de Jacques. Episodio de la mujer del cántaro.	Episodios breves intercalados. Continuación de la narración principal.		Reflexión del amo sobre la ausencia de justicia divina.	Negación irónica del fatalismo de Jacques.
[544-545] Historia de Gousse, el adúltero encarcelado por sí mismo.			Las malas acciones reciben en ocasiones, por azar, el castigo merecido. No se pueden reprimir los instintos naturales.	La justicia divina no existe; es un producto del azar o de la casualidad. Los sacerdotes caen con frecuencia en la inmoralidad.

<p>[544-603] Episodio de la posadera. Posada. Pelea. Episodio del pastelero cornudo y del administrador encarcelado. Historia de Madame de la Pommeraye.</p>	<p>Historias cortesanas intercaladas.</p>	<p>Novela del curioso impertinente (primera parte del Quijote). Novela de la dueña Dolorida (segunda parte). Narración de la Trifaldi.</p>	<p>Reflexión sobre los principios y la virtud [546-547]. La venganza de Madame de La Pommeraye es inútil, pues se basa en el rencor y en los prejuicios sociales.</p>	<p>Las convenciones sociales hacen imposible la felicidad individual.</p>
<p>[603-604] Sobre el estilo de la narración.</p>			<p>El amo defiende el naturalismo como procedimiento artístico.</p>	<p>Reflexión sobre los estilos de la narración.</p>
<p>[607] Las dos versiones del paseo alcohólico de Jacques.</p>		<p>Episodio de la Cueva de Montesinos, en El Quijote.</p>		

<p>[608-616] Se reinicia la historia de los amores de Jacques. Jacques en el castillo de M. Desglands.</p>	<p>Discurso irónico. Ironía: la oración diaria de Jacques [610] Ironía: la discusión de Jacques y su amo sobre bajar o no bajar es igual a las del Rey con el Parlamento. Ironía: Jacques obtiene un contrato beneficioso, «<i>porque está escrito en el Gran Libro</i>».</p>		<p>Relación de los distintos amos de Jacques. La posadera arbitra entre Jacques y su amo para determinar a quien pertenece el poder.</p>	<p>El sentido de las jerarquías y del poder.</p>
<p>[617-621] Reanudación del viaje con el marqués des Arcis y su secretario.</p>	<p>Introducción de personajes de las historias intercaladas en la narración principal. Confusión de planos narrativos.</p>	<p>Capítulo L del Quijote: <i>De las discretas altercaciones que don Quijote y el canónigo tuvieron, con otros sucesos.</i></p>	<p>Los personajes de las historias son en realidad personajes auténticos.</p>	<p>La ficción no existe. La novela sólo refleja aspectos de la realidad.</p>

[618] Los hombres son como los perros.	Analogía.	<i>El coloquio de los perros.</i>	Todos los seres humanos quieren tener poder sobre un inferior: « <i>Los débiles son los perros de los fuertes.</i> ».	Naturaleza del poder.
[620-621] Historia del secretario Richard.	Definición irónica. Tema de <i>La Religiosa</i> . Personaje del padre Hudson.	<i>La Religiosa</i> . <i>Pamela</i> , de S. Richardson.	Al discernir la cuestión de la causa y el efecto, llegan a la conclusión de que no hay distinción entre el orden físico y el moral. Los inocentes reciben el castigo que merece el culpable.	El sentido de la causalidad. Crítica de la filosofía de Spinoza. La injusticia del mundo.
[635-636] Historia del agonizante reconvertido.				

[638-646] Historia de la virginidad de Jacques.	Personajes de Bigre y Justine. Escenas picarescas.	Aventuras amorosas en <i>El Satiricón</i> , en <i>El Decamerón</i> y en los <i>Cuentos de Canterbury</i> .		
[647-651] Jacques y las mujeres de los graciosos.	Historia picaresca. Personajes: Suzanne, Margueritte y el vicario.	Idem		El burlador burlado.
[653-655] Episodio de Jacques, Suzanne y el vicario colgado del bieldo.	Historias picarescas.	Idem		Inmoralidad de los clérigos.
[655-656] Reproche del lector	El narrador toma la palabra.		Diderot responde a los reproches del lector.	Defensa del narrador
[656] Definición de Jacques el fatalista			Tema principal del libro: el fatalismo como prejuicio.	Definición del personaje principal Falsedad del fatalismo.

[657] Jacques y su cantimplora	Ironía novelesca	Influencia de Rabelais, que aparece citado.	Jacques, en vez de consultar un oráculo, consulta a su cantimplora.	Inutilidad de los oráculos.
[659] Los eruditos	Ironía sobre autores reales: Nodot, Broses, Freinshémius y el padre Brottier.	Aparición de Ginés de Pasamonte en <i>El Quijote</i> .		Inutilidad de la vana erudicción.
[659-668] El amo narra la historia del caballero de Saint-Quin y M. Le Brun	Ironía novelesca. El personaje narra su propia ignominia.	<i>Cándido</i> , de Voltaire. <i>Lazarillo de Tormes</i> .	El amo narra como ha sido engañado reiteradamente por usureros y prestamistas.	Ingenuidad de los talentos cándidos. Maldad de los falsos amigos.

[670] Reflexión sobre las novelas	Diderot toma la palabra. El autor habla en primera persona, como narrador.	<i>Les deux amis de Bourbonne.</i>	La historia no es sólo verosímil, es una porción de la realidad misma. La fantasía no contribuye a hacer mejores novelas.	Verdad de la historia. Primacía de la observación sobre la fantasía.
[670-700] Segunda historia del amo y Saint-Ouin	Narración irónica	<i>Cándido</i> , de Voltaire.	El amo vuelve a ser engañado por el falso amigo.	Maldad de los falsos amigos. El hombre cándido suele ser engañado.
[679] Reflexión sobre el fatalismo.	Tema principal.		Toda la novela es una negación sarcástica del fatalismo de Jacques.	El fatalismo como superstición es ridículo.
[685] Se introduce la historia del emplasto de Desglands.		<i>Ensayos</i> de Montaigne.	Los seres humanos son máquinas vivas y pensantes.	Tema de la causalidad. La conciencia y el sentimiento en el hombre.

[694] Reencuentro con el caballo del amo.	Narración itinerante.	<i>El Quijote.</i>	El azar dispone que los que se han alejado, se encuentren a lo largo del camino.	Encuentro y reconocimiento.
[696] Se reanuda la segunda historia del amo y Saint-Ouin.	Historia irónica intercalada	<i>El burlador burlado.</i> <i>Cándido.</i> <i>El cornudo apaleado</i>	La cantimplora es una metáfora de lo absurdo que es creer en augures y adivinos. El amo es engañado y ha de mantener a un falso hijo.	Burla de los augures y los adivinos. El hombre cándido es capaz de aceptar el infortunio mejor que el hombre orgulloso.
[702] Se reanuda la historia de los amores de Jacques.	Retorno a la narración principal		Jacques defiende el fatalismo: «¿No ha sido demostrado de forma evidente que actuamos casi siempre sin quererlo?»	Defensa del fatalismo

[707-708] Duelo del capitán con Saint-Ouin. Jacques encarcelado.	La historia intercalada confluye con la acción principal.	<i>Le Compère Mathieu, ou les Bigarres de L'Esprit humain</i> , del abate Henri-Joseph Dulaurens.	El malvado obtiene, por azar, el castigo merecido, pero el inocente ha de huir.	El destino impone justicia. Reconocimiento.
[711] Jacques alistado en las filas del bandido Mandrin. Reencuentro con el amo.	Conclusión. Fin en confluencia de historias intercaladas.	<i>Los trabajos de Persiles y Sigismunda</i> .	Jacques y su amo han de huir, pero finalmente salen airosos de la justicia.	Reconocimiento. El destino impone justicia.
[708-711] Memorias citadas por el editor.	Adicción de un texto apócrifo al cuerpo principal. Se añaden los presuntos «fragmentos plagiados»	Juego de autorías del Quijote.	Diderot reconoce estar plagiando a Sterne. Existencia de unas memorias reales de Jacques.	El plagio como juego literario.

[711] Jacques casado con Denise, viviendo junto a su amo, y explicando la filosofía de Spinoza.	Relato irónico.	Lázaro casado por conveniencia.	Jacques acepta vivir en un estado dudoso por sus convicciones fatalistas.	El pícaro acepta una situación ambigua que le beneficia.
---	-----------------	---------------------------------	---	--

4.4: El filósofo como novelista

Vamos a examinar ahora, tras las prospecciones formales, con mayor detenimiento la cuestión fundamental del finalismo, tal como se plantea en los distintos episodios de *Jacques el fatalista*. Adoptaremos para ello un procedimiento de ejemplificación lineal.

No olvidemos, antes de comenzar, las precisiones que establecíamos en el capítulo anterior sobre los distintos planos narrativos. En esa ocasión, distinguíamos diferentes tipos de personajes, de lectores y de narradores. Recordemos los principales:

- i. Narrador ficticio. Jacques narrando la historia de sus amores.
- ii. Lector ficticio. El amo y cuantos, en la novela, escuchan esa historia.
- iii. Narrador efectivo. Es quien narra, en segundo plano, la historia del viaje de Jacques y su amo, y conduce la trama de la novela.
- iv. Lector hipotético. Es el lector de la novela en sí, continuamente interpelado por el narrador.

El relato se sitúa en mitad de un viaje. Fallan las localizaciones temporales y geográficas. Comienza, en definitiva, por las preguntas típicas del lector -¿cómo se conocieron?, ¿quién son?, ¿adónde van?.. – Jacques hace profesión de fatalismo, recordando a su capitán, que aseguraba que *‘toda bala que sale de un fusil tiene su etiqueta’*. El problema del fatalismo va a ocupar los primeros fragmentos de la novela. Jacques narra como todos los avatares desgraciados de su vida reciente se deben a haber olvidado, por una borrachera, llevar a abrevar los caballos de su padre. A partir de ahí, el juego de la causalidad le ha llevado a

alistarse, a sufrir una herida de bala en la rodilla, a enamorarse y, por último, a viajar con su actual amo.

Se introducen los primeros diálogos entre el narrador y el lector hipotético, paralelos a los diálogos entre el narrador ficticio (Jacques) y el lector ficticio (el amo y algún otro personaje más de la novela). El narrador efectivo habla de lo fácil que es construir historias con argumentos embrollados, y por ello, se dedica sistemáticamente a romper las convenciones novelescas que el lector hipotético espera. Así, comienza el continuo retardo de la narración de los amores de Jacques: en primer lugar, el amo se duerme con la historia apenas comenzada. Una vez reiniciado el viaje, el encuentro con el cirujano y la damisela –que resulta herida al caer del caballo, cuando el cirujano pretende hacer una demostración de su condición-, vuelve a suponer una interrupción, si bien breve. En este episodio, se incluye de nuevo una sátira de la causalidad:

“Consolez-vous, ma bonne, il n’y a ni de votre faute, ni de la faute de M. le docteur, ni de la mienne, ni de celle de mon maître: c’est qu’il était écrit là-haut qu’aujourd’hui, sur ce chemin, à l’heure qu’il est, M. le docteur serait un bavard, que mon maître et moi nous serions deux bourrus, que vous auriez une contusion à la tête et qu’on vous verrait le cul...”³⁶⁰

¿Qué sería esta aventura en manos de un novelista convencional? Sin duda, desarrollaría las posibilidades galantes del encuentro, convirtiendo tal vez a Jacques y su amor en fervientes enamorados en disputa por la dama herida... pero esto implicaría renunciar definitivamente a la historia de los amores de Jacques. Por eso, el narrador vuelve a interpelar al lector hipotético: ¿qué queréis realmente, la historia de Jacques, verdadera, o un simple y fingido entretenimiento galante?

Por acuerdo con el lector, la damisela y el cirujano desaparecen de la escena, y Jacques y su amo continúan viaje.

³⁶⁰ JF, p. 477.

Jacques fue herido en la rodilla. La historia de sus amores nos lo sitúa herido en un carro, camino de algún hospital de campaña. El carro se detiene delante de una modesta choza, y Jacques decide quedarse allí. Una mujer, esposa de un labriego, le ofrece vino y queda alojado en su casa.

El amo le interrumpe, introduciendo de nuevo la perniciosa convención novelesca. Cree adivinar un idilio futuro entre la hospedera improvisada y Jacques. Pero de nuevo, la ruptura de la convención implica el error del lector, en este caso el propio amo –que funciona, no lo olvidemos, como *lector ficticio* de la historia de Jacques-. Jacques cuenta la historia a su amo y a los que le rodean (lectores ficticios); el narrador se la cuenta al lector hipotético.

En este punto, se propone el primer problema: si toda acción está escrita en el cielo, y la voluntad sólo obedece a un designio de fuerza mayor, ¿están justificados entonces los remordimientos ante una acción desafortunada? Jacques piensa, y se reafirma en la máxima del capitán: *cuanto sucede, está escrito en el cielo*, y a continuación se pregunta:

“Savez-vous, monsieur, quelque moyen d’effacer cette écriture? Puis-je n’être pas moi? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi? Puis-je être moi et un autre? Et depuis que je suis au monde, y a-t-il eu un seul instant où cela n’ait été vrai?”³⁶¹

Jacques aparece como una voluntad sometida. Por muchas razones que recibiera del amo, si estuviera destinado a no estar de acuerdo ¿qué podría hacer? Ante este argumento, que niega la libertad de la voluntad, el amor responde con una rápida ironía:

“Je rêve à une chose: c’est si ton bienfaiteur eût été cocu parce qu’il était écrit là-haut; ou si cela était écrit là-bas parce que tu ferais cocu ton bienfaiteur?”³⁶²

³⁶¹ *Ibidem*, p. 479.

Es decir, esa presunta causalidad esconde una trampa: puede leerse en direcciones inversas. Jacques responde que ambas direcciones están escritas en el cielo, *'una al lado de la otra'*, porque todo ha sido escrito a la vez, como un gran cilindro que se desenrolla poco a poco. Y de improviso, el narrador efectivo se introduce en la escena, y hace un somero repaso a la cuestión. ¿Qué decir de algo sobre lo que tanto se ha disputado en dos mil años, sin avanzar un solo paso. Presenta a los dos contertulios como teólogos, a los que se les cae la noche encima sin llegar a acuerdo alguno. Ambos representan las dos caras de una misma parodia sobre los debates metafísicos y teológicos sobre la causalidad.

Después llegan a un albergue pobre y siniestro, donde se aprestan a pasar la noche. Allí se encuentra hospedado también un grupo de bandidos, que acapara todas las provisiones. Jacques y su amo aguardan, sin cenar, en su cuarto, hasta que un sirviente les lleva las sobras de la comida de los bandidos. Ante la provocación, Jacques se apresta a salir con las pistolas. Encierra a los bandidos en su habitación, luego de escamotearles la ropa. Así pasan la noche.

El amo, que no conoce desde hace mucho tiempo a Jacques, le pregunta:

- *Jacques, quel diable d'homme es-tu! Tu crois donc..*
- *Je ne crois ni décrois.*³⁶³

Lo que sucede después discurre libremente por los cauces de la ironía más cáustica. Resulta cómica la escena en la que Jacques ha tomado toda clase de precauciones para que los bandidos tarden en abrir las puertas y recuperar sus ropas, y luego camina a paso lento, por su espíritu fatalista, que entiende que su destino ya está escrito, *obedeciendo a esa fantasía que llamamos razón, que en ocasiones no es más que una peligrosa ilusión, que a veces acaba bien, y a veces mal.* La discusión sigue en términos igualmente sarcásticos. ¿Quién es el hombre sabio? El hombre feliz, ¿Y quién es el hombre feliz? aquél cuya felicidad está escrita en el cielo. ¿Y quién escribió el *gran cilindro* del cielo? Eso no es importante, pues no evita en ningún

³⁶² *Ibidem*, p. 479.

modo que lo escrito en el cilindro se cumpla. Los debates sobre el finalismo acaban siempre en discusiones circulares sin tino, donde cualquier respuesta es admisible. La pregunta por dios es, además, un entretenimiento inútil, pues nada tiene que ver ni con el finalismo ni con el destino particular del hombre, aunque el amo piense que sí. En este punto, Diderot transfiere a Jacques ideas propias, y por un momento se quiebra la distancia novelesca. En el gran cilindro está escrita la verdad, y eso no tiene nada que ver con quien la ha escrito. Por eso, Jacques introduce un nuevo concepto, el de *prudencia*.

Los personajes pretenden, en un ejercicio de libre albedrío, regirse por los dictados del sentido común, pero verán continuamente trastornados sus planes por la irrupción de la necesidad. Todo ello, sin embargo, no tiene otra premeditación que la que nace del capricho de un novelista, que dirige a su antojo las vidas de sus personajes:

“Mon capitain croyait que la prudence est une supposition, dans laquelle l'expérience nous autorise à regarder les circonstances où nous nous trouvons comme causes de certains effets à espérer ou à craindre pour l'avenir.”³⁶⁴

La experiencia, según Jacques, no es en modo alguno antídoto frente a las inconveniencias del destino. Grandes proyectos sensatos fracasan; ideas insensatas, triunfan. Por ello, la prudencia no nos asegura el éxito en absoluto, pero sí nos consuela y excusa en parte de los fracasos. De ahí la tranquilidad de ánimo que exhibe Jacques, y que también era patrimonio de su antiguo capitán. La experiencia les ha enseñado a comprender la inevitabilidad del destino, y a soportar sin renuencias sus crudas imposiciones.

El recurso a la experiencia es propio de la mentalidad analítica de un espíritu ilustrado. Todo aquello que se impone dogmáticamente, por la sola fuerza de la autoridad o del compromiso con el poder, cae del lado de la soberbia o el obscurantismo. Ahí, en el lado de la barbarie dogmática, se hallan todas las

³⁶³ *Ibidem*, p. 481.

disposiciones ecuménicas sobre la divinidad o la Gracia, todas las promesas de salvación, todas las excusas frente a la responsabilidad individual, todos los actos de sumisión a la voluntad superior, ungida de misterio, devotamente reverenciada por aquellos que carecen de voluntad propia. El espíritu ilustrado transpira por las páginas de *Jacques le fataliste*, como antes estaba presente en las imágenes claustrofóbicas de *La religiosa*. Impregna cada una de las conversaciones entre el amo y el criado. En cierto modo, son portavoces en la ficción de las ansias emancipadoras, en el terreno del saber y en el terreno de la vida social, de los *philosophes*.

Y sin embargo, el alcance de estos discursos irónicos, deslabazados, con el desorden de la charla que se sostiene de improviso en las horas muertas del camino, sobrepasa sin duda su marco histórico y su definición epocal. No sólo transpira en ellos el espíritu de la Ilustración, también lo hace esa alegría novelesca que convierte a los actores de la ficción en sujetos libres, dotados de personalidad y palabra, frente al rumbo inoído de la historia, que transcurre por detrás de ellos.

El narrador efectivo no sólo juega con los personajes, también hace crecer en el lector la ilusión de una historia verdadera. De este modo, reconoce sin ambages que todas las peripecias de la novela son obra suya, pero al mismo tiempo anuncia como auténtica la historia de los amores de Jacques, que realmente han sucedido. Esta confusión de planos es lo que conduce a Diderot a distanciarse de las convenciones del género novelesco, entendido como *roman sentimental*:

“Il est bien évident que je ne fais pas un roman, puisque je néglige ce qu’un romancier ne manquerait pas d’employer. Celui qui prendrait ce que j’écris pour la vérité, serait peut-être moins dans l’erreur que celui qui le prendrait pour une fable”.³⁶⁵

³⁶⁴ *Ibidem*, p. 483.

³⁶⁵ *Ibidem*, pp. 484-485.

Los *romances* sentimentales o galantes se caracterizan por articular ficciones agradables, pero que en ningún caso pueden suplantar a la realidad. Su carácter de suplementos tiene un matiz negativo. Apartan el entendimiento de la contemplación de la auténtica realidad. Por eso Diderot no es un autor de historias galantes, aunque las haya practicado en algún momento de su historia literaria. Esto no puede confundir, sin embargo, sobre el propósito novelesco de las ficciones de Diderot. Afirmar que la ficción novelesca es un pedazo de realidad transfigurada es algo normal en la novela moderna, uno de cuyos principios básicos es la exigencia de verosimilitud, y no precisamente en un sentido puramente aristotélico (ya me he referido a la cuestión de la verosimilitud al hablar de Cervantes), como capacidad de influencia o *pregnancia* sobre las emociones, creando escenas creíbles, sino como auténtico reflejo de la realidad, tal como ella se da o *puede darse*. De ahí la fortuna que hizo la expresión de Saint-Real que Stendhal coloca como cabecera del décimo tercer capítulo de *Rojo y Negro*: “una novela es un espejo que paseamos a lo largo del camino”.³⁶⁶ En esa misma obra, los personajes nobles de Stendhal se refieren de forma negativa a las novelas sentimentales que, como *La Nueva Eloísa*, corrompen el ánimo de los adolescentes:

“Insisto en mi idea – dijo la señora de Rénal -. Es conveniente que Julián se vaya de viaje. Aunque posea mucho talento para el latín, después de todo es tan sólo un grosero aldeano, sin ningún tacto. Algunas veces, creyendo ser cortés, me dirige unos cumplidos exagerados y de mal gusto, que ha debido aprender en una novela.

- No lee nunca novelas – exclamó el señor de Rénal-. Ya me he asegurado yo de ello”.³⁶⁷

Recuérdese, para terminar con este punto, la importancia que concede Cervantes a la verosimilitud novelesca del Quijote, que lo diferencia de la

³⁶⁶ Stendhal. *Rojo y Negro*. Barcelona, Ediciones B., 1995. Pág. 85.

multitud de libros perniciosos que ocupan el ánimo de la juventud. El propósito moralizante de la novela moderna, frente a los divertimentos escapistas que ofrece la novela sentimental, es evidente. Véase, si no, un pasaje más avanzado del propio *Jacques le fataliste*, en el que Diderot se burla de las aventuras demasiado exaltadas de alguna novela del abate Prévost.³⁶⁸

Pero volvamos a la línea argumental de *Jacques le Fataliste*. Una vez abandonada la posada y despistados los bandoleros, Jacques y su amo continúan su conversación. Jacques retoma la historia de sus amores y cuenta cómo fue alojado en casa de los campesinos. Se sucede entonces una parodia de los cirujanos. Se busca un cirujano, y aparecen tres, más interesados en beber las botellas de vino del lugareño y prolongar la charla que en operar al malherido soldado. Las sátiras de galenos son un tema recurrente en toda la literatura picaresca – recuérdense, solamente, las muy afiladas de nuestro Quevedo -.

Durante la noche, Jacques, tendido en su jergón, escucha la conversación de los lugareños a través del muro. El marido se queja de los problemas que traerán el soldado herido y los gastos de su convalecencia. A ello sigue una breve meditación sobre la condición de los pobres, que se dedican a engendrar hijos sin ningún cuidado. Jacques se demora en una de sus largas peroratas, en este caso sobre la *metafísica del dolor*, reflexionando en voz alta sobre las disposiciones de la sensibilidad:

*‘Ici Jacques s’embarrassa dans une métaphysique très subtile et peut-être très vraie. Il cherchait à faire concevoir à son maître que le mot douleur était sans idée, et qu’il commençat à signifier quelque chose qu’au moment où il rappelait à notre mémoire une sensation que nous avions éprouvée’*³⁶⁹.

¡Qué extraña situación! El fatalista Jacques enunciando la filosofía de John Locke. La sensación del dolor no proviene de una idea previa que el

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 143-144.

³⁶⁸ **JF**, pp. 503-504.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 488.

entendimiento tenga en sí mismo, por su propia constitución. La palabra “dolor” es una palabra vacía que la experiencia llena de significado, como ocurre con todas las palabras. Sin duda, el fatalismo de Jacques no sólo se nutre de la filosofía de Spinoza, está también profundamente impregnado de empirismo. Es, en su condición paradójica, un fatalismo que niega la importancia de las ideas puras y los arquetipos, para reivindicar la preeminencia de la experiencia y de la memoria.

A ello sigue una interminable disputa sobre las mujeres: el amo las defiende; Jacques afirma que son inconstantes y caprichosas. El narrador se limita a afirmar que ambos tienen razón. Es un ejemplo de discusiones sobre la bondad o la maldad que, como las disquisiciones metafísicas, nunca llegan a buen puerto. Como en el caso del dolor, las palabras nada significan por sí mismas, más allá del uso convencional que les otorgamos. Viven en la experiencia que los hablantes hacemos de ellas. Diderot nos conduce así hacia una concepción nominalista del lenguaje.

Mientras ambos discuten, les sorprende una tormenta. Ante las preguntas incómodas del lector, el narrador no sabe qué hacer, duda un momento... y les dirige hacia un castillo que acaba de inventarse. El siguiente pasaje es de una ironía deliciosa:

*“Je vous dirai qu’ils s’acheminèrent vers... oui; pourquoi pas?... vers un château immense, au frontispice duquel on lisait: ‘Je n’appartiens à personne et j’appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant d’y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez.’ – Entrèrent-ils dans ce château? – Non, car l’inscription était fausse, ou ils y étaient avant que d’y entrer. – Mais du moins ils en sortirent? – Non, car l’inscription était fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis. – Et que firent-ils là? – Jacques disait ce qui était écrit là-haut; son maître, ce qu’il voulut: et ils avaient tous deux raison”.*³⁷⁰

³⁷⁰ JF, p. 492.

La interpretación de este pasaje es algo compleja. En realidad, Diderot está mofándose del lector que hace continuamente preguntas y exige respuestas para cualquier detalle insustancial. Pero además, la ironía novelesca permite articular dos planos superpuestos: el de la verdad narrativa, puesta ya en entredicho, y el de la verdad del discurso, que sólo puede resolverse en paradojas y contrasentidos. En último término, lo que dice Jacques por inspiración del cielo, y lo que dice su amo, por simple improvisación terrena, tienen el mismo valor de verdad. La inscripción del castillo es probablemente una parodia del lenguaje misterioso y epigramático que aparece en muchas novelas de intriga o misterio. En realidad es un sinsentido que sólo puede mover a la burla, aunque sea utilizado como un lugar común de las tramas novelescas.

El castillo es utilizado conscientemente como ejemplo de alegoría, que es definida como un “*recurso de mentes estériles*”³⁷¹. El castillo representa a la sociedad, a la comunidad humana, donde unos pocos atesoran el poder y la riqueza, y los más se afanan trabajando para ellos. En ningún caso debemos pensar que Diderot está haciendo crítica social. Se limita a reutilizar un tópico literario y religioso: el hombre desgraciado lo es por estar condenado a vivir de su propio trabajo. En cuanto a la alegoría, es un recurso de mentes estériles porque impide crear imágenes veraces, adecuadas al momento. Diderot cree que el modelo ideal grecolatino nos ofrece las pautas para una expresión artística correcta, pero el recurso de la alegoría tiende a reducir ese principio formal bajo figuras estereotipadas y generales. Tiende de forma sistemática a la simplificación de la realidad, mientras que el arte que Diderot valora es aquel que, por sucesivo proceso de particularización, nos muestra la infinita variedad de lo real, adaptando el modelo grecolatino a cada nueva improvisación de una naturaleza eminentemente creadora.

La ironía continúa, en el castillo habitan unos hombres desalmados que se han convertido en dueños y señores del lugar, con esbirros ignorantes a sueldo que

³⁷¹ *Ibidem*, p. 493.

vigilan. En tiempos de Jacques y su amo, esto es frecuente. Diderot, por un momento, ha creado una alegoría del abuso de poder, pero inmediatamente rectifica. La alegoría es un recurso estéril, sobre todo porque al lector no le interesan ahora ese tipo de disquisiciones, atrapado como está por la trama y por cuanto acontece en el viaje.

Diderot renuncia a hacer alegorías, pero exige al lector que deje de importunarle con preguntas vanas sobre el argumento del libro; pretende escapar continuamente de los tópicos novelescos, por eso el lugar del hospedaje queda a la libre elección del lector, que participa así de forma subalterna en la confección de la novela. Jacques y su amo ha partido de cualquier sitio, duermen en cualquier lugar indeterminado, sin que ello importe para el verdadero asunto que se traen entre manos, la narración de los amores de Jacques, así que la historia va a continuar... pero se ve de nuevo interrumpida. Jacques y su amo han olvidado la bolsa y el reloj en el lugar donde se han hospedado. Jacques regresa y su amo se queda esperando. Ahora se plantea una nueva cuestión al lector: ¿a qué personaje seguir a partir de ahora? Esta escena podría haber sido resuelta a la manera de los últimos capítulos de la primera parte del Quijote, con historias intermedias y una sucesión de planos complementarios. Sin embargo, el amo es un personaje tan anodino y vacío, que Diderot despacha su aventura solitaria en escasas líneas, para volver la atención de nuevo sobre Jacques, verdadero artífice de la peripecia novelesca. El amo apenas es el interlocutor que replica al ingenioso Jacques. Hacia el final de la obra, el amo irá tomando cuerpo como personaje novelesco, y se individualizará de forma definitiva al narrar su propia vida, mostrándose como un carácter bondadoso e ingenuo, capaz de ceder al engaño de sus amigos con estoica condescendencia.

Jacques vuelve hacia la ciudad para recuperar el reloj y la bolsa. Se encuentra con un buhonero, personaje típico de la literatura picaresca, ampliamente documentado en obras medievales. El buhonero tiene el reloj del amo y Jacques se lo quita, por lo que es perseguido por una caterva de segadores arengados por el buhonero.

En realidad, como el narrador acaba de recordar (o de imaginar), nuestros dos viajeros habían pasado la noche en casa del teniente general, ante el que son conducidos Jacques y el buhonero. Curiosamente, el teniente es otro fatalista, que repite a toda ocasión... “*si está escrito allá arriba*”. Se hace justicia y Jacques retorna en busca de su amo, al que mientras tanto han sustraído el caballo. Las escenas en las que la autoridad del pueblo ejerce la justicia de forma ecuánime también son frecuentes en la literatura de la época. Aparecen, por ejemplo, en los juicios salomónicos de Sancho en la ínsula Barataria.

A partir de ahí, los viajeros continúan a pie y, en el trayecto, vuelven sobre la historia de los amores de Jacques, es decir, retornan a la casa de los aldeanos en la que se encuentra convaleciente de su herida en la rodilla. Es en este pasaje donde Diderot inserta su burla del *Cleveland* del Prévost a la que nos hemos referido anteriormente, y esto le sirve de excusa para introducir una nueva disquisición sobre la necesidad de que las novelas contengan algo de verdad, aunque sea salpicada por el genio, como ocurre con Molière o Richardson, pero también con los autores cómicos Sedaine y Regnard.³⁷²

En este punto, el lector interrumpe al narrador efectivo continuamente, exigiéndole la historia del poeta de Pondichèry. La historia es la siguiente: un joven poeta visita al narrador para pedirle opinión sobre sus versos. El narrador le dice que es un mal poeta y que, si no puede dejar de escribir, es mejor que haga antes una fortuna, y que luego, ya asegurada su posición y su honra, escriba versos sin publicarlos nunca. El joven le hace caso, demostrando con ello que también los malos poetas pueden hacer uso del sentido común. El episodio está lleno de fina ironía. Por un momento, Diderot parece referirse a los muchos escritores que en su época viven fraudulentamente de la pluma, evitando oficios honrados –es decir, más adecuados a sus auténticas condiciones-. En su idea de la novela, Diderot considera que la narración ha de poseer un cierto sentido didascálico, y no desaprovecha ninguna ocasión para hacer sentir en el lector la necesidad de la reflexión moral. Por eso, Diderot afirma no escribir novelas,

³⁷² *Ibidem*, pág. 503.

porque las que se hacen en su tiempo carecen de altura moral. Quisiera, por ello, otorgarles otro nombre, como afirma en el *Elogio de Richardson*:

“Par un roman, on a entendu jusqu’à ce jour un tissu d’événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les mœurs. Je voudrais bien qu’on trouvât un autre nom pour les ouvrages de Richardson, qui élèvent l’esprit, qui touchent l’âme, qui respirent partout l’amour du bien, et qu’on appelle aussi des romans”³⁷³.

En ningún lugar como en éste, es Diderot un hijo de su tiempo. Toda la fuerza regeneradora de la novela parece ceder un instante ante el imperativo dudoso de la moralidad. De algún modo que resulta difícil de explicar, Diderot ha traicionado en *Jacques el fatalista* sus propios principios sobre la novela, y nos ha ofrecido una obra, afortunadamente, de escaso aprovechamiento moral.

Diderot inserta continuamente giros paródicos contra la novela. La suya no es tal, sino una historia verdadera. Sin embargo, el lector advierte que casi todos los datos y localizaciones son improvisados, y que en efecto nos encontramos ante un ingenioso juego novelesco. El narrador parece querer dar a entender que la verosimilitud de una novela no depende en ningún caso de los elementos formales, de los detalles, de las localizaciones geográficas o incluso de la caracterización de los personajes y la organización de las escenas. En *Jacques el fatalista*, la novela se presenta como un género proteiforme, capaz de articular una severa parodia de sí misma. Es la misma idea que ha quedado esbozada en *Los dos amigos de Bourbonne*, cuando Diderot hace una analogía entre la escritura de cuentos y la labor del pintor³⁷⁴. La poética sólo funciona en relación con el sentido moral. Diderot pone en juego ideas que ha heredado del sensualismo británico: puesto que la moral es objeto del sentimiento, más que de la racionalidad, el gran artista es el hombre más indicado para expresar de una manera elevada en qué consiste la virtud moral. En todo caso, Diderot salva los

³⁷³ ER, p. 1059.

escollos, destacando la importancia fundamental del diálogo, auténtica razón de ser del viaje y del juego novelesco:

“LE MAÎTRE. – *Qu’importe, pourvu que tu parles et que j’écoute? Ne sont-ce pas là les deux points importants? Tu me grondes, lorsque tu devrais me remercier*”.³⁷⁵

Después de estas largas disquisiciones, en las que de alguna manera ha quedado al descubierto el pensamiento del propio Diderot, la peripecia novelesca parece tornar a su cauce. Pero Jacques, en vez de continuar con la historia de sus amores, narra la historia de su hermano Jean, carmelita descalzo muerto en Lisboa, que, por supuesto, también es interrumpida, en este caso, por la estampida de un caballo, el de Jacques, que lo conduce a un campo de patíbulos y de horcas. Es un juego realmente complejo de historias intercaladas, en el que el lector queda desorientado. Esperaba la continuación de la historia sentimental de Jacques, y se le anuncia una nueva aventura, la del encuentro futuro con el verdugo compasivo.

Ligada a la historia de Jean está la del padre Ange, sacerdote virtuoso condenado a la ignominia por la envidia de unos monjes viejos. Imposible no encontrar aquí ecos de *La religiosa*. Todo reviste, de nuevo, un tono irónico. Ambos, Jean y el padre Ange, son extremadamente virtuosos, pero han hecho que se enriquezcan sus hermanos con matrimonios ventajosos, e incluso alguno de ellos tiene un hijo ilegítimo. Ambos perecen en el terremoto del primero de noviembre de 1755, en Lisboa. ¿La justicia divina ha obrado conscientemente, condenando a los sacerdote impuros? Parece improbable. Más bien, han sido víctimas de un azar desgraciado.

La maldad es connatural al estado religioso, que conduce irremisiblemente a la perversión. Como casi siempre, Diderot confunde su inquina contra el estado sacerdotal, con la crítica de la religión, de modo que por un momento no se sabe si sus convicciones materialistas no estarán de algún modo condicionadas por su

³⁷⁴ DAM, pp. 727-728.

propia historia biográfica.³⁷⁶ Si se retoma el asunto de *La Religiosa*, ya no se hace desde la perspectiva de las víctimas, como la novicia Suzanne, sino más bien desde la perspectiva de los sacerdotes corruptos que medran al cobijo de las instituciones de la Iglesia.

Tras continuar viaje, se topan con el cortejo fúnebre del capitán de Jacques, y esto hace ocasión al amo de pronunciar un discurso fúnebre, de corte estoico, pero muy afectado y lleno de giros paródicos. Es un discurso totalmente inadecuado a la situación, escrito para alguna otra ocasión, copiando a Bossuet o a Séneca:

“Ne prescrivez à vos regrets d’autre terme que celui que le temps y mettra. Soumettons-nous à l’ordre universel lorsque nous perdons nos amis, comme nous nous y soumettrons lorsqu’il lui plaira de disposer de nous; acceptons l’arrêt du sort qui les condamne, sans désespoir, comme nous l’accepterons sans résistance lorsqu’il se pronocera contre nous. Les devoirs de la sépulture ne sont pas les derniers devoirs des âmes. La terre qui se remue dans ce moment se raffermira sur la tombe de votre amant; mais votre âme conservera toute sa sensibilité”³⁷⁷

Es necesario detenerse brevemente en las últimas palabras de este discurso (¿escrito? ¿leído?) del Amo. Tiene una evidente intención paródica de los discursos funerarios. Sin embargo, hallamos también ecos inconfundibles de la filosofía materialista de Diderot. De nuevo, se introduce en el juego novelesco la presencia de un narrador omnisciente que por doquier presenta su pensameinto materialista. La sensibilidad es una propiedad elemental de la materia, y por tanto, se conserva de algún modo en ella, independientemente de los seres vivos que la atesoran. El discurso parece revestir una dimensión de supervivencia, pero

³⁷⁵ **JF**, p. 507.

³⁷⁶ Me refiero, por ejemplo, a la figura negativa de su hermano, sacerdote de escasa tolerancia.

³⁷⁷ *Ibidem*, pág. 514.

no tiene ningún sentido teologal. Todo lo contrario, la filosofía materialista permite comprender la sensibilidad como una conquista de la naturaleza que, por azar, ha desarrollado formas complejas a partir de la inicial materia inerte. Así, en un fragmento posterior, dirá el narrador:

‘Premièrement, la nature est si variée, surtout dans les instincts et les caractères, qu’il n’y a rien de si bizarre dans l’imagination d’un poète dont l’expérience et l’observation ne vous offrissent le modèle dans la nature’³⁷⁸

El sesgo irónico, sin embargo, tiene una doble efectividad. La oración fúnebre del amo es una parodia de las letanías mortuorias, sobre todo de las utilizadas en la novela sentimental, pero además es un discurso de consolación hacia un hombre por la pérdida de su amante, con lo que está fuera de lugar en el contexto de la novela –quien ha muerto es el capitán, no una amante de Jacques y, además, como se sabrá más tarde, se trata de un falso entierro urdido por contrabandistas o delincuentes -. Es más bien un discurso propio de *Paul et Virginie*, o de *Manon Lescaut*. Jacques, con razón, protesta ante el desvarío manifiesto de su amo, y más tarde, relata la historia de la amistad del capitán y el oficial, construida a base de duelos y pendencias. Se trata de un nuevo relato intercalado, a la manera cervantina, que por supuesto, nos prepara para la incursión en otros nuevos relatos, que tampoco vendrán motivados por las necesidades de la acción.

La referencia a Cervantes y a Ariosto es por completo pertinente a este respecto. Diderot los cita al terminar la historia del capitán y el oficial, y al mismo tiempo, ataca a sus continuadores, Avellaneda y Fortiguerra. Sin duda, Diderot conocía los distintos Quijotes (el de Avellaneda, traducido al francés por Lesage en 1704, con el título “*Nouvelles aventures de Don Quichotte*”), y las distintas versiones del *Orlando*. Y sin duda también, la figuras duales de estos libros están en el fundamento de la construcción novelesca de Jacques y su amo. Del mismo

³⁷⁸ *Ibidem*, pág. 526.

modo, introducirá al final la cuestión del plagio, como actitud consciente del narrador Diderot, que toma prestados pasajes enteros de la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, pero no del mismo modo que Ariosto o Cervantes fueron plagiados, sino con una intención creadora y desmitificadora. El préstamo es una de las condiciones del juego.

Esa construcción novelesca se sirve además del juego de los autores fingidos. Así, la historia es verídica, porque el autor la ha oído en un banquete en los Inválidos, ante un grupo de oficiales que a su vez parecían conocerla. Como Cide Hamete Beregeli, el copista morisco o el propio Cervantes, el narrador – Diderot es sobre todo un copista de algo que realmente ha sucedido.

En la escena siguiente, hallamos a Jacques, que se ha adelantado a su amo, entrando en una ciudad. Al llegar al gran arco de entrada, sufre un fuerte golpe en la cabeza. Por ese percance, llegan a saber que el caballo que compraron, que ya les había conducido a un campo de patíbulos y horcas, pertenecía a un verdugo. Con ello Diderot pone fin a una historia iniciada muchas páginas antes, con el episodio del robo del caballo. Las historias intercaladas encuentran siempre un cierre, aunque la situación no lo haga necesario.

Jacques retoma la historia de sus amores. Se instala en casa del cirujano, hombre muy avaro, y casi recuperado, socorre a una indigente que había perdido su cántaro de aceite. Tras ese acto de caridad, Jacques es atracado y golpeado en el camino de regreso. El amo invoca a la justicia divina, que ha hecho caso omiso de la buena acción de Jacques, premiándole con una paliza. De nuevo, el problema del dios que no atiende a la honradez de los hombres y se deja guiar por el capricho vesánico. Es el tema típico de la Ilustración, que Voltaire ha desarrollado, como crítica del optimismo leibniziano, a partir de la experiencia terrible del terremoto de 1755, que también resuena en las páginas de la novela, también bajo una forma satírica de la escritura volteriana.

Mientras tanto, Jacques y su amo han llegado a una posada. La historia intercalada es ahora la de Gousse y sus compañeros de prisión, encerrados por engaño de sus amantes o de sus esposas. En la posada, la posadera se dispone a

contarles nuevas historias, que el narrador relaciona con las obras galantes de Goldoni.

El tema general de la novela reaparece de nuevo: en el mundo no existe justicia, o si existe, está fundada en el azar y en el capricho, nunca en una auténtica autoridad moral superior.

La posadera inicia la historia del marqués des Arcis y de Madame de La Pommeraye. Esta es, entre todas las historias auxiliares, la más desarrollada de toda la novela. El marqués y Madame de La Pommeraye son dos viejos amantes, separados por la rutina. Es una especie de historia libertina, en la que entran en juego la monotonía de la vida social y el gusto por los engaños y las tretas intrincadas. Madame de La Pommeraye desea vengarse del marqués, que la ha dejado de amar. Para ello, recurre a una joven, Mademoiselle d'Aisnon, prostituida entre abates enemigos de los *philosophes* y magistrados, prelados y financieros.

Madame de La Pommeraye hace pasar a las prostitutas por santas devotas, buscando con ello suscitar el interés del marqués. Es una historia moral, pero la moraleja no está clara. El marqués, libertino confeso, siente una irreprimible pasión por la virtud de la falsa dama, y cae en el enredo tramado por Madame de La Pommeraye. Pero el resultado es equívoco: el marqués resulta ser un marido feliz, y la antigua prostituta, una excelente esposa, con lo que los deseos de venganza de La Pommeraye se ven realidad frustrados. La felicidad se consigue renunciado a los estereotipos sociales, transgrediendo las normas morales que exigen la limpieza de costumbres. Como ya hemos dicho en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, Diderot no es un escritor libertino, a pesar de *Les Bijoux Indiscrets*, y de algunas historias cortas, como ésta. Simplemente se sirve de un modelo literario usual en su época. No en vano, Diderot intercala una reflexión sobre el estilo de la narración, en la voz del amo de Jacques, reivindicando una suerte de *naturalismo*³⁷⁹ apegado a la realidad, del que se aleja en gran medida la

³⁷⁹ **JF**, pp. 603-604. El uso del concepto *naturalismo* es, por supuesto, dudoso, en un contexto alejado de su uso habitual, pero lo considero el más apropiado para ejemplificar el efecto dramático al que se refiere Diderot en el pasaje, transido,

literatura libertina, y del que, a su juicio, se ha alejado el relato de la posadera, al no resaltar convenientemente el sufrimiento de la joven d'Aisnon, lo que haría muy equívoca su posición moral.

En la literatura libertina, la cuestión moral no se propone en los mismos términos que en *Jacques el fatalista*, más vinculado temática e ideológicamente a la literatura epistolar de Richardson, con un sentido más claro de lo que ha de ser *edificante* en una obra literaria, frente a lo *pernicioso*. Por otro lado, Diderot se sirve en el pasaje de la ironía, para resaltar que el relato se está llevando a cabo en un ambiente sosegado y vulgar, a pesar de que el amo se esfuerce en buscar similitudes literarias al discurso de la humilde posadera.

Del mismo modo, hay un tratamiento irónico de la embriaguez de Jacques, sobre la que existen dos versiones narrativas diferentes.³⁸⁰ Este recurso, el de referirse a alguna versión anterior de la historia, o a algún autor previo, es típica de la novela cervantina, y de él se servirá Diderot en los fragmentos añadidos al final de la novela.

El tratamiento de la ironía es recurrente alrededor de la persona de Jacques. Un buen ejemplo es la oración que pronuncia siempre antes de dormir, como si se tratara de un buen cristiano. Se trata de una oración impregnada de fatalismo y escepticismo ateo³⁸¹. Estas digresiones aparentemente intrascendentes sirven además de preámbulo para una de las escenas más significativas, y más comentadas, de la novela: la de la disputa entre Jacques y su amo sobre quién debe atesorar la autoridad y el mando.

El arbitrio de la posadera permite reseñar la igualdad de amo y lacayo, algo impensable en cualquier novela de su tiempo. En otra perspectiva, es incluso el criado el que logra imponerse continuamente sobre los designios de su señor, imponiéndole todo tipo de decisiones. No puede entenderse el sentido de esta disputa más allá de los límites del juego novelesco, aunque parece evidente que hay en ella una cierta ironía política. Sin embargo, no puede interpretarse como

por otro lado, de una fina ironía.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 607.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 610.

una reivindicación por parte de Diderot de la igualdad social. Se trata más bien de un juego irónico, que no puede ser desvirtuado. Al fin y al cabo, la disputa entre ambos consiste en “bajar o no bajar”, es decir, en que el criado acepte en silencio una orden que le incomoda. Es una disputa parecida a las que el Rey sostiene de continuo con el Parlamento³⁸². Lo que sí parece claro es que el vencedor efectivo de la disputa es, como casi siempre, Jacques, que obtiene un contrato muy ventajoso que, por supuesto, estaba ya redactado en el Gran Libro. Como siempre, el verdadero tema es el de la superstición, que permite justificar cualquier suceso terrenal por referencia a algún mandato sobrenatural.

A partir de entonces, Diderot utiliza otro recurso típico de la novela cervantina, que consiste en mezclar personajes de las historias secundarias en el desarrollo de la historia real³⁸³. Me refiero a la aparición en la posada del Marqués des Arcis, el amante burlado de Madame de La Pommeraye.

La presencia del Marqués des Arcis y de su secretario permite vivificar la acción, una vez que los personajes principales han abandonado la posada. La conversación tiene ahora cuatro interlocutores, y se va a narrar la desgraciada historia del secretario, otro personaje que ha sido burlado por la fortuna y, sobre todo, por la acción de personajes sin escrúpulos, como más tarde confesará el amo haberlo sido también. En esta parte de la novela, destaca sobre todo la analogía de los perros, por la que se explica que los pobres siempre quieren poseer un can, para poder mandar sobre alguien, pues es atributo de los seres humanos el querer ejercer el poder sobre algún inferior. Esto es así porque “*los débiles son los perros de los fuertes*”.³⁸⁴

El problema de la libertad es inherente a la cuestión del fatalismo y la causalidad. Por ello, Diderot introduce una consideración al respecto al terminar la historia del secretario del marqués des Arcis. Jacques, sin saberlo, expresa los

³⁸² *Ibidem*, p. 615.

³⁸³ En la primera parte del Quijote, Cervantes construyó historias intercaladas que no poseían ninguna relación con la peripecia principal. En la segunda parte, estas historias son más escasas, pero sobre todo, están más integradas en la línea argumental principal.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 618.

principios básicos de la filosofía de Spinoza, al afirmar que no hay distinción entre el orden físico y el moral:

*“<Quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un; or, une cause n’a qu’un effet; j’ai toujours été une cause une; je n’ai donc jamais eu qu’un effet à produire; ma durée n’est donc qu’une suite d’effets nécessaires.> C’est ainsi que Jacques raisonnait d’après son capitaine. La distinction d’un monde physique et d’un monde moral lui semblait vide de sens”.*³⁸⁵

Esto permite comprender por qué Jacques acepta los golpes del destino sin inmutarse. La filosofía de Spinoza defiende la imperturbabilidad del espíritu frente a las ambiciones mundanas, mediante la comprensión del mundo como una red de nexos causales necesarios. La conciencia de lo necesario es, en Spinoza, conciencia de la libertad. Dicho de otro modo, no hay libertad donde no hay premeditación de la libertad.

La relación de Diderot con el pensamiento de Spinoza es muy compleja. Sin duda, la libertad de espíritu del holandés le impresionaba gratamente. Por otro lado, el monismo sustancialista de Spinoza tiene una derivación materialista que podría ser perfectamente suscrita por Diderot, aunque ambos difieren en cuanto a lo que el concepto *materia* refiere. Diderot no entiende la materia como el continuo de Spinoza, sino más bien desde el ámbito plural de las modalidades³⁸⁶. Desde Descartes, el concepto de materia aparece en gran parte de la filosofía moderna desprovisto de cualquier consideración teleológica, ignorando deliberadamente las causas finales, y esto es común a Spinoza y al propio Diderot, al tiempo que hace más comprensible la nueva imagen del mundo proporcionada por la física moderna. Sobre todo, Diderot comparte la idea de la unidad de la materia a partir de los atributos más diversos, pero entendida de una manera dinámica, animada por el componente esencial del tiempo, que vivifica la materia

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 621.

para convertirla en algo continuamente sujeto a cambio. El materialismo francés se construye en parte bajo la pretensión de dotar de vida mecánica y temporal al sistema demasiado estático de Spinoza.

En todo caso, estas cuestiones no está planteadas en la novela, que desarrolla casi siempre el problema del teleologismo en un sentido moral. De ahí que desarrolle inmediatamente después de las consideraciones sobre Spinoza la historia del secretario Richard, que recupera en cierto modo el tema de *La Religiosa*. El personaje del padre Hudson, que engaña a Richard y a otro novicio, es un personaje típico en las diatribas anticlericales de Diderot. La resistencia a los instintos, el abrazo de una moral hipócrita, provocan seres *contra natura*, capaces de llevar a cabo toda suerte de barbaridades. Este es el caso del libertino párroco Hudson. Junto a esta historia, aparece seguidamente la del agonizante reconvertido³⁸⁷, al que arderamente su mujer y el médico pretenden obligar para que acepte los sacramentos.

La religión es el lugar donde, en ocasiones, se cobija la máxima impostura moral. Diderot nos muestra el peligro de forma cruda, que no admite reconvenciones. Ya en *La Religiosa*, el ambiente claustrofóbico del internado permitía mostrar la necesidad de libertad de los espíritus puros y jóvenes, no contaminados aún por la hipocresía eclesiástica.

En las páginas siguientes, Jacques toma la palabra para narrar una historia mundana, que en cierto modo, también es historia de sus amores, aunque no la que espera el lector, sino la de su pérdida de la virginidad. Frente a las mojigaterías del padre Hudson y del desgraciado Richard, Jacques contrapone una historia alegre y divertida. En realidad la historia es doble, pues incluye también sus aventuras con Suzanne y Margueritte, las mujeres de los graciosos que se burlan de él, así como el episodio del pajar, con el vicario colgado del biello. Las historias se suceden de tal manera, que hasta resulta comprensible que el lector ideal proteste, alzando su voz contra el inmoderado Diderot, que

³⁸⁶ Luppol, I.K., *Op. Cit.*, p. 190.

una vez más dilata *sine die* la historia principal, la de los amores de Jacques tras ser herido en la rodilla.

El reproche del lector a Diderot es un recurso novelesco prácticamente original. Es habitual que los novelistas se disculpen en los prólogos, o se salvaguarden de la crítica. Así lo hace el propio Cervantes en el prólogo a la primera parte del Quijote:

“-Porque ¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a cuestras, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina, sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro”³⁸⁸.

En la ironía de Cervantes contra los eruditos espúreos – frecuente, por otro lado, en *El Quijote* y en toda su obra -, se esconde un deseo de justificación. El hacedor de novelas presenta la realidad tal cual es, y por ello, no ha de remitirse a ningún Aristóteles ni a ningún Platón. Las páginas siguientes del prólogo desmienten de continuo a su autor. Las citas proliferan, y no siempre con un matiz sarcástico. Cervantes está justificando su obra porque es una obra mundana, alejada del lenguaje que usan los bachilleres y los universitarios. La novela, en efecto, no precisa anotaciones ni acotaciones. Es un mundo totalmente autónomo, que ni siquiera ha sido realmente inventado por su autor Cervantes – *leyenda ajena de invención* -, lo que sirve de paso para justificar el préstamo de alguna historia inventada o real de la época³⁸⁹.

³⁸⁷ **JF**, pp. 635-636.

³⁸⁸ Cervantes, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid, Planteta, 1980, p. 13.

³⁸⁹ Sobre la originalidad del tema del hidalgo enloquecido por leer libros la crítica se ha extendido enormemente. Al parecer, Cervantes pudo tomarla de algún suceso real de la época, aunque este dato nunca ha sido confirmado.

Del mismo modo, Diderot introduce también una parodia sobre los eruditos, llena de ironía y sarcasmo. Los citados son Nodot, Brosses, Freinshémius y el padre Brottier³⁹⁰, autoridades de la época hoy caídas en el olvido. Parece, por tanto, un recurso novelesco típico es preservar la supremacía de la historia novelesca como historia real, frente al trabajo baldío de los diletantes y los eruditos, que bucean en los libros buscando verdades ocultas. Sin duda, para Cervantes y para Diderot, si a algo puede enseñar el leer novelas, es a no hacer tesis doctorales, ni enfangarse en búsquedas bizantinas.

La defensa de Diderot frente a las imprecaciones del lector, cansado de tanto rodeo, aportan más claves en este sentido. Diderot reivindica su derecho a narrar la verdad tal como ha sucedido; es decir, a continuar la premeditación del juego, e inmiscuirse él mismo en el engaño que está tramando. La verdad novelesca existe, es real, en la medida en que es la verdad de un juego. Por eso es capaz de definir a Jacques con la pincelada precisa, con el adjetivo a punto, como si se tratara de una persona real. El Jacques que nos ofrece es el personaje verosímil de una novela, al que nunca encontraremos fuera de ella, pero al que podemos reconocer, al menos parcialmente, en más de un rostro:

*«Et votre Jacques n'est qu'une insipide rapsodie de faits les uns réels, les autres imaginés, écrits sans grâce et distribués sans ordre. — Tant mieux, mon Jacques en sera moins lu. De quelque côté que vous vous tourniez, vous avez tort. Si mon ouvrage est bon, il vous fera plaisir; s'il est mauvais, il ne fera point de mal. Point de livre plus innocent qu'un mauvais livre. Je m'amuse à écrire sous des noms empruntés les sottises que vous faites; vos sottises me font rire: mon écrit vous donne de l'humeur. Lecteur, à vous parler franchement, je trouve que le plus méchant de nous deux, ce n'est pas moi».*³⁹¹

El lector, por decirlo con Baudelaire, es el hipócrita, el semejante, el hermano en cierta forma. Diderot se escuda en la pureza de sus intenciones, e invoca a

³⁹⁰ JF, p. 659.

Montaigne: *Lasciva est nobis pagina, vita proba*³⁹². El lector está pervertido por sus malos hábitos, y no se puede esperar de él que comprenda una obra tan verídica, tan sincera, como ésta. Y la obra es verídica, precisamente, porque es un reflejo de la vida estúpida del lector. La verdad de la novela radica en que, bajo voces figuradas, producto de una imaginación algo calenturienta, se nos ofrece el discurso de la vida real, la tonterías que los seres humanos hacemos en el trasunto de nuestra vida particular. Por eso el padre Angé acaba en Lisboa, donde le espera el fatídico terremoto. Por eso el padre Hudson vive en la ignominia y acaba en ella; por eso también Jacque será siempre un criado conformista, y por eso, en definitiva, el amo será burlado por sus amigos y habrá de contárselo a su escudero, para que se burle de él.

La reflexión sobre la función de la novela es inherente a todo el desarrollo de *Jacques el fatalista*, precisamente, porque Diderot sólo ama un tipo de novelas, las que ha escrito Richardson, aunque también admire a Cervantes, Rabelais y Sterne. La ficción no le interesa, el arte no le interesa, sino como prelude de algo mayor: la revelación de la verdad cotidiana, apresada en el instante mismo de su paso, acelerado e impreciso.

Diderot puede presentarnos a un personaje que consulta continuamente su cantimplora, antes y después de tomar una decisión, y lo hace, no por simple invención, sino por devoción a un juego novelesco, que ha comenzado, tal vez, con la saga pantagruélica.³⁹³ Y por eso, cuando el amo toma la palabra para decir algo importante, para narra la historia de sus propios amores, que antes ha capitalizado el lacayo Jacques, se muestra como un personaje ridículo, pero irónico, sabedor de que fue engañado y de que consintió en el engaño, por no se sabe qué extrañas razones. En cierto modo, el amo es tan fatalista, es decir, tan complaciente y estoico, como su criado. Mientras el caballero de Saint-Ouin y el usurero Le Brun arramblan su fortuna, el amo sigue creyendo en la amistad sin

³⁹¹ *Ibidem*, p. 656.

³⁹² Montaigne, M. de. *Ensayos III. Cap. V.*

³⁹³ La parodia de la cantimplora, en JF, p. 657, aparece asociada al reconocimiento de la influencia de Rabelais.

tasa, confiándose a los juegos perversos de los demás. Y sin embargo, parece ser consciente siempre de que los demás son hipócritas. Su asentimiento a la vida y a sus designios parece incluso más elevado que el de Jacques.

La historia del amo y el caballero de Saint-Ouin está transida por el fatalismo sarcástico del criado. Y en cierto modo, puede decirse que toda la novela es una puesta en cuestión de ese fatalismo. Hay, a este respecto, un fragmento fundamental, puesto en boca del narrador, que arroja bastante luz sobre las verdaderas intenciones de Diderot:

«Son maître tira sa montre et sa tabatière, et continua son histoire que j'interromprai, si cela vous convient; ne fût-ce que pour faire enrager Jacques, en lui prouvant qu'il n'était pas écrit là-haut, comme il le croyait»³⁹⁴.

El fatalismo, entendido como designio divino, es una solemne impostura. No existe ese gran cilindro en el que todo está escrito. Si Jacques lo cree, es porque Jacques en el fondo es un ingenuo. Por eso el narrador puede enfadarle, y puede dirigir su vida a su capricho, sin preocuparle en ningún punto las presuntas determinaciones del destino. El Gran Libro sagrado no existen sino en ciertas mentes fantasiosas, lo que no quiere decir que no haya una ligazón necesaria de causas y efectos, producto de la propia potencia creadora de la naturaleza. Como afirma Félix de Azúa, *«las contradicciones aíslan a Diderot de aquellos otros filósofos que conforman su propio pensamiento»³⁹⁵*. En tales contradicciones, es imposible saber si queda algo en pie del benemérito sistema de Spinoza, que dice admirar.

La Naturaleza es un solo acto; todo en ella aparece ligado. Así es fácil imaginar que las vidas de todos los hombres marchan por los mismos derroteros. Suponemos en la naturaleza muchos prodigios, pero el prodigio es único. Por eso la naturaleza es una cadena en la que los individuos se sitúan como pequeños engranajes, prontos a ser sustituidos por otros más perfectos. La vida humana parece obedecer a una casuística bastante irrisoria. Apenas no corresponde el

³⁹⁴ JF, p. 679.

privilegio de gozar de un mínimo entendimiento, para ser conscientes de nuestra situación en el mundo, aunque nuestra comprensión de la realidad será siempre parcial e incompleta.

La naturaleza es para Diderot un continuo creador, en el que una multitud de formas heterogéneas surgen a partir de otras. Hasta aquí, podría pensarse en una rígida casuística, a la manera de Spinoza, pero no es del todo así. La Naturaleza es única y heterogénea, y posee un infinito poder creador. Los distintos elementos se combinan según reglas precisas, pero los resultados en ocasiones son realmente originales:

*«Il semble que la nature se soit plu à varier le même mécanisme d'une infinité de manières différentes. Elle n'abandonne un genre de productions qu'après en avoir multiplié les individus sous toutes les faces possibles».*³⁹⁶

Ante esta pluralidad de creaciones, podemos intentar comprender los mecanismos unitarios que empleó la naturaleza para alumbrarlas. Por eso, Diderot habla de la necesidad de conciliar el uso de la experiencia, de la observación de la naturaleza, con la reflexión teórica:

*«Nous avons trois moyens principaux: l'observation de la nature, la réflexion et l'expérience. L'observation recueille les faits; la réflexion les combine; l'expérience vérifie le résultat de la combinaison»*³⁹⁷.

Todo está unido en la naturaleza, y al recrear esa unión en la mente, uniendo reflexión, observación y experiencia, el ser humano está dotando de sentido al modelo mecánico del universo. Sin duda, el pensamiento de Diderot se ha labrado en la mescolanza del racionalismo cartesiano y el empirismo de Locke.

³⁹⁵ Azúa, F. de. *Op. Cit.*, p. 55.

³⁹⁶ **IN**, pp. 186-187.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 189.

En su ensayo *Sobre la Interpretación de la naturaleza*, hallamos claves que nos permiten aventurar un sentido unitario para *Jacques el fatalista*. Como hemos visto, la mecánica de la naturaleza es única, pero sus resultados son muy heterogéneos. Esto es así porque en ella no rige ninguna casuística precisa. Sus creaciones son más bien un producto del azar, del mismo modo que las aventuras de Jacques y su amo están motivadas por el capricho de su creador. La naturaleza no puede identificarse, bajo ningún concepto, con una inteligencia creadora. No hay ninguna planificación pre-establecida, aunque los elementos heterogéneos se acomoden entre sí de una manera altamente precisa. Por eso el error forma parte también de la potencia creadora de la naturaleza. La naturaleza no es Dios, del mismo modo que la vida de Jacques no está escrita en el Gran cilindro.

Jacques el fatalista se inscribe al final de una larga trayectoria que ha conducido a Diderot desde el deísmo de los *Pensées philosophiques*, hasta el ateísmo materialista. Ha sido un camino salpicado de escollos, pero al final, Diderot ha expulsado a la divinidad del plan de la naturaleza. Ya no es necesario un Dios, allá donde el azar se revela como la principal fuerza creadora. De ahí las limitaciones del sistema de Spinoza, y en una versión más humorística, la inanidad de los prejuicios fatalistas de Jacques.

Quien afirma que hay un plan divino soterrado bajo las pesquisas de la naturaleza, cae irremisiblemente del lado de la superstición. La naturaleza busca a ciegas; y sólo porque busca, encuentra. El fruto de ese encuentro es el orden momentáneo en el que vive cada ser particular, o la belleza inusitada de una nueva combinación. En cada individuo que nace alienta el universo entero, pero bajo una forma nueva. Todo es simetría pasajera; orden momentáneo.

La belleza se produce en la Naturaleza por el poder creador que alienta nuevas asociaciones, nuevos Modelos ideales. Y esa belleza es absoluta mientras permanece, antes de dar lugar a una nueva agregación.

Ese infinito poder de creación no procede de una voluntad divina, y tampoco rige los destinos individuales de una manera rígida. Su determinismo es el

determinismo de la libertad que se realiza en consonancia con las posibilidades creadora de la Naturaleza. En un sentido muy espinozista, la libertad se realiza como materialización de una esencia interna; pero esa esencia interna también está sujeta a transformación. En cada Modelo Ideal alienta la posibilidad de una forma nueva.

4.5: Correspondencia y analogía.

Aunque Diderot no es un filósofo sistemático, sí logra enunciar una serie de principios elementales de una auténtica teoría de la escritura, que guardan una correspondencia directa con sus ideas sobre la literatura. Para concluir este estudio sobre *Jacques el fatalista*, intentaré esbozar, a modo de resumen sucinto, algunas de esas ideas directrices.

La preceptiva clásica enseña a distinguir claramente el área de un arte universal e ideal del área de la belleza material. Entre ellas se abre un abismo, y sólo un alma contemplativa y bella es capaz de ver la perfección del ideal. Diderot se encuentra muy lejos de esa concepción plotiniana de la belleza. En el artículo *Beau* de la Enciclopedia, define lo bello como la resulta de la capacidad para percibir relaciones armoniosas entre elementos dispares de la realidad. La percepción del todo proviene en el arte del adecuado ensamblaje de las partes. Pero no se trata de una composición puramente subjetiva. El intelecto, la sensibilidad, descubren en las cosas las correspondencias, las armonías ocultas que subsisten entre ellas. No las crean, se topan con ellas. Es por eso que la naturaleza no hace nada incorrecto, como nos dice Diderot al comienzo de sus *Essais sur la peinture*³⁹⁸. Todo existe por algo, por una ley o por una relación oculta de la naturaleza. Es función del artista dar vida a esas relaciones inoídas e insospechadas, que si no fuera por la belleza real de la obra, quedarían para siempre ocultas ante nuestros ojos. Diderot parece estar más cerca de Séneca, que dice en una de sus epístolas: *Dicunt... stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiunt, causam et materiam... Statua et materiam habuit, quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa*

³⁹⁸ O.C. Hermann. Tomo XIV, p. 343. El párrafo completo dice: *‘La nature ne fait rien d’incorrect. Toute forme belle ou laide a sa cause, et de tous les êtres qui existent, il n’y en*

opifex.³⁹⁹ Causa y materia, el artista y el objeto que surge del poder creador de sus manos. Toda la verdad acerca de la belleza en el arte está contenida en la evidencia de esa relación, imperfecta, molesta en ocasiones, pero siempre necesaria, como necesario es también el nexo latente entre la realidad de la vida y la realidad de la obra. Es ahí donde el arte moderno va a resucitar la idea de correspondencia, de analogía entre realidades dispares.

Pero la idea de correspondencia admite lecturas más profundas. Supone la quiebra de la alegoría tradicional, para dar cabida a un nuevo procedimiento, que será central en el arte romántico: la analogía. Revelar relaciones ocultas, parecidos arcanos, identidades nunca evidentes ni manifiestas. La analogía se compone de un solo signo y de dos referentes. El color azul en una pintura, oscurecido y algo tenebroso, por ejemplo, es forma de un paisaje, pero también un estado psicológico. Entre mi mente nostálgica y el cielo nórdico que contemplo se establece una correspondencia, una identidad de sentido, un cierto parecido de familia.

Por ello no es conveniente limitarse a una imitación rala de la naturaleza tal como la contemplamos, pues no nos son nunca evidentes ni sus efectos ni sus causas. Para ello habríamos de tener un conocimiento infinito de la naturaleza, y la analogía no sería necesaria...

*Si les causes et les effets nous étaient évidents, nous n'aurions rien de mieux à faire que de représenter les êtres tels qu'ils sont. Plus l'imitation serait parfaite et analogue aux causes, plus nous en serions satisfaits.*⁴⁰⁰

Pero somos ignorantes, y por ello hemos de servirnos de nuestra inteligencia y de nuestra sensibilidad, no para copiar fielmente, sino para reinventar sentidos ocultos. Por ejemplo, al examinar una deformidad cualquiera, si no tenemos la

a pa un qui ne soit comme il doit être?

³⁹⁹ Extraigo la cita de la *Historia de la Estética* de W. Tatarkiewicz. Madrid, Akal, 1997. Vol. 1, p. 309.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 344.

capacidad suficiente de penetración y de observación, consideraremos que se trata de un fenómeno aislado. Pero si observamos todos los objetos aledaños, sentiremos pronto la necesidad de un lazo secreto, de un necesario encadenamiento entre lo deforme y lo que rodea a lo deforme. Es así que podemos esbozar reglas que nos permitan comprender mejor la naturaleza, categorizarla de forma efectiva. Las reglas son válidas, cuando son adecuadas, pero su efecto es limitado. Lo que es deforme para esas reglas nuestras, es perfecto para la naturaleza. Las reglas son útiles, pero no tienen nada que hacer ante el despotismo de la naturaleza, que inventa continuamente, que crea y destruye formas por doquier. Es por ello que la figura humana es un conjunto de partes, en efecto, pero sobre todo es un sistema, dotado tanto de una organización interna como de una estructura externa.

Una figura estará bien dibujada cuando muestre los atributos externos adecuadamente a la función que tienen; cuando el hombre sea representado, no con la fidelidad exacta de un modelo, sino como realmente es. Proporción de las partes y equilibrio del conjunto, ese es el misterio de la belleza. Por eso con frecuencia la excesiva sujeción a los modelos ahoga la espontaneidad del arte. Es el defecto del excesivo academicismo. En el arte de su tiempo, Diderot no ve sino guiños continuos y velados al academicismo más rancio y empobrecedor. El gusto periclitado de la Academia convierte a la belleza en algo aprehendido de antemano, en una verdad formalmente perfecta, pero vitalmente muerta. Por eso es ante todo un teórico del arte futuro, un visionario pre-romántico, que anticipa como venero del nuevo arte la liberación frente a la esclavitud del modelo.

El problema del modelo en el arte es muy complejo, sobre todo porque Diderot lo entiende con varios significados. Como modelo académico, es limitador y empobrecedor, como modelo ideal, es el fundamento y la inspiración de un arte vivo, en continuo movimiento. Por eso Diderot nos confiesa su deseo de aleccionar a los estudiantes que acuden al Louvre con sus dibujos bajo el brazo, para que vayan a ver la piedad o la compunción, no a las frías salas de los museos, sino a la vivaz realidad de las calles. Hay que buscar en las escenas

públicas la verdad de la representación, para evadirse de los profesores insípidos y de los modelos aún más insípidos todavía. Es necesario distinguir entre actitudes y acciones: las primeras son falsas y forzadas; las segundas, bellas y auténticas.

Diderot, como un nuevo Sócrates, desearía poder aleccionar a los jóvenes pintores. Cree que el nuevo arte ha de captar el sentido de la totalidad, no las peculiaridades ínfimas. Junto a un objeto determinado, se ofrece al artista todo un juego exterior de relaciones y de objetos igualmente bellos y sugerentes. Por eso es necesario mostrar en ese pequeño fragmento que es el cuadro, todas las correspondencias posibles con aquellos otros elementos que no se ven o que no se pueden mostrar. Ese es el sentido último de la correspondencia: mostrar lo que está oculto, decir lo que está silenciado. Y ése es también el sentido de la imaginación: alumbrar analogías, dar rienda suelta a un sentimiento exquisito que, lejos de limitar y empequeñecer la realidad, sea capaz de embellecerla y engrandecerla con continuos aportes.

El arte de la pintura depende de la observación. No basta con aprender modelos canónicos, es necesario también atender a las múltiples variaciones que la vida diaria va introduciendo en los rostros y en los cuerpos de los hombres. Para ser pintor hay que ser, ante todo, un hábil anatomista.

Por eso es tan importante el color, porque es el portador de un caudal inagotable de información sobre la realidad. Si el dibujo da forma a los objetos, el color les aporta la vida. En realidad, en pintura, como en toda imagen fija, es casi más importante la función de la luz que la del color. La fusión de ambos problemas, el de la luz y el del color, sólo se produce en Francia en la segunda mitad del siglo diecinueve, con los impresionistas, pero es una problemática que ya aparece esbozada en los *Salones* de Diderot.

Diderot considera, como más tarde los románticos, especialmente Delacroix y Baudelaire, que el color es el alimento del arte, aquello que proporciona un verdadero sentido al objeto representado. Sólo hay que observar cuadros como *La caza de los leones*, de Delacroix, para advertir ese nuevo culto al colorismo que

subyace a la conciencia romántica. Sobre ese cuadro luminoso y frenético escribirá Baudelaire: *Jamás más nítidos, más brillantes colores, penetraron la ventana del alma*. El colorista es en el arte como el buen orador o como el poeta sublime en la literatura: un bien escaso. Y sin embargo, como es sabido, la línea, el dibujo, es el elemento fundamental de una imagen fija. Aporta la mayor parte de la información que tenemos sobre esa imagen. Parecería así que el color no es más que un simple añadido. Sin embargo, para el teórico pre-romántico que es Diderot, el color es más adecuado para expresar la realidad cambiante de la vida y para capturar la esencia de un estado de ánimo. Hoy podemos, después de haber contemplado cuadros de Seurat, Pissarro o Van Gogh, comprender mejor a Diderot. Pero ésa no es la visión que del arte se tenía en su tiempo. En este sentido, Diderot no es neoclásico, pues no se interesa tanto por la rectitud del modelo, la fidelidad del dibujo o el carácter alegórico o moralista del arte, sino por su lado más colorista y convulso. Por eso habla de poseer, no la técnica, sino el sentimiento vivo del color.

La crítica ha subrayado con frecuencia, y de una manera errónea, el carácter circunstancial de las reflexiones estéticas de Diderot, que serían más bien el fruto de una improvisación genial que el producto de un profundo conocimiento técnico e histórico. Esto sólo es cierto en un sentido: en efecto cuando Diderot comienza sus críticas para la *Correspondence littéraire* de Grimm, apenas conoce algunos rudimentos básicos sobre las artes visuales. Probablemente, la confección del primer *Salon* no fue al principio sino un encargo molesto. Sin embargo, Diderot sí era buen conocedor de algunas teorías estéticas fundamentales, desde la Antigüedad grecolatina hasta los escritos de sus contemporáneos ingleses, como Hutcheson, Shaftesbury o Burke. No en vano, las *Investigaciones sobre el origen y la naturaleza de lo bello* se inician con un prolijo comentario de las principales teorías estéticas, desde Platón o San Agustín hasta Wolff o el propio Hutcheson. No olvidemos tampoco que Diderot se inició en la carrera literaria como traductor, dando a la imprenta alguna importante obra británica.

Tras comentar someramente las ideas contenidas en el *Hippias Mayor* y en el *Fedro*, Diderot examina algunas ideas de San Agustín, del que toma una esencial: lo bello como exacta relación de las partes de un todo entre sí. La belleza es unidad, y la unidad... *omnis porro pulchritudinis forma, unitas est*. Pero su mirada se dirige sobre todo a autores modernos. Analiza así la distinción de los cinco caracteres de lo bello (variedad, unidad, regularidad, orden y proporción) de Crousaz, o la distinción de Wolff entre la belleza verdadera y la belleza aparente (belleza ideal y belleza material).⁴⁰¹

En la época de *Les Bijoux Indiscrets* Diderot aún no se había planteado la función filosófica y moral de la novela. El conocimiento de las obras de Richardson supuso en este sentido el comienzo de una mayor valoración de los géneros fantásticos y dramáticos, como cauces de expresión de la reflexión moral. Pero el regreso de Diderot al género novelístico tiene también una motivación puramente estética: arremete contra la idea del *Ut pictura Poesis* y contra la confusión horaciana entre la poesía y las artes figurativas. Esta crítica será retomada en primer término por Lessing, y posteriormente por Beaumarchais. El primero de ellos, además, reacciona contra el teatro clásico francés, de los Racine y los Corneille, en una actitud semejante a la de Diderot,

⁴⁰¹ En realidad, Wolff no está añadiendo ninguna idea nueva, pues esa distinción ya opera de forma problemática en la estética renacentista. Lo universal poético se opone a lo particular histórico. En las polémicas sobre preceptiva del siglo XV, lo épico-heroico se opone a lo naturalista, lo cómico y lo trágico. Es una distinción radical que adquiere mayor significación cuanto más se abre el abismo contradictorio de la Contrarreforma. León Hebreo, en sus diálogos de amor, ya había hablado de las dos caras del alma:

‘La primera cara hacia el entendimiento es la razón intelectual, con la cual discurre con universal y espiritual conocimiento, sacando fuera las formas y esencias intelectuales de los particulares y sensibles cuerpos, convirtiendo siempre el mundo corpóreo en el intelectual. La segunda cara, que tiene hacia el cuerpo, es el sentido, que es el conocimiento particular de las cosas corpóreas... Conforme a cada uno de estos dos conocimientos de las hermosuras corpóreas, se causa en el ánimo el amor de ellos que es amor sensual por conocimiento sensible, y amor espiritual por el conocimiento racional’. Citado por Américo Castro, en *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, Noguer, 1980. p. 28), a partir de una cita de Menéndez Pelayo.

para reivindicar la fidelidad a un nuevo gusto burgués. Es así como Galvano della Volpe⁴⁰² interpreta las motivaciones internas de la escritura dramática de Diderot.

Aunque no es el primero en reaccionar contra el clasicismo y la declamación ampulosa –antes lo había hecho, y de una manera más furibunda, Voltaire-, sí es Diderot el primero en reivindicar el gusto por los escenarios burgueses. Sus dos ensayos prácticos (*Le Fils Natural* y *Le Père de famille*, de 1757 y 1758, respectivamente) remiten ya a un escenario que se preocupa por retratar escenas familiares, conversaciones comunes, con atuendos del momento y con temas cercanos al espectador. Ese nuevo orden teatral no llegará a su plenitud hasta el siglo siguiente.

Por todo ello, conviene instalar a Diderot en la cómoda jerarquía de los precursores. Y como es sabido, corresponde en ocasiones a los precursores el no ser debidamente comprendidos por sus coetáneos. Sus dos obras dramáticas tuvieron escasa resonancia. Hasta finales del siglo XVIII no se recuperará –y en Alemania, no en Francia- el interés por los escritos narrativos que, como *Le Neveu de Rameau* o *Jacques le fataliste*, el propio autor se había cuidado bien de ocultar al público, precisamente aquellas obras que más deben a la influencia de Richardson, y que por tanto más se alejan de la pretendida exquisitez orientalizante de sus primeras obras. La creación de aquellas dos obras centrales coincide con la reflexión sobre los géneros literarios. Implican, como la propia reflexión teórica, un contenido moral, porque...

*Tout peuple a des préjugés à détruire, des vices à poursuivre, des ridicules à décrier, et a besoin des spectacles, mais qui lui soient propres.*⁴⁰³

Diderot oscila entre las dos concepciones que han dado lugar a la novela moderna: la novela como engaño, como pura ficción ilusoria, como falsedad

⁴⁰² Volpe, G. della. *Historia del Gusto*. Madrid, Visor, 1987, pp. 61 y ss.

⁴⁰³ **Pdr**, p. 259.

disfrazada que invoca mundos por completos imposibles, y la novela como reflexión veraz, precisamente a través de la ilusión y las apariencias, acerca de la realidad. La primera concepción marca el tiempo de sus primeras creaciones, alumbradas desde un cierto desinterés hacia las posibilidades ilustrativas del género; la segunda, la de Sterne y Richardson, es la que devuelve a Diderot el gusto por la novela y el drama como fundamentos de su reflexión moral. La novela, en sentido moderno, implica un desarrollo lineal y elaborado, basado en los condicionantes de la realidad vivida. Es una ilusión que pretende transferir, en realidades ficticias, aspectos esenciales del mundo convertido en objeto de vivencia, y que se adorna de los atributos de la poesía dramática sólo en cuanto contribuyen, no a la pura delectación estética, sino a la reflexión racional. Ese nuevo género, practicado por los autores británicos, implica de paso un tratamiento convencional del tiempo, pero no es una revisión del clasicismo. Resulta hasta cierto punto dudoso que Diderot se mantenga siempre en el ámbito de la pura ficción, como elemento esencial de la vida real. Esto es lo que parece sugerir algún biógrafo.⁴⁰⁴ En efecto, Diderot es un mistificador, se sirve de la ficción para entrelazar mundos paradójicos. Lo vemos incluso en obras como *Le rêve de d'Alembert*, pero rehuye las argucias del sentimentalismo, en busca siempre del distanciamiento. No es un arte empático, sino mimético. Preludia más a Stendhal que a los imaginarios paisajes románticos. Si se puede hablar de ficción en Diderot, es en la medida en que contribuye a fundar un nuevo realismo, mucho antes de que existan un estilo y una actitud que merezcan tal nombre. Lo que ocurre es que no es el *realismo del espejo* Stendhaliano, sino un realismo de cuño cervantino, que recoge de la realidad todas sus posibilidades de ilusión.

El arte novelístico de Diderot persigue la verosimilitud como característica esencial de la escritura dramática⁴⁰⁵; por ello es ya el anticipo de un arte

⁴⁰⁴ Furbank, P.N., 1994: 229.

⁴⁰⁵ La verosimilitud es la forma como la tragedia y la comedia tradicionales se han acercado a la realidad. Esa ilusión de realidad la encontramos en Fernando de Rojas, en Molière o en John Webster. Todos ellos carecen de la noción de

cómodamente instalado en la exigencias del gusto burgués. El autor no es omnisciente, se limita a observar. Su atributo esencial es la frialdad frente a aquello que transcurre ante sus ojos. Paradójicamente, Diderot reivindica la importancia del sentimiento, de la vida sensorial, en el logro de la virtud. Como buen naturalista y como buen ilustrado, gusta del contacto con la naturaleza, y concibe ese contacto como la unión del espíritu humano con el cosmos a través de la sensibilidad, el atributo más esencial y universal de la materia. Pero esto no es del todo transferible a los géneros de ficción, pues en ellos no sólo se imitan realidades, sino que también se exponen ideas morales. El actor dramático, de este modo, es más eficaz representando emociones, en la medida en que puede sustraerse a su influencia. La frialdad es un componente esencial del arte porque permite aislar la sensibilidad de los múltiples hechos externos que la desvían hacia un tratamiento inadecuado de la naturaleza. Nada que no surja del estrecho límite de los sentidos es verdadero, pero nada que no sea comprendido por la razón es útil para la sociedad. El destino de la obra narrativa es siempre un público universal, que otorga méritos y sanciona, por más que sea el artista, en el acto de la producción, por completo independiente para imaginar y crear. Imaginación y memoria son las bases de la creación, la una es receptáculo de la otra, ambas se complementan. Diderot no acaba de advertir la importancia que, en el futuro, tendrá esta disociación. El romanticismo elige, en sus anhelos de belleza ritual y de escapismo, la imaginación productora que invoca la verdad ontológica de segundas naturalezas; los realismos, por su parte, invocan el poder reconciliador de la memoria, por alusión a realidades tangibles. Baudelaire, Monet, aspiran a captar el instante, en lo que tiene de inaprehensible y de irrepetible; Stendhal o más tarde Proust, aspiran a la infinita repetición de un tiempo convertido ya en sedimento de la memoria. No es un tiempo único y lineal, sino el depósito circular de infinitas vivencias. La remembranza equivale a

realismo, pero aspiran a construir tramas creíbles sobre elementos incardinados en la realidad social, es decir, como tramas miméticas; del mismo modo no hacen crítica social directa, pero sí describen los distintos aspectos sociales desde el regocijo o la crudeza.

una segunda creación del tiempo, convertido en algo vivo, precisamente porque, unido a la sensibilidad, se convierte en un objeto móvil, en absoluto monolítico u homogéneo. El tiempo de los románticos es el de la instantaneidad irrepetible, con sus mágicos atributos temporales; el tiempo de los realistas, el de la infinita recreación, en la sensibilidad, de un tiempo mil veces desvaído y recuperado.

Diderot es precursor de ambas visiones. Elogia la naturaleza bárbara, con su inagotable capacidad de seducción y de sorpresa, pero también se declara partidario de un arte mimético de realidades tangibles.

La narrativa de Diderot tiende hacia su propia disolución como género. El sobrino de Rameau, un espectro de locura, un granuja vividor y grotesco, se alía con el filósofo en un discurso paródico. Rameau conversa con Diderot y le recuerda sus propios delirios juveniles. ¿Acaso no ha sido él también un espíritu perezoso y divagador? Incluso en sus formas más monstruosas o fallidas, la naturaleza es digna de admiración, porque todo lo particular es creado por ella en relación armónica con la totalidad. Rameau es el cínico que se autopresenta como tal, sin ambages, sin ocultamientos, como un moderno sátiro que no teme al escándalo. La moral depende siempre de la Naturaleza, pero también de los hombres. Las novelas de Diderot afirman el lugar central del ser humano en la creación, a través de sus dos atributos esenciales: razón y sensibilidad, imaginación y memoria. Preludia a los románticos en la idea de conjugar filosofía y poesía, del mismo modo que prelude a los realistas al conjugar ficción narrativa y reflexión moral.

En el imaginario romántico, la reflexión moral es siempre ambigua. El Don Juan de Byron ¿es un personaje heroico? ¿Son modelos de acción moral el pirata o el aventurero? Son modelos de una libertad deseada por encima de las convenciones, pero no son el modelo por el que han de regirse las convenciones mismas. Diderot, cuando reivindica la libertad personal, que es en postrer término libertad de las pasiones, no alude a este concepto romántico, sino al gusto burgués por la libertad y por la independencia. Su última novela, *Jacques le fataliste* es precisamente aquella en que el narrador se libera más de sus

compromisos de objetividad con el lector. Por momentos parece convertirse en un personaje más, sin el atributo de la omnisciencia, plenamente involucrado en el desarrollo de la ilusión. Es, en efecto, una novela sobre la autoridad y el dominio.⁴⁰⁶ Es también la novela en la que la seducción de lo fantástico alcanza mayor ambigüedad, y en la que el desarrollo es menos lineal. Preludia formas del futuro, porque es síntesis de todas las obras de ficción de su siglo, que son obras todas de género. Así, *Paul y Virginia* es una obra de sentido utópico o antropológico, o el *Tristan Shandy* es un ejemplo sumario de la novela moderna, con desarrollo pluri-lineal e intromisión de géneros diferentes, como el cuento sentimental o la novela picaresca. Esta novela sobre la autoridad y el dominio entre dos personajes, el amo incauto y el sirviente filósofo, es también una novela sobre el determinismo y el destino, pues incluso la relación de extrema fidelidad y mutua servidumbre de amo y criado es algo dispuesto por los acontecimientos, no directamente forzado por los actores reales. Un rasgo más de modernidad: el continuo recurso a la ironía. El mundo romántico va a construir todo su imaginario simbólico sobre el poder destructivo de la ironía y sobre la capacidad evocadora de la analogía. Conceptos ambos desarrollados o intuidos en los escritos de Diderot, bajo formas diversas.

⁴⁰⁶ Furbank, P.N., 1994: 429.

Conclusión

El futuro de la ironía.

Lo pintoresco y lo sublime son dos elementos constituyentes del imaginario ilustrado. Bajo el imperio del consumo, lo pintoresco se convierte en *kitsch* o en su derivación artística, el estilo *pompier*. El mundo de la eficacia tecnocrática convierte el sublime romántico en experiencia máquinica, en desastre totalitario. La experiencia de la muerte industrializada de Auschwitz es un punto de no retorno en la experiencia humana de la barbarie. Frente a las imposturas del mundo contemporáneo, el futuro de la ironía aparece tal vez más claro que en la época de Denis Diderot. El uso de la ironía es ahora un uso suplementario, que va más allá del juego, pero más allá también del discurso *serio* de la política o de la ética. Es una de las últimas formas válidas de distanciamiento.

El sublime exige la cercanía absoluta del sujeto con aquello a lo que se entrega en contemplación extasiada. El individuo se anula como tal en el Partido, o en el líder, o en la simple contemplación del paisaje agreste, como en los cuadros de C. D. Friedrich. Frente a esta sublimación de la pertenencia, frente a la máquinica anulación de la identidad en el colectivo, la ironía permite considerar la existencia humana en su dimensión radicalmente individual. La ironía es siempre una mirada irremplazable, en la medida en que no puede ser sustituida por un estereotipo, o por una falsificación simplificadora. No es un discurso reglado, sino una de las formas auténticas de la palabra autónoma.

En los inicios del siglo dieciocho, cuando se publican algunas de las principales obras de la novela moderna (*Robinson Crusoe*, en 1719, *Moll Flanders*, en 1722, o *Los viajes de Gulliver*, en 1726), marcadas por el signo de la ironía, el hombre europeo podía hacerse todavía la ilusión de escapar al escepticismo,

reflejando los movimientos de una realidad cambiante, pero llena de riqueza. La racionalidad poseía, a través de la ironía y del juicio crítico, un evidente poder liberador. Por eso los novelistas hacen especial hincapié en resaltar que la novela pertenece a un orden de realidad indudable. Robinson Crusoe escribe por sí mismo la historia de su vida; lo mismo ocurre con Pamela o con Moll Flanders. Son historias tomadas de la vida real; los personajes poseen nombres y apellidos⁴⁰⁷. Lo común es elevado al grado de obra de arte, porque bajo la apariencia de lo cotidiano se esconde la infinita diversidad de las vidas humanas.

Diderot recoge sin duda ese gusto por el apunte minucioso de la realidad cotidiana, pero considera imprescindible dotar a esos cuadros psico-fisiológicos de aquellos detalles que, identificándolos, los dotan de un cierto sentido moral, del que carecen los simples cuadros de costumbres. A ello se refiere en un pasaje fundamental de *Jacques el fatalista*:

«Un faiseur de romans n'y manqueroit pas; mais je n'aime pas les romans, à moins que ce ne soient ceux de Richardson. Je fais l'histoire, cette histoire intéressera ou n'intéressera pas: c'est le moindre de mes soucis. Mon projet est d'être vrai, je l'a rempli»⁴⁰⁸.

La pretensión de veracidad es lo que distingue a la novela como género capaz de provocar la elevación moral, de los puros divertimentos caballerescos o sentimentales. De ahí que Diderot interprete las novelas de Cervantes como magníficos ensayos logrados de realismo, donde una pluralidad de caracteres son retratados en sus peculiaridades más insignificantes. Lo insignificante acaba siendo precisamente aquello que distingue a unos personajes de otros, y aquello que también los distingue desde un punto de vista moral.

La novela se desarrolla como un complejo continuo y orgánico, como una totalidad histórica que se desenvuelve relacionando historias de seres particulares

⁴⁰⁷ Ver, a este respecto, la introducción de Fernando Toda a la *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, de Sterne. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 11 y ss.

y rasgos históricos y generacionales. Así lo supo ver G. Lukacs, en su *Teoría de la novela*. Refiriéndose a la *Educación sentimental*, de Flaubert, incidió sobre el aspecto concreto y temporal de las novelas:

*«La totalidad de vida que sirve de soporte a todos los hombres deviene así algo dinámico y viviente : la gran extensión de tiempo que abraza esa novela, que articula los hombres y las generaciones y relaciona sus acciones con un complejo histórico y social no es, de ningún modo, un concepto abstracto, unidad mental construida después como los es La Comedia humana en su conjunto, sino una realidad que existe en sí, un continuo concreto y orgánico».*⁴⁰⁹

En *Los dos amigos de Bourbonne*, Diderot hace, en un contexto por supuesto muy diferente, una consideración similar, al referirse a los autores de novelas de corte realista. Considera Diderot que sólo cuando el novelista ha sabido captar los elementos más característicos de una personalidad o de una fisionomía, aunque no sean necesariamente los más sobresalientes, la imagen que se alcanza estará en verdad dotada de altura moral y de efectividad poética. De ahí que distinga positivamente las caracterizaciones de Cervantes, frente a las de otros escritores realistas, como Scarron o Marmontel⁴¹⁰.

La ironía novelesca se construye sobre este apego fundamental a la realidad. Sólo hay ironía donde hay un propósito de verosimilitud; posiblemente también, sólo donde existen la imposibilidad de decir algo de forma directa, y la necesidad moral de hacerlo, a pesar de los inconvenientes.

Diderot recoge, como ya hemos visto, dos formas distintas de ironía: la ironía socrática y la ironía carnavalesca o picaresca, que procede de la tradición medieval, ésta última probablemente a través de su admirado Rabelais. A ellas une los aportes de la ironía novelesca que ha tomado, no tanto de Cervantes,

⁴⁰⁸ **JF**, p. 670.

⁴⁰⁹ Lukacs, G. 1966: 136.

como de Sterne. Esa suma puede hallarse también de una manera anticipada en el propio Cervantes, que recoge las formas de la retórica antigua y las une a la tradición picaresca, para reinventar los géneros comunes de su tiempo: la novela de caballerías y la novela bizantina, y de paso crear el nuevo género de la novela moderna.

Si Diderot y su tiempo se sirven con profusión del recurso de la ironía, es porque se encuentran con un universo desacralizado, que exige respuestas originales, que ya no puede ser comprendido bajo la sombra protectora del orden teológico antiguo. La ironía abre un espacio de salvación para la subjetividad, un espacio en el que el individuo ha de tomar la palabra frente a la labor uniformizadora y silenciadora de la tradición. Todo cuanto Diderot toma de la tradición, aparece reconvertido en lenguaje original. No hay ninguna concesión al clasicismo. La ironía es el instrumento de esa victoria sobre las fuerzas reactivas que convierten el lenguaje del arte en un lenguaje simplificado, incapaz de ofrecer soluciones originales.

De ahí, también, la extraordinaria vigencia de la ironía moderna en la escritura contemporánea, en la medida en que sirve a un lenguaje nunca sustancializado, que flota en la absoluta reflexividad. En la novela contemporánea, y el monólogo de *Molly Malone* al final del *Ulises*, constituye un ejemplo sumario, los personajes discurren como identidades resquebrajadas, equívocas. No poseen ninguna capacidad para comprender o dominar completamente el mundo en el que viven. Están enfrentados a la condición paradójica de su propia existencia. Ya no habitan en un mundo cerrado, aunque sea un mundo más opresivo que el de la epopeya antigua. Su espíritu es creador, porque ya no está sometido a las imposiciones de un destino de orden divino. El hombre moderno *adviene*, llega a ser, está obligado a reinventar continuamente su propia vida, a labrarse una perspectiva propia.

Pero ese no ha sido siempre el destino del hombre moderno, convertido en ocasiones en instrumento del poder totalitario, o e simple fuerza de trabajo,

⁴¹⁰ DAM, p. 727.

reducido a esa cosificación que domina el proceder técnico de la modernidad. A ello se ha referido Valeriano Bozal en un libro reciente⁴¹¹. Lo pintoresco y lo sublime, formas básicas del imaginario dieciochesco, desembocan en el *kitsch* y en el sublime totalitario. La razón se convierte en el primer elemento deshumanizador de la realidad, en la medida en que es reducida a los márgenes de la eficacia tecnocrática.

El futuro de la ironía es, tal vez, el futuro mismo de la libertad crítica. En el tiempo de Diderot, el *philosophe* se autoafirmaba como sujeto en la curiosidad libre de prejuicios con que asumía su condición dentro del orden natural. En el arte, se solazaba en la contemplación de un paisaje apacible; se sentía libre en la sencillez de la entrega al embeleso de la novedad, al pintoresquismo amable, que serenaba los humores tornadizos en el beatífico solar de una naturaleza salvadora y amable. Diderot admira los cuadros de costumbres construidos según la regla de la verosimilitud. El realismo engrandece la obra, exhibiendo los errores que la hacen afín al propósito creador de la naturaleza. Por el disfrute sosegado del paisaje, el burgués descansa de su vida ajetreada y mundana, se transforma en mirón o en paseante distraído, y se reconcilia con un ámbito que, desde hace algún tiempo, ya no es el suyo. Gainsborough, Hogarth, suministran imágenes amables al imaginario diecioches; imágenes que Diderot va a buscar en Chardin, en Greuze, en Van Loo.

En ocasiones, ese nuevo arte prendado de realismo e imaginación amable se convierte en un arte falseado. Es lo que Diderot cree advertir en los cuadros tardíos de Boucher; en sus escenas pastorales encantadoras, Diderot no halla sino la repetición monomaniaca de un modelo que se agota si carece de la fuerza de la improvisación creadora. Esto le llevará a exclamar en el salón de 1761, que «Boucher posee todo, excepto la verdad». El pintoresquismo amable se convierte con facilidad en modelo simplificado, huero, y Diderot era consciente de esa limitación primordial.

⁴¹¹ *Necesidad de la ironía*, ya citado en algunas ocasiones en este trabajo.

El propósito de veracidad no ha de limitar la potencia de la fantasía. Un caso ejemplar es el de Cervantes, pero también el de Rabelais, escritores por los que Diderot profesa una admiración singular. Desde la perspectiva de su crítica de los Salones, su diálogo con los artistas y las obras puede parecer una repetición de sus ideas sobre una nueva moral basada en la potencia creadora e innovadora de la naturaleza. Sin duda, Diderot está proyectando, aunque no siempre lo consiga de forma coherente, sobre la obra de artes, las ideas ya esbozadas en sus ensayos dialogados sobre cuestiones naturales.

Su enorme contribución a la crítica de arte se justifica no sólo porque con sus críticas de los *Salones* para la correspondencia manuscrita de Grimm, haya llevado a cabo una progresiva literaturización de su experiencia del arte, aportándole los valores implícitos de su escritura dialógica. Hay en ella también un hondo fundamento moral e incluso técnico –aprehendido tal vez, en largas conversaciones con su amigo Chardin-, que supone una avanzadilla de los nuevos tiempos, que ya se dejan advertir en la imagen del *Belisario*, del joven David. En este aspecto, Diderot se comporta como un ironista cabal, que sabe ridiculizar los dogmas de su tiempo, mostrando su inanidad esencial, aun cuando su visión *realista* esté impregnada de cierta derivación sentimental cercana al exceso lacrimógeno, no tanto en sus ensayos teóricos, como en sus intentos de creación teatral.

El ironista anuncia un tiempo nuevo, pero es incapaz de expresarlo cabalmente. Esa tarea pertenece a otros. Él sólo puede someter a crítica destructiva los valores hieráticos del presente. Sin saberlo, Diderot es un precursor de la nueva sensibilidad pre-romántica. De ahí que su visión del arte sea, a pesar de reivindicar pasiones violentas y excesos emocionales, esencialmente neoclásica, al privilegiar el control racional y el orden⁴¹². Esto se aprecia de forma especialmente diáfana en la *Paradoja del comediante*: el actor genial es el que, con frialdad, sin emoción alguna, es capaz de desatar un premeditado y calculado torrente emocional.

⁴¹² Azúa, F. de. 1983: 226.

La sorpresa tiene una función generadora de la sensibilidad ilustrada; provoca acción, placer o indolencia. El placer estético aparece también ligado al trabajo, a la dimensión productiva, veneno de donde nace la moderna distinción entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. En Diderot, la figura del diletante y del *flâneur* apenas están entrevistadas, bajo la imagen del crítico burgués y del *philosophe* entregado a su pasión didascálica.

Es el triunfo de lo inmediato y de lo cambiante, con lo que se sutura en cierto sentido la herida del Barroco. No hay una solución por la trascendencia, sino por el escape hacia una vida refinada, sentimental y mundana. Ahora la naturaleza ya no es el ámbito de la revelación misteriosa, sino el motivo de un placer cercano, de una fruición accesible. Desacralizada, se convierte en objeto de transformación; más tarde, en un valor de uso, en una fuerza de mecanización y de progreso.

El paisaje natural y el paisaje urbano, el arte que los representa, son esa alteridad frente a la que se constituye la subjetividad moderna. En la contemplación activa, el motivo que se percibe aparece ya en el absoluto distanciamiento. Esa es la condición que hace posible el ejercicio de la ironía: el distanciamiento que crea una distancia prudencial entre el sujeto y un mundo convertido en campo de observación.

Para el ironista, las imágenes amenas, divertidas, no son sino simulacros de una naturaleza meliflua y edulcorada. La novedad, lo pintoresco, ha de ser un fucilazo efímero, un fugaz restallido que estimule la inteligencia sin fatigarla. Y la fugacidad comporta también una exigencia de seducción y de destrucción. Paradójicamente, el arte presuntamente realista, realizado con un propósito de veracidad, tiende hacia la irrealidad, alterando las verdaderas condiciones de un mundo regido por nuevas reglas económicas.

Es así que las imágenes de la naturaleza no son sino simulacros. Diderot, sin duda, se encuentra muy alejado de esta intuición. Cuando habla de veracidad, se refiere a la capacidad que tienen ciertos pintores, como Greuze, de reflejar en una figura humana un carácter moral auténtico. Del mismo modo que el

espectador de su tiempo, Diderot se decanta como crítico por acciones, ambientes, personajes, que guardan con la realidad una distancia insalvable. El deseo desrealiza y realiza a través de la imagen, y lo pintoresco se democratiza, alterando las condiciones del verdadero mundo. La Estética de Diderot es, ante todo, una estética del deseo.

Jacques el fatalista es una cala importante en el desarrollo de la novela moderna. Y a este experimento dialógico hay que unir *El sobrino de Rameau*. La novela moderna tiene como rasgo diferencial la articulación, a través del entramado dialógico, de distintos planos de realidad, en torno a dos órdenes narrativos: la primera persona, que acentúa la expresión biográfica y dota de una dirección interior al relato, y la tercera persona, que surge siempre con poder anticipatorio y dilatorio. Diderot se ha servido magistralmente en estas obras al menos del segundo orden. En *Don Quijote* hallamos desarrollados ambos aspectos por primera vez de forma unitaria, y ese será el camino que habrá de seguir la novela en los tres siglos sucesivos. La primera persona se desarrolla en el Quijote en la relación dialógica que se establece entre los dos personajes centrales; la tercera, a través de los distintos copistas y narradores. Es el principio de una literatura polifónica, en la que una pluralidad de conciencias halla libre expresión en el diálogo improvisado. Desde los inicios de la Modernidad se asiste a un proceso de continua subjetivización de la experiencia literaria que, más allá del naturalismo decimonónico y del egotismo romántico, culmina en la visión desencantada e irónica, necesariamente epigónica, del siglo veinte, marcado, como estuvo, por los signos del desencanto y de la barbarie.

Fin de Ironía y Libertad.

APÉNDICES

CRONOLOGÍA

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA COMENTADA

CRONOLOGÍA

DENIS DIDEROT Y SU TIEMPO

	Datos Biográficos	Acontecimientos culturales y literarios
1713	Diderot nace en Langres	
1719		Du Bos. <i>Reflexiones críticas sobre la poesía y la pintura.</i>
1721		Giambattista Vico. <i>De constantia iurisprudentis.</i>
1722		Wollaston. <i>Religion of nature delineated</i>
1723 - 1728	Estudios con los jesuitas de Langres	
1725		Feijoo. <i>Apología del Escepticismo médico.</i> Giambattista Vico. <i>Scienza Nuova Prima (principii di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni.</i> Publica también la primera parte su <i>Autobiografía.</i>
1726	Diderot se tonsura	Feijoo. Primer tomo del <i>Teatro Crítico Universal.</i>

1728	Llegada a París	
1730		Giambattista Vico. Segunda Edición corregida de la <i>Scienza Nuova</i> .
1732	Finaliza sus estudios en la Universidad de París, recibiendo el título de <i>maître és arts</i>	
1741	Conoce a Antoinette Champion	<i>Épître à M. B.</i>
1742	Conoce a Rousseau.	Diderot termina su traducción de la <i>Historia de Grecia</i> , de Temple Stanyan. Se publicará al año siguiente. Feijoo. Primer tomo de las <i>Cartas Eruditas</i> (el quinto y último se publicará en 1760).
1744	Muere Giambattista Vico.	G.Vico. Tercera edición de la <i>Scienza Nuova</i> , publicada póstumamente en Julio.
1746	Nacimiento de Goya.	
1747	Diderot y d'Alembert toman la dirección de la Enciclopedia.	
1748	Nacimiento de Louis David. Descubrimiento de las ruinas de Pompeya.	Se publican <i>Les Bijoux Indiscrets</i> y <i>Mémoires sur différents sujets de mathématiques</i> Benoît de Maillet. <i>Telliamed, o Entretiens d'un philosophe indien avec un missionnaire français, sur la diminution de la mer, la formation de</i>

		<i>la terre, l'origine de l'homme, etc.</i>
1749	Detención y Prisión en Vincennes, donde recibe la visita de Rousseau. Nacimiento de Goethe.	Traduce la <i>Apología de Sócrates</i> . <i>Lettre sur les aveugles</i> .
		Voltaire. <i>El Siglo de Luis XIV</i> .
1750	Mueren sus hijos Jacques-François Denis y Denis-Laurent.	<i>Prospectus</i> , de la Enciclopedia.
1753		Tomo III de la Enciclopedia
1755	Muerte de Montesquieu.	Tomo V de la Enciclopedia
1756		Tomo VI de la Enciclopedia. <i>Lettre à Landois</i> (publicada en la <i>Correspondence Littéraire</i>). Piranesi. <i>Antigüedades Romanas</i> .
1757	Polémica con Rousseau, por el pasaje de <i>Le Fils Naturel</i> “sólo el malvado está solo”.	Publica <i>Le Fils Naturel</i> .
1759	La Facultad de Teología de Lovaina censura y suprime en abril el <i>Journal Encyclopédique</i> de Pierre Rousseau. Desterrado, funda el <i>Journal de Bouillon</i> .	
1760		Palissot. <i>Les Philosophes</i> .
1761	<i>Le Père du famille</i> se representa en la Comedia Francesa. Muere Richardson	<i>Salon de 1761</i> , publicado en la <i>Correspondence Littéraire</i> .
1762	Supresión en Francia de la Compañía de Jesús.	
1764	El 26 de Septiembre muere	Winckelmann. <i>Historia del Arte</i>

	Feijoo.	<i>de la Antigüedad.</i>
1765	Catalina II compra la biblioteca de Diderot.	Cuarto <i>Salon</i> . <i>Essais sur la peinture</i> (publicados en 1796). <i>Lettre à Naigeon sur les "Lettres de la montagne" de Rousseau.</i> <i>Salon de 1765.</i> <i>Lettre sur "Le Philosophe sans le savoir"</i>
1766		Lessing. <i>Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.</i>
1767	Diderot es elegido miembro de la Academia de Ciencias de San Petersburgo.	<i>Salon de 1767.</i> Moses Mendelssohn. <i>Phaedon.</i>
1768	Muere Winckelmann. Nace Chateaubriand.	Robinet. <i>Considérations philosophiques de la gradation naturelle del formes de l'être.</i>
1769	Colabora en la <i>Correspondence Littéraire</i> de Grimm. Conoce a Herder.	Primera versión del <i>Rêve de d'Alembert.</i>
1770		Naigeon publica <i>De la suffisance de la religion naturelle</i> y <i>Addition aux pensées philosophiques.</i>
1771		Primera versión de <i>Jacques le Fataliste.</i> <i>Salon de 1771.</i>
1772	Inicia su colaboración con Raynal en la <i>Histoire des deux Indes.</i>	<i>Eleuthéromanes.</i> <i>Sur les femmes.</i> <i>Conseils à une jeune mariée.</i> Primera versión del <i>Supplément au voyage de Bougainville.</i>

		<p><i>Oeuvres Philosophiques de Diderot</i> (6 tomos. contiene algunas obras de otros autores).</p> <p><i>Oeuvres philosophiques et dramatiques de M. Diderot</i> (Edición Amsterdam, en 6 tomos),</p>
1773		<p><i>Ceci n'est pas un conte</i> <i>Satire première.</i></p>
1774	Muerte de Luis XV.	<p><i>Réfutation d'Helvétius</i>(publicada en 1778).</p> <p><i>Voyage de Hollande</i> <i>Entretiens avec la Maréchale</i> <i>Politique des souverains.</i> <i>Observations sur le Nakaz;</i> <i>Éléments de Physiologie.</i></p>
1775	Catalina II encarga a Diderot un plan para las universidades rusas.	<p><i>Plan d'une Université pour la Russie</i> y <i>Essai sur les études en Russie.</i> <i>Salon de 1775.</i></p>
1778	Mueren Voltaire y Rousseau.	<p>En noviembre inicia la redacción de <i>Jacques el fatalista.</i></p>
1780	Muere Condillac.	<p>Publica las <i>Additions faites à Jacques le Fataliste</i> y revisa <i>La Religieuse.</i> En junio finaliza <i>Jacques el fatalista.</i></p>
1781	El Parlamento condena la <i>Histoire des deux Indes</i> , y su autor, el abate Raynal, es detenido. El 15 de Febrero muere	<p><i>Salon de 1781.</i> <i>Addition à la lettres sur le aveugles.</i></p>

	Lessing.	
1783	Mueren Madame d'Épinay y d'Alembert.	
1784	Mueren Sophie Volland, la hija de Diderot, y el 31 de Julio, el propio Diderot.	Boullée. Proyectos de <i>El Cenotafio de Newton</i> y de la Biblioteca pública para el solar del convento de Capucines. David. <i>El Juramento de los Horacios</i> .
1785	La biblioteca de Diderot llega a San Petersburgo.	
1789	Revolución Francesa	

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA COMENTADA

[NOTA: *Se comentan sólo aquellas obras que tienen una especial significación en este trabajo, por su importancia teórica o estética, o por la profusión y recurrencia con que son citadas*].

BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE TEORÍA DE LA LITERATURA.

AUERBACH, Erich. (1950) *Mímesis*. México, F.C.E.

AYALA, Francisco. (1984) *La Estructura narrativa y otras experiencias literarias*. Barcelona, Crítica.

BAJTIN, M. M. (1989) *Teoría y estética de la novela (Trabajos de investigación)*. Madrid, Taurus.

BAJTIN, M. M. (1997) *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. Barcelona, Anthropos.

BAJTIN, M. M. (1998) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza.

BAJTIN, M. M. (1993) *Problemas de la Poética de Dostoievski*. México, F.C.E.

BAJTIN, M. M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

BAL, Mieke. (1995) *Teoría de la narrativa*. Madrid, Cátedra.

Replanteamiento de las bases de la narratología. Libro breve pero exhaustivo que motivó acerbas críticas de Genette en 'El nuevo discurso del relato'.

BAQUERO GOYANES, Mariano. (1995) *Estructuras de la novela actual*. Madrid, Castalia.

BARTHES, Roland. (1973) *Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux Essais critiques*. París, Éditions du Seuil, 1972. (Trad. cast.: *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1973).

BATAILLE, Georges. (1993) *La Literatura como lujo*. Madrid, Cátedra.

BELL, Michael. (1983) *The Sentiment of Reality (Truth and feeling in the European Novel)*. Londres, George Allen and Unwin.

Excelente ensayo que rastrea la relación entre novela y realidad. Contiene ajustadas observaciones sobre autores del dieciocho como Sterne, Richardson o el propio Diderot. A Jacques el fatalista se refiere en algunas ocasiones, incluyendo una comparación con la Clarissa de Richardson.

BLANCHOT, Maurice. (1993) *L'entretien Infini*. París, Gallimard, 1969. (Trad. cast.: *El diálogo inconcluso*. Caracas, Monte Ávila, 1993).

BORNEUF, Roland y OUELLET, Réal. (1989) *L'univers du roman*. París, P.U.F., 1972. (trad. cast.: *La Novela*. Barcelona, Ariel, 1989).

BROCH, Hermann. (1966) *Création littéraire et connaissance*. París, Gallimard.

BUTOR, M. (1997) *Essais sur le roman*. París, Gallimard.

CAILLOIS, Roger. (1989) *Approches de l'imaginaire*. París, Gallimard, 1974. (Trad. Cast.: *Acercamientos a lo imaginario*. México, F.C.E., 1989).

CRUICKSHANK, John. Ed. (1969) *El novelista como filósofo*. Buenos Aires, Paidós.

«El tema de este libro son las exploraciones e invenciones técnicas de la novela contemporánea, especialmente francesa, en autores como Samuel Beckett, Blanchot o Robbe-Grillet. Aparece citado en nuestro trabajo en el capítulo tercero, al hablar de la ironía en la novela contemporánea, así como en los epígrafes finales, cuando se habla del futuro de la ironía. El libro recoge trabajos de una decena de críticos diferentes, que se ocupan cada uno de ellos de la obra de un novelista».

CURTIUS, Ernst Robert. (1955) *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. México, F.C.E.

«Título básico de la crítica literaria y la Estética contemporáneas. Arroja fecundas iluminaciones sobre la influencia de la cultura latina en escritores como Cervantes o Diderot, al que dedica un espléndido estudio comparativo con Horacio. La crítica literaria es aquí entendida como un discurso capaz de producir ideas nuevas, de generar nuevas intenciones creadoras, a partir de la comparación y el estudio histórico, con aportes de la Hermenéutica. Su planteamiento, en este sentido, coincide plenamente con el propósito de nuestro trabajo, al que ha servido con frecuencia como modelo».

DAVIDSON, Donald. (1995) *De la verdad y de la interpretación. Fundamentales contribuciones a la filosofía del lenguaje*. Barcelona, Gedisa.

“Este libro es una recopilación de artículos sobre filosofía del lenguaje, casi todos ellos centrados en el problema de la teorías del significado. Para nuestro trabajo, ha sido muy importante, a nivel puramente teórico, es decir, en algunas ideas expresadas en el esbozo, el artículo ‘¿Qué significan las metáforas?’”.

DELEUZE, Gilles. (1972) *Proust et les signes*. París, P.U.F., 1964. (Trad. cast.: *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama, 1972).

DERRIDA, Jacques. (1967) *L'écriture et la différence*. París, Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques. (1971) *De la Grammatologie*. París, Les Éditions de Minuit, 1967. (Trad. cast.: *De la Gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971).

DERRIDA, Jacques. (1989) *La Deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*. Barcelona, Paidós.

DERRIDA, Jacques. (1981) *Éperons (Les styles de Nietzsche)*. París, Flammarion, 1978. (Trad. cast.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia, Pre-Textos, 1981).

«Los títulos de Deleuze y Derrida citados tienen todos como tema el problema de la escritura contemporánea, entendida como ruptura o quiebra del modelo epistemológico de la Modernidad. El enfoque deconstruccionista sólo está parcialmente tratado en este trabajo, desplazado por la importancia que se ha otorgado a las tendencias hermenéuticas o comparatistas».

DETIENNE, Marcel. (1985) *La Invención de la Mitología*. Barcelona, Península, 1985.

Libro especialmente interesante por su análisis de la polémica sobre el origen de las lenguas en el siglo XVIII, que conecta el problema de la mitología y de las primeras narraciones con las teorías antropológicas de Fontenelle, Rousseau, el padre Lafitau o el propio Diderot.

DODDS, E.R. (1997) *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza Universidad.

Libro clásico sobre la cuestión, lo hemos utilizado y citado con profusión en el capítulo 'El tiempo de la epopeya'.

DURÁN, Armando. (1973) *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos.

ECO, Umberto. (1999) *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen.

Como el siguiente, los libros de Eco han proporcionado intuiciones decisivas para nuestro trabajo. 'Lector in fabula' es un examen minucioso de la novela desde el punto de vista de la pragmática textual, y en él se pone en juego la idea de 'interpretación cooperativa' por parte de un lector hipotético, que hemos recogido, con variantes, en estas páginas.

ECO, Umberto. (1993) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.

Se trata de un libro sobre la comunicación de masas, lo que lo aleja en cierto modo de las intenciones de este trabajo. Sin embargo, de la segunda sección, titulada 'Los personajes', hemos tomado algunos conceptos básicos para la interpretación del hecho novelesco, sobre todo en lo referente a los personajes-tipo.

FINLEY, M. I. (1994) *Los griegos de la antigüedad*. Barcelona, Labor.

«Aparece citado con cierta frecuencia en el primer epígrafe del capítulo tercero, en el que se habla de la relación de la novela moderna con los géneros de la Antigüedad».

FORSTER, E.M. (1995) *Aspects from novel*. Londres, E. Arnold, 1958. (Trad. cast.: *Aspectos de la novela*. Madrid, Debate, 1995).

«Libro clásico de la crítica inglesa, que es abundantemente citado, y criticado, en algunos pasajes de nuestro trabajo. Es la visión irónica y llena de inteligencia de un novelista sobre la novela, aunque contiene muchas afirmaciones arbitrarias y juicios de valor, además de alguna lograda intuición teórica».

FRYE, Northorp. (1973) *La Estructura inflexible de la obra literaria*. Madrid, Taurus.

Frye es un conocido teórico de la literatura, que ha desarrollado sobre todo la noción del Gran código, así como una valiosa teoría de la interpretación cooperativa. Este título, que recoge conferencias y textos dispersos de elevada carga teórica, sólo aparece citado de forma circunstancial.

GADAMER, H. G. (1991) (1998). *Verdad y Método*. 2 vols. Salamanca, Sigueme.

Libro de enorme importancia en el pensamiento contemporáneo, huelga, como en el caso de Ser y Tiempo, cualquier comentario específico. Es una obra de referencia en este trabajo, y como tal, es citada con profusión.

GARCÍA GUAL, C. (1972) *Los orígenes de la novela*. Madrid, Istmo.

Título que sondea los orígenes del género novelesco en la literatura clásica. Tiene un evidente valor documental, sobre todo porque no se limita a hacer una catalogación de obras. También se analizan las condiciones sociales del público de la novela, su relación con los mitos, como « epígono degradado », etc..

GARCÍA BERRIO, Antonio. (1989) *Teoría de la Literatura (la construcción del significado poético)*. Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gérard. (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

GENETTE, Gérard. (1966), (1969), (1972). *Figures I, II y III*. París, Éditions du Seuil.

GENETTE, Gérard. (1987) *Palimpsestes*. París, Seuil, 1987. (Trad. cast.: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989).

GENETTE, Gérard. (1979) *Introduction à L'architexte*. París, Seuil.

GENETTE, Gérard. (1993) *Ficción y dicción*. Barcelona, Lumen.

Gérard Genette es el gran teórico de la narratología, y estos cinco títulos son sus obras teóricas más conocidas. El punto de vista de la narratología es objeto de una revisión crítica, muy breve e incompleta, en este trabajo, a la hora de analizar la estructura de Jacques el fatalista. En todo caso, se trata de una de las teorías más importantes de la crítica literaria contemporánea. La mejor introducción es, sin duda, el excelente análisis que hace Genette de la obra de Marcel Proust en Figures III.

GIRARD, René. (1985) *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama.

Este libro aborda la novela moderna desde criterios antropológicos, con influencia del psicoanálisis. Aparece citado en alguna ocasión, al hablar del tema del Deseo en la conducta del héroe novelesco.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996). *La Crítica Literaria del siglo XX.* Madrid, Edaf.

Se trata de un buen libro introductorio, útil para conocer las principales tendencias de la crítica literaria contemporánea, sin extraviarse en una selva de datos y referencias informes. Su principal virtud es el carácter sintético y de conjunto, ausente en casi todas las obras de este tipo.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1994). *El lenguaje literario.* Madrid, Edaf.

Como el anterior, Gómez Redondo realiza una visión de conjunto sobre los distintos géneros literarios, y supera con creces en los resultados la modestia del propósito inicial –la de hacer un simple libro de divulgación-. La poesía, la novela y el teatro están tratados como lenguajes específicos con normas y usos propios. El tratamiento de cada uno es ajustado y excelente.

GRANDEROUTE, Robert (1985). *Le roman Pédagogique de Fénelon a Rousseau.* Ginebra, Slatkine.

HAUSER, A. (1998). *Historia social de la literatura y del arte. 2 vols.* Madrid, Debate.

En su momento fue uno de los libros de historia de la literatura y del arte más influyentes, sólo comparable, en su recepción popular, con la Historia del Arte de Gombrich. Su enfoque sociológico también tuvo muchas críticas. Su visión de conjunto de cada periodo histórico sigue siendo única.

HEIDEGGER, Martin. (1991) *Ser y tiempo.* México, F.C.E.

Huelga cualquier comentario explicativo sobre esta obra central del pensamiento contemporáneo. En este trabajo se ha utilizado sobre todo el capítulo V (El « ser en » en cuanto tal), que contiene algunas ideas fundamentales, y fundacionales, sobre la hermenéutica. Su referencia es por tanto inexcusable en un trabajo de estas características.

HEIDEGGER, Martin. (1987) *De camino al habla.* Barcelona, del Serbal.

Texto de la llamada segunda época de Heidegger, marcada por la preocupación por el lenguaje, con crípticas interpretaciones de la poesía de Trakl o de Stefan George. Libro complejo y crepuscular, que aparece citado en algunas ocasiones en este trabajo, en el Ensayo de Metodología. A destacar el diálogo fingido entre un japonés y un inquisidor y el texto que da título al libro.

HEIDEGGER, Martin. (1994) *Conferencias y Artículos*. Barcelona, Del serbal.

De esta recopilación de artículos, nos interesa sólo, y de manera tangencial, el titulado « Poéticamente habitó el hombre... », importante para conocer mejor la visión del lenguaje del Heidegger de la última época.

HEIDEGGER, Martin. (2000) *Hitos*. Madrid, Alianza editorial.

Como el anterior, se trata de una recopilación de textos diversos. Sin embargo, algunos de ellos son fundamentales para conocer el pensamiento de Heidegger, como « ¿Qué es metafísica? » o la « Carta sobre el humanismo » que, teniendo en cuenta el enfoque metodológico de este trabajo, justifican plenamente su inclusión en esta bibliografía, aun cuando no sean citados de manera explícita.

HEIDEGGER, Martin (1995), *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza editorial.

Libro de capital importancia, pues supuso el regreso editorial de su autor después de años de silencio. Contiene algunos de sus textos fundamentales sobre estética (« El origen de la obra de arte ») y algunas de sus ideas centrales sobre poética.

HEIDEGGER, Martin (1999), *El concepto de tiempo*. Madrid, Trotta.

Se trata de una conferencia pronunciada ante la Sociedad Teológica de Marburgo, en julio de 1924. Pertenece, por tanto, a la época de gestación de « Ser y tiempo ». Aparece citada en este trabajo en los epígrafes del primer capítulo dedicados a la hermenéutica.

ISER, Wolfgang (1987). *El Acto de leer*. Madrid, Taurus.

Importante texto de uno de los principales representantes, junto a Jaus, de la llamada 'Estética de la recepción'. Algunos postulados básicos de esta escuela sobre sometidos a crítica en nuestro trabajo.

JAUSS, Hans Robert (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos sobre el campo de la experiencia estética*. Madrid, Taurus.

Texto clásico de la estética de la recepción, aparece citado en los pasajes en los que hemos desarrollado la revisión crítica de esta escuela.

JAUSS, Hans Robert. (1995) *Las Transformaciones de lo Moderno*. Madrid, Visor.

Libro de artículos del maestro de la estética de la recepción. Los artículos carecen de toda unidad, aunque pretenden dibujar un recorrido histórico. Atañen tanto a la literatura de viajes del siglo XVIII y a la fábula en la Ilustración, como a la alegoría en Baudelaire o a la escritura de Valery, de Apollinaire o de Calvino.

KUNDERA, Milan (1994). *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets.

Libro compuesto por siete ensayos breves, escritos en distintas épocas, pero con un mismo hilo conductor y una unidad esencial de estructura y contenido. Son especialmente interesantes sus referencias a Cervantes, Broch, Musil, Mann y Kafka. Kundera es, como es sabido, un buen conocedor —y admirador— de la novela de Diderot, especialmente de Jacques el Fatalista, a la que ha dedicado varios textos, y a la que se refiere con frecuencia en este libro. No pretende articular un marco teórico, sino reflexionar libremente, desde su posición de creador, sobre el hecho novelesco.

LUKACS, Georg (1974). *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte.

Fue en su momento un libro influyente, dentro de la crítica marxista, por eso aparece abundantemente citado en muchos trabajos sobre la novela. Lukacs pretendió llevar a cabo una profunda renovación conceptual del marxismo, sobre todo desde la revisión del concepto de 'realismo'. Pretendía superar las limitaciones del realismo socialista, proponiendo una forma nueva de 'realismo crítico', desde una perspectiva de orden histórico-sociológico.

LUKACS, Georg (1965). *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte.

Como el anterior, este libro es imprescindible en cualquier bibliografía sobre la novela, a pesar de que su enfoque marxista y sociológico pueda parecer perichitado.

MURRAY, Gilbert (1978). *Eurípides y su tiempo*. México, F.C.E.

Es, tal vez, uno de los hitos fundamentales en la crítica sobre el último de los grandes trágicos griegos. Aquí se ha empleado y citado con profusión en el capítulo 'El tiempo de la Epopeya'.

ORTEGA Y GASSET, José (1994). *Meditaciones del Quijote*. Obras Completas, Tomo I. Madrid, Alianza Editorial.

(Ver siguientes)

ORTEGA Y GASSET, José. (1994) *Ideas sobre la novela*. Obras Completas, Tomo III. Madrid, Alianza Editorial.

Se trata de un texto fundamental en este trabajo, que ha sido en cierto sentido motivado por la brillantez —y también por la fragilidad teórica— de estas reflexiones de Ortega, escritas a propósito de unas conversaciones con Pío Baroja. Su importancia puede ser comparada con los escritos sobre la deshumanización del arte, aunque su influencia fuera mucho menor. Sus juicios sobre el futuro de la novela han sido muy discutidos, pero también muy valorados. Se trata de una de las obras más citadas en este trabajo, por lo que huelga aquí un comentario más amplio.

PONZIO, A. (1998) *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtin y la ideología contemporánea*. Madrid, Cátedra.

A. Ponzio ha publicado muchos títulos sobre semiótica y es un reputado especialista en la obra del círculo de Bajtín. Una reseña de este libro, firmada por el autor de este trabajo, puede leerse en el número 2 de la revista Anábase (segunda época, 2000).

Es un libro referencial con respecto a algunos postulados que aquí se defienden.

POUILLON, Jean (1979). *Tiempo y novela*. Buenos Aires, Paidós.

PUJOL, Carlos (1983). *Balzac y “La comedia humana”*. Barcelona, Bruguera.

Meticuloso recorrido por toda la obra novelística de Balzac, título a título. Tiene valor documental.

RICOEUR, Paul (1987). *Tiempo y narración (Vol. I: configuración del tiempo en el relato histórico; y vol. II.: Configuración del tiempo en el relato de ficción)*. Madrid, Ediciones Cristiandad.

En este trabajo, sobre todo en el primer capítulo, nos hemos referido con frecuencia al segundo tomo de la serie, en el que Ricoeur mantiene una viva polémica con los fundamentos de la narratología, defendiendo una concepción hermenéutica, más abierta

a los componentes históricos y a los factores interpretativos, de lo que permite el modelo narratológico de Genette.

SKLOVSKI, Viktor. *Cine y lenguaje*. Barcelona, Anagrama, 1971.

La escasez de traducciones de los formalistas rusos al castellano hace especialmente interesante esta vieja traducción, hoy inencontrable, de las reflexiones de Sklovski sobre las relaciones entre literatura y cine. Como podrá fácilmente observar quien lea con cierta atención este trabajo, hemos tomado, sobre todo en el 'Esbozo', múltiples elementos de la teoría literaria de Sklovski, especialmente los referidos a los denominados 'mecanismos de extrañamiento', algunos de los cuales están explicitados en las primeras secciones de 'Cine y lenguaje'.

SOLLERS, Philippe. *La Escritura y la Experiencia de los límites*. Valencia, Pre-Textos, 1978.

Este libro podría no figurar en esta bibliografía, si no es porque ha ejercido una influencia duradera en el autor de este trabajo. Aporta una visión nueva de los estudios literarios, liberada de las constricciones de una rígida investigación filológica, más escorada hacia la filosofía y hacia la reflexión estética, y sobre todo, basada en la revalorización de libros y corrientes marginales. Especialmente interesantes los capítulos dedicados a Dante y Mallarmé.

SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, 1974.

STACKELBERG, Jürgen V. (Ed.). *Literatura Universal. Vol. 13. Ilustración Europea III*. Madrid, Gredos, 1984.

Excelente historia de la literatura. Los volúmenes sobre la Ilustración son tal vez de lo mejor que se puede encontrar en cualquier lengua sobre el tema. Consigno en esta bibliografía el volumen consagrado al ámbito francés, en el que se dedica un extenso capítulo a Diderot.

TODOROV, Tzvetan.. *Esthétique et sémiotique au XVIIIe siècle*. Rev. Critique, nº 308 (enero 1973).

TODOROV, Tzvetan. *Théories du Symbole*. París, Seuil, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*. Barcelona, Ariel, 1993.

Este es un libro que hemos utilizado profusamente en unos de los capítulos de este trabajo, titulado El tiempo de la epopeya, lo que justifica su inclusión en esta bibliografía. Se trata, por otro lado, de un libro notable sobre el pensamiento mítico griego, sobre todo en el ámbito de la epopeya homérica y, posteriormente, de la tragedia.

WARNING, Rainer (Ed.). (1989) *Estética de la recepción*. Madrid, Visor.

Recopila textos de Roman Ingarden, Félix V. Vodička, H. G. Gadamer, M. Riffaterre, Stanley Fisch, Wolfgang Iser y H. R. Jaus. Destaca especialmente el trabajo del propio Warning sobre la recepción de Jacques Fatalista.

WELLEK, René, y WALLEN, Austin. (1974) *Teoría Literaria*. Madrid, Gredos.

Este es uno de los clásicos de la teoría literaria contemporánea, aunque algunos de sus presupuestos hayan sido superados. La obra tiene un interés adicional, puesto que en realidad es un manual que sirve de introducción a las principales teorías críticas del siglo XX.

ZABALA, Iris M. (1991) *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid, Espasa-Calpe.

Su autora es una de las mejores conocedoras de la obra del gran filólogo ruso en el ámbito hispánico, y éste es, sin duda, el mejor manual introductorio a su obra en nuestra lengua. Se le puede reprochar que no haya profundizado lo suficiente en el concepto de dialogía, amparándose en que ya ha sido ampliamente tratado por otro comentarista (Tvetan Todorov).

BIBLIOGRAFÍA SOBRE DENIS DIDEROT Y SOBRE ESTÉTICA LITERARIA DEL SIGLO XVIII.

I. Fuentes. Principales Ediciones de las obras de Diderot.

- *Oeuvres*. París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951. Edición de André Billy.

- *Oeuvres Complètes*. París, Hermann, 1975 y ss., (Edición crítica al cuidado de Jean Varloot. 19 volúmenes publicados sobre un plan de edición de 33 volúmenes).
- *Oeuvres Complètes*, , París, Garnier, 1875-1877, Edición de J. Assézat y M. Torneux.
- *Oeuvres Complètes*, París, Le Club Français du Livre, 10 vols. aparecidos.
- *Oeuvres Esthétiques*. París, Garnier, 1994. (1ª Edición, 1959), (Edición de P. Vernière).
- *Oeuvres Politiques*. París, Garnier, 1964,(Edición de P. Vernière).
- *Oeuvres Philosophiques*. París, Garnier, 1956, (Edición de P. Vernière).
- *Correspondence Littéraire, philosophique et critique. Grimm, Diderot, Reynal, Meister*. Publicado por Maurice Tourneux, París, Garnier, 1877-1882. 16 volúmenes.
- *Correspondence*. París, Editions de Minuit;1955-1970; 16 vols, (Edición de G. Roth y J. Varloot).
- *Sur le vif. Du billet à l'épître. Selección de cartas realizada por Jean Varloot*. París, Hermann, 1994.
- FURNE, J.- *Correspondence inédite de Grimm et de Diderot, et recueil de lettres, poésies, morceaux et fragments retranchés par la censure impériale en 1812 et 1813*. París, 1829.
- *Salons*., Oxford,Clarendon Press, 1955-1967. 4 vols., (Edición de J. Seznec y J. Adhémar).
- *Supplément au voyage de Bougainville. Pensées Philosophiques. Lettre sur les aveugles*. París, Flammarion, 1972.

II. Recopilaciones Bibliográficas sobre Diderot y revistas especializadas.

- CHOUILLET, Anne-Marie.- *Diderot chronologie et bibliographie*. París, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1977.
- DIDEROT STUDIES. Ginebra, Librairie Droz. Editado por Otis Fellows. Vol. 5 y 6. 1964.

Publicación de referencia entre los estudiosos de Diderot. En este trabajo, se ha consultado sobre todo el volumen sexto, que incluye un importante trabajo de Jacques Proust sobre La Religiosa y un artículo de Robert Mauzi sobre la parodia novelesca en Jacques el fatalista.

- SPEAR, Frederick A.- *Bibliographie de Diderot. Répertoire analytique international.* Ginebra, Librairie Droz, 1980.
- WILSON, Arthur M.- *Diderot. The Testing years, 1713-1759.* New York, Oxford University Press, 1957.

III. Otras fuentes y referencias consultadas de autores.

ANÓNIMO. *Viaje de Turquía.* Madrid, Cátedra, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética.* Edición trilingüe de V. García Yebra. Madrid, Gredos, 1992.

BAUDELAIRE, Charles.- *Oeuvres Complètes.* París, L'Intégrale, Éditions du Seuil, 1968.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de.- *Voyage autour du monde par la frégate la Boudeuse et la flûte l'Étoile.* París, La Découverte, 1997.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda.* Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid, Cátedra, 1997.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Novelas Ejemplares. 3 vols.* Edición de Juan Bautista Avall-Arce. Madrid, Castalia, 1992.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* Edición de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1985.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Teatro Completo.* Edición de Florencio Sevilla y Antonio Rey. Barcelona, Planeta, 1987.

CONDILLAC, Bonnot-Etienne, abate de.- *Oeuvres Complètes,* París, Presses Universitaires de France, 1947, 3 vols.

CONDORCET, Jean-Antoine, Marqués de.- *Oeuvres Complètes,* París, 1804. 21 vols.

FONTENELLE, Bernard Le Bouvier de.- *Oeuvres Complètes*. Ginebra, Librairie Arthème Fayard, 1989. (Edición a cargo de M. Serres).

HELVÉTIUS, Claude-Adrien.- *Oeuvres complètes*, Londres, 1776., 4 vols.

LAFITAU, Joseph-François.- *Moeurs des sauvages américains comparées au moeurs des premiers temps*. París, Saugrain Ainé, 1724.

PASCAL, Blaise.- *Oeuvres Complètes*. París, L'intégrale, Les Éditions du Seuil, 1963.

PILES, Roger de.- *Cours de peinture par principes*. París, Estienne, 1708.

Diderot leyó esta obra hacia 1748, e influyó mucho en sus críticas al academicismo, sobre todo en los *Essais sur la peinture*.

ROUSSEAU, Jean-Jacques.- *Oeuvres Complètes*. París, Gallimard, 1959-1965.

ROUSSEAU, Jean-Jacques.- *Essai sur l'origine des langues*. París, GF-Flammarion, 1993.

Este importante ensayo no fue incluido en la edición de Gallimard. Muy importante la idea de la escritura como 'suplemento' de la oralidad, que ha sido profusamente utilizada por Jacques Derrida en su libro 'De la Gramatología'.

IV. Traducciones consultadas de autores.

[NOTA: En esta sección sólo aparecen consignadas algunas obras, de entre todas las que son citadas. Hemos seleccionado las más importantes o significativas para los puntos de vista adoptados en este trabajo].

CHATEAUBRIAND, R. de. (1922) *Vida de Rancé*. Madrid, Espasa-Calpe.

CHATEAUBRIAND, R. de. (1989) *René. Atala*. Madrid, Cátedra.

DEFOE, Daniel. (1969) *Robinson Crusoe*. Madrid, Alonso.

DEFOE, Daniel. (1999) *Moll Flanders*. Madrid, Cátedra.

La referencia a estas dos novelas es inexcusable en un trabajo de estas características. A ellas nos referimos como dos de los textos fundadores de la novela moderna, y sobre

todo, de la novela ilustrada del siglo dieciocho, y no sólo por sus fechas de publicación (1719 y 1722, respectivamente).

DOSTOIEVSKI, F. (2000) *El idiota*. 2 vols. Madrid, Alianza editorial.

Ésta es la única novela de Dostoievski que aparece citada con una cierta recurrencia en el trabajo, sobre todo al hablar de un cierto tipo de ironía que no conlleva ningún efecto de comicidad, sino más bien una visión destructiva del personaje.

ESQUILO. (1996) *Tragedias Completas*. Madrid, Cátedra.

Citamos esta edición de las Tragedias de Esquilo en algunos pasajes del capítulo tercero, en el que se profundiza en la relación entre la novela y los géneros antiguos, como la Epopeya y la tragedia ática.

HELVÉTIUS, C.A.- (1983) *Del Espíritu*. Edición de José Manuel Bermudo. Madrid, Editora Nacional.

Se trata de uno de los más importantes libros del materialismo ilustrado. Fue muy leído y criticado por Diderot, e incluso se especuló con que largos pasajes de la obra habían salido directamente de su propia mano. Aparece citado sobre todo en el capítulo cuarto, en el que se examina la relación entre Estética y pensamiento materialista en Diderot.

HOLBACH, Baron d'-. (1982) *Sistema de la Naturaleza*. Edición de José Manuel Bermudo. Madrid, Editora Nacional.

Otro de los textos importantes de los philosophes, aparece también citado en ocasiones en el capítulo cuarto, por motivos semejantes al anterior.

LESSING, G. E., (1985) *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*. Barcelona, Orbis.

MANZONI, Alessandro. (1997) *Los Novios*. Barcelona, Círculo de Lectores.

MELVILLE, Hermann. (1992) *Moby Dick*. Traducción de J. M^a Valverde. Barcelona, Planeta.

PÉREZ DE AYALA, R. (1990) *Tigre Juan. El curandero de su honra*. Madrid, Espasa-Calpe.

La última de las novelas de Pérez de Ayala es sin duda una de las más innovadoras desde un punto de vista formal de la literatura castellana contemporánea. Aparece

citada en este trabajo como experimento de novela dialógica, en la que se pretende articular una doble perspectiva, incluso tipográfica, para seguir el itinerario de personajes diferentes, sobre todo en el Adagio de la segunda parte.

STENDHAL. (1975) *Vida de Henry Brulard. Recuerdos de Egotismo*. Madrid, Alianza Editorial.

Esta novela es un ejemplo cabal de «realismo cervantino», tal como antes lo había teorizado Diderot. Aparece citada con frecuencia en este trabajo.

STENDHAL. (1995). *Rojo y negro*. Barcelona, Ediciones B.

Como la anterior, el realismo de Stendhal supone una relectura de la novela cervantina. La peripecia de Julian Sorel es la peripecia de un anti-héroe moderno, de origen humilde, condenado a vivir a expensas de la nobleza y de la iglesia. Frente a esa necesaria servidumbre de quien carece de alcurnia, se ofrece la vida arriesgada y aventurera del héroe novelesco.

STERNE, L. (1996) *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Madrid, Cátedra.

Referencia ineludible. Jacques el fatalista no puede ser comprendido sin hacer referencia a esta novela, auténtica obra maestra de la ironía dieciochesca. Aparece citada sobre todo en el capítulo quinto.

TOLSTOI, Lev. (1990) *Infancia, Adolescencia, Juventud*. Madrid, Aguilar.

TOLSTOI, Lev. (1997) *Hadji Murat*. Madrid, Cátedra.

VOLTAIRE, F. M. A.- (1994) *Memorias*. Madrid, Valdemar.

Las referencias a Voltaire abundan en Jacques el fatalista, que incluye una parodia del Cándido. Citamos esta obra en el capítulo cuarto.

V. Bibliografía sobre el tema de la ironía.

BALLART, Pere. (1994) *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Quaderns Crema.

En una primera parte, esta obra estudia la evolución histórica de la ironía desde Grecia. Seguidamente, busca definiciones y analiza el tema de la ironía como figura o como figuración. Por último, aduce tres ejemplos, entresacados de las obras de

Cervantes, Valle-Inclán y Gil de Biedma. Es tal vez el estudio más completo sobre el tema es castellano.

BAREAU, M. – SPENCER, J. (eds). (1995) *L'ironie spéculaire dans les lettres françaises*. Alberta, Canada, Alta Press.

BÉHLER, Ernst. (1997) *Ironie et Modernité*. París, P. U. F.

Centrado sobre todo en la ironía romántica y en los hermanos Schlegel, en los que el autor es un reputado especialista, también aborda, en los últimos capítulos, la presencia de la ironía en Nietzsche y en el pensamiento postmoderno. Especialmente interesante el capítulo dedicado a la relación entre Hegel y la ironía romántica.

FURST, Lilian R. (1984) *Fictions of romantic irony in european narrative, 1760-1857*. Londres, MacMillan Press.

Interesante título para rastrear los orígenes de la ironía romántica, que es abordada, someramente, en el capítulo tercero de este trabajo.

HAMON, Philippe. (1996) *L'ironie littéraire: Essai sur les formes de l'écriture oblique*. París, Hachette.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. (1964) *L'ironie*. Paris, Champs Flammarion.

Este libro constituye una referencia habitual en los estudios sobre la ironía. Nosotros lo hemos citado con frecuencia en la definición del concepto y en el análisis de algunos usos históricos.

VI. Bibliografía sobre el mundo cervantino.

BERGAMÍN, José. (1973) *Beltenebros y otros ensayos sobre literatura española*. Barcelona, Noguer.

Recoge los siguientes libros: 'Beltenebros', 'Laberinto de la novela y monstruo de la novelaría (Cervantes y Dostoyevsky)', 'Las cuatro esquinas del sueño', 'Disparadero español', y 'El disparate en la literatura española'.

Para nuestro trabajo resultan especialmente interesantes los dos primeros.

CASTRO, Américo. (1980) *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Noguer.

FRANCIS, Alan. (1978) *Picaresca, decadencia, historia*. Madrid, Gredos.

GILMAN, Stephen. (1993). *La novela según Cervantes*. México, F.C.E.

Es éste un título fundamental en la orientación crítica de este trabajo. Gilman ha desarrollado un fecundo trabajo crítico sobre obras españolas del Siglo de Oro, a partir de los presupuestos teóricos de Américo Castro. Aparece citado con asiduidad, y ha sido el referente principal al abordar la problemática de la novela cervantina.

GREEN, Otis H. (1969) *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*. Madrid, Gredos. 3 vols.

De esta importante obra, hemos utilizado sobre todo el tratamiento que se hace del amor cortesano y platónico en Cervantes, en el primer volumen (pp. 222-243).

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid, Gredos.

Conjunto de artículos que rastrea los orígenes literarios de algunos personajes cervantinos, especialmente Sancho Panza, que podría tener su origen en El Ribaldo de El cavallero Zifar, novela caballeresca del siglo XIV. También analiza el uso cervantino del latín macarrónico o la influencia de Fray Antonio de Guevara.

MOLHO, Mauricio. (1976) *Cervantes, raíces folklóricas*. Madrid, Gredos.

Este libro aparece citado a la hora de caracterizar la ironía cervantina.

ORTEGA Y GASSET, José (1994). *Meditaciones del Quijote*. Obras Completas, Tomo I. Madrid, Alianza Editorial.

(Ver comentario anterior).

PARKER, Alexander A. (1971) *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599 – 1753)*. Madrid, Gredos.

RAMÍREZ MOLAS, Pedro. (1978) *Tiempo y narración*. Madrid, Gredos.

Este libro, de inspiración cervantina, es sin embargo un libro sobre la novela hispanoamericana del siglo veinte. A partir del Quijote, preguntándose por la indefinición temporal de Cide Hamete Benengeli, Ramírez desarrolla un exhaustivo análisis del tratamiento del tiempo en Borges, García Márquez, Cortázar o Carpentier.

ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid, Taurus, 1973.

ROBERT, Marthe. *Lo Viejo y lo Nuevo*. Caracas, Monte Ávila, 1975.

Estos dos títulos de Marthe Robert son dos clásicos de la crítica de origen psicoanalítico sobre la novela. El primero de ellos desarrolla análisis sobre la novela de viajes, especialmente sobre el Quijote y sobre Robinson Crusoe. El segundo, realiza un estudio comparativo entre el Quijote y El Castillo de Kafka.

SALAZAR RINCÓN, Javier. (1986) *El mundo social del «Quijote»*. Madrid, Gredos.

VII. Bibliografía Secundaria sobre Diderot.

AZAFRANI, Gilbert. (1992) *Les theories du drame de Diderot appliquées au roman "La Religieuse"*. Ann Arbor (Mich.), UMI Dissertation Information Service.

AZÚA, Félix de.- (1982) *Algunos Aspectos de la Estética de Diderot: El doble modelo Neoclásico-Romántico.*(Resumen de Tesis Doctoral). Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.

Resumen y presentación académica de la tesis doctoral del autor sobre Denis Diderot. Ver entrada siguiente.

AZÚA, Félix de.- (1983) *La Paradoja del Primitivo*. Barcelona, Seix Barral.

Es uno de los estudios más amenos de cuantos se han escrito en castellano sobre Diderot. El autor nos presenta a un Diderot caracterizado por la escisión radical entre dos mundos: el del orden y el clasicismo, por un lado; el de la belleza convulsa y el sentimiento romántico, por otro. Diderot sería un autor situado en la encrucijada entre dos épocas, que anuncia una nueva estética y, sobre todo, una nueva moral.

BAUMEISTER, Xenia. (1985) *Diderots Asthetik der Rappports*. Frankfurt am Main, P. Lang.

BELAVAL, Yvon.- (1950) *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*. París, Gallimard.

BELAVAL, Yvon.- (1956) *Nouvelles Recherches sur Diderot*. Rev. Critique, Junio de 1956, p.74.

Los textos de Belaval constituyen cita ineludible en cualquier estudio serio sobre Diderot. Es, además, uno de los más sagaces críticos y editores de Jacques el fatalista.

Algunas apreciaciones suyas han sido utilizadas en nuestra interpretación de la obra, y sobre todo, hemos utilizado muchas referencias históricas y biográficas que aporta en sus libros. Es especialmente destacable el primero de los títulos citados, centrado sobre todo en la relación de Diderot con el teatro y en la génesis de la Paradoja del comediante.

BERMUDO ÁVILA, José Manuel.- (1981) *Diderot*. Barcelona, Barcanova.

Libro introductorio sobre Diderot, no pretende un análisis crítico en profundidad, sino un análisis exhaustivo de las líneas básicas de su pensamiento. Interesante para los lectores en castellano que se acercan por primera o segunda vez a Diderot. Ver comentario sobre otras obras del autor en la bibliografía secundaria sobre el pensamiento de la Ilustración.

*BREMNER, Geoffrey.- (1985) *Diderot, Jacques le Fataliste*. Londres; Grant & Cutler.

BUKDAHL, Else Marie. (1982) *Diderot, critique d'art*. Copenhague, Rosenkilde et Bagger.

En su origen fue una tesis doctoral. Bukdahl es actualmente una de las más reputadas especialistas en la teoría estética de Diderot, sobre todo gracias a este título fundamental, sin duda uno de los estudios más serios y profundos que se puedan hallar sobre la crítica diderotiana del arte.

CALATRAVA, Juan A. (1992) *La Teoría de la arquitectura y de las bellas artes en la "Encyclopedie"*. Granada, Diputación Provincial.

Breve libro que recoge algunos textos de la enciclopedia relacionados con la teoría arquitectónica.

CALLOT, Émile.- (1963) *Six Philosophes français du XVIIIe siècle: la vie, l'oeuvre et la doctrine de Diderot, Fontenelle, Maupertuis, La Mettrie, d'Holbach, Rivarol*. Annecy, Gardet.

COLLOQUE INTERNATIONAL DIDEROT (1713-1784). París-Sévres-Reims-Langres. 4-11 julio de 1984. Actas Reunidas por Anne-Marie Chouillet. París, Aux Amateurs des Livres, 1985.

CREECH, James.- (1986) *Diderot thresholds of representation*. Columbus; Ohio State University Press.

CHOUILLET, Jacques.- (1973) *La formation des idées esthétiques de Diderot*. París, Armand Colin.

(bnf) CHOUILLET, J. (1991) *Melanges Jacques Chouillet. L'enciclopedia, Diderot, L'esthétique. Melanges en hommage a Jacques Chouillet*. Textos reunidos y publicados por Sylvain Auroux, Dominique Bourel y Charles Porset. París, Presses Universitaires de France.

DANIEL, Georges.- (1986) *Le Style de Diderot: légende et structure*. Genève, Droz.

DARDANO BASSO, Isa.- (1984) *La Ricerca del Segno: Diderot e i problemi del linguaggio*. Roma, Bulzoni.

DÉDÉYAN, Charles.- (1987) *Diderot et la Pensée anglaise*. Florencia, Leo S. Olschki.

DIDEROT STUDIES. Edited by Ottis Fellows. (1964) Ginebra, Librairie Droz, vols. 5 y 6.

DURAND-SENDRAIL, Beatrice. (1994) *La Musique de Diderot. Essai sur le hieroglyphe musical*. París, Kimé.

EXPOSITION.- (1985) *Diderot et son temps*. Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1er. (Catálogo).

FALVEY, J.F.- (1985) *Diderot, Le Neveu de Rameau*. Londres; Grant & Cutler.

FONTAINE, André.- (1909) *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*. París, Renouard.

FOUCAULT, Michel.- (1972) *Histoire de la Folie à l'âge Classique*. París, Gallimard.

Obra suficientemente conocida, viene al caso en esta bibliografía por contener todo un capítulo dedicado a El Sobrino de Rameau. La hemos citado sobre todo al caracterizar el problema de la locura, así como al hablar de ciertos tipos de ironía en la Ilustración.

FRIED, Michael.- (1980) *Absorption and theatrically: painting and beholder in the age of Diderot*. Berkeley. University of California Press.

FRIED, Michael. (1990) *La Place du spectateur*. París, Gallimard.

FUNT, David.- (1969) *Diderot and the esthetics of the Enlightenment*. Diderot Studies XI.

FURBANK, D.N. (1994) *Denis Diderot. Biografía Crítica*. Barcelona, Emecé.

Recorrido biográfico que sondea sobre todo las relaciones de Diderot con su familia, con Rousseau y con otros personajes de su tiempo, dejando de lado la exposición en profundidad de su pensamiento. Escrita con bastante rigor y muy accesible en castellano, lo que la convierte en una biografía altamente recomendable.

GILLOT, Hubert.- (1937) *Denis Diderot-l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*. Courville, Paris, Courville.

GRIMALDI, Nicolas.- (1985) *Quelques paradoxes de l'esthétique de Diderot*. Revue Philosophique.

GUYOT, Charly.- (1972) *Diderot según Diderot*. Barcelona, Laia.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, A. Sebastián. (1994) *Arte y enciclopedia: traducciones fiables de la expresión de las Bellas Artes en la Enciclopedia de Diderot y D'Alembert (1751)*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad.

HERMAND, Pierre.- (1923) *Les idées morales de Diderot*. Paris, P.U.F., 1923.

JOHANSSON, Viktor J.- (1927) *Études sur Denis Diderot. Recherches sur un volume-manuscrit conservé à la Bibliothèque Publique de L'Etat à Leningrad*. Göteborg. Elander Boktryckeri Aktiebolag.

LAFARGA, F. (Editor).- (1987) *Diderot*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona.

LE GRAS, Joseph. (1972) *Diderot et l'encyclopédie*. New York, Burt Franklin.

LEPAPE, Pierre.- (1991) *Diderot*. Paris, Champs Flammarion.

LE PICHON, Yann. (1993) *Le Musée retrouvé de Denis Diderot*. Paris, Stock.

LESTER CROCKER, G.- (1952) *Two Diderot Studies: Ethics and esthetics*. Baltimore, The John Hopkins Press.

LESTER CROCKER, G.- (1974) *Diderot's chaotic order. Approach to synthesis*. Princeton Univ. Press.

LUPPOL, I.K.- (1985) *Diderot*. México, F.C.E.

Libro escrito desde una perspectiva marxista, en los años cuarenta, ha sido muy citado por estudiosos españoles, al estar editado en una edición accesible en castellano. Hoy no deja de ser una visión algo parcial y anticuada, de escaso interés, aunque puede servir como introducción general.

- MAY, Georges.- (1954) *Diderot et "La Religieuse". Etude historique et littéraire.* Institut d'Études françaises de Yale University, París, P.U.F.
- MAY, Gita.- (1985) *Neoclassical, Rococo or Preromantic: Diderot's Esthetic Quest* (Diderot Disgression).
- MAY, Gita.- (1973) *Diderot et Baudelaire: critiques d'art.* Ginebra. Droz.
- MECCHIA, Renata.- (1980) *Le Teorie linguistiche e l'estetica di Diderot.* Roma, Carucci.
- MÉNIL, Alain. (1995) *Diderot et le drame. Theatre et Politique.* París, Presses Universitaires de France.
- MODICA, Massimo. (1987) *Il Sistema delle arti, Batteaux e Diderot.* Palermo, Centro Internazionale studi di estetica.
- MODICA Massimo. (1997) *L'estetica di Diderot. Teorie delle arti e del linguaggio nell'eta dell'Encyclopedie.* Roma, A. Pellicani.
- MöLBJERG, Hans.- (1964) *Aspects de l'esthétique de Diderot.* Copenhague.
- MORLEY, John Morley, Viscount.- (1971) *Diderot and the encyclopaedists.* Genève, Statkine Reprints.
- MORNET, Daniel.- (1941) *Diderot, l'homme et l'oeuvre.* París, Boivin.
- MORTIER, Roland. (1992) *Diderot and the 'grand gout'. The prestige of history painting in the eighteenth century.* Oxford, Clarendon Press.
- MYLNE, Vivienne.- (1981) *Diderot. La Religieuse.* Londres; Grant & Cutler.
- PETROVICH, Vesna C.- (1996) *Connaissance et reve(rie) dans le discours des Lumières.* New York, P. Lang.
- POMEAU, René.- (1967) *Diderot, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie.* París, P.U.F.
- POMMIER, J. (1959) *Diderot avant Vincennes.* París, Boivin.
- PROUST, Jacques. (1982) *Diderot et l'encyclopédie.* Ginebra-París, Slatkine.

- RAYMOND, Agnes G.- (1977) *La genése de Jacques le Fataliste de Diderot. Quelques clefs nouvelles*. Paris, Minard.
- REBOUL, Anne-Marie.- (1991) *El Discurso Estético en Diderot, Baudelaire y Zola*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense. Tesis Doctoral.
- ROIG MORRAS, Carmen.- (1985) *Verdad y Ficción en la narrativa de Diderot*. Madrid, Editorial de la Universidad Complutense. Tesis Doctoral.
- RUSH, Jane Ann Claire.- (1988) *Carnaval et modernité: le comique chez Diderot*. Michigan, Ann Arbor.
- SALAÜN, Franck.- (1996) *L'ordre des Moeurs. Essai sur la place du materialisme dans la société française du XVIIIe siècle (1734-1784)*. Paris, Éditions Kimé.
- SEILLIERE, Ernest.- (1944) *Diderot*. Paris, Les Éditions de France.
- SHERMAN, Carol.- (1976) *Diderot and the art of dialogue*. Genève, Librairie Droz.
- SCHERER, Jacques.- (1972) *Le cardinal et l'orang-outang. Essai sur les inversions et les distances dans la pensée de Diderot*. Paris, Société d'enseignement supérieur.
- STANDLEY, Arline.- (1967) *The Sensationalist Esthetics of Diderot*. Univ. of Iowa.
- STAROBINSKI, Jean.- *Diderot et la parole des autres*. Rev. Critique, n° 296 (Enero 1972).
- STAROBINSKY, Jean. (1991) *Diderot dans l'espace des peintres suivi de "Le sacrifice en rêve"*. Paris, Reunion des Musées Nationaux.
- STRUGNELL, Anthony.- (1973) *Diderot's politics. A study of the evolution of Diderot's political thought after the Encyclopédie*. The Hague, Martinus Nijhoff.
- TORRE, Armando La.- (1976) *Diderot. La teoria e la pratica dell'arte*. Roma, Dulzoni.
- TORT, Patrick.- (1980) *L'origine du paradoxe sur le comédien: la partition intérieure*. Paris, Vrin.
- Breve pero muy interesante estudio sobre los precedentes, especialmente italianos, de La Paradoja del Comediante. Contribuye a refutar la idea de que la teoría teatral de Diderot es un elemento por completo novedoso y rupturista con respecto a las tendencias de su tiempo. entre las más directas influencias de Diderot se encontrarían Rémond de Sainte Albine o François Riccoboni.*

TROUSSON, Raymond.- (1967) *Socrate devant Voltaire, Diderot et Rousseau. La conscience en face du mythe*. Paris, Minard.

VEXLER, Félix.- (1922) *Studies in Diderot's Esthetic Naturalism*. New York, Columbia Univ.

VOGEL, Christina.- (1993) *L'esthétique des "Salons"*. Berna, P.Lang.

WALTERS, Gordon B.- (1971) *The Significance of Diderot's Essai sur le mérite et la vertu*. Chapel Hill, The University of North California.

VIII. Bibliografía secundaria general sobre estética y filosofía de la ilustración

BERLIN Isaiah.- (1983) *Contra Corriente*. México, Fondo de Cultura Económica.

BERMUDO ÁVILA, José Manuel. (1983) *La filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*. Barcelona, Barcanova.

BERMUDO ÁVILA, J. M. (Director).- (1983) *Los Filósofos y sus Filosofías*. 2 vols. Barcelona, Vicens.

José Manuel Bermudo ha sondeado la vida y la obra de Diderot en distintas obras. Es además un reputado estudioso de la filosofía moderna. Aquí se consignan los dos títulos de su bibliografía en los que se tratan aspectos más o menos generales del pensamiento filosófico del siglo XVIII. Ver también la sección de noticias bibliográficas específicas sobre Denis Diderot.

CALLOT, Émile.- (1965) *La Philosophie de la vie au XVIIIe. Siècle. Étudiée chez Fontenelle, Montesquieu, Maupertuis, La Mettrie, Diderot, d'Holbach, Linné*. París, Marcel Rivière.

CASSIRER, Ernst.- (1943) *Die Philosophie der Aufklärung*. Tübingen, Mohr, 1932. (Trad. cast. *La Filosofía de la Ilustración*. México, F.C.E, 1943).

Libro referencial, citado en todo estudio que se precie sobre la Ilustración. Tiene la virtud de acertar en los planteamientos generales, no siendo especialmente cuidadoso con los detalles, lo que lo convierte en una obra intemporal, a pesar del tiempo transcurrido desde su publicación.

CRISTOFOLINI, Paolo.- (1995) *Vico et l'histoire*. París, P.U.F.

Libro de reciente publicación, en una colección destinada a difundir estudios filosóficos serios y de rigor entre un público selecto, aunque no minoritario. Tiene un interés transversal en este trabajo, porque Giambattista Vico es un autor extremadamente importante como precedente de la Ilustración y como creador de tal vez la primera concepción auténticamente moderna de la historia.

DAGEN, Jean.- (1977) *L'Histoire de l'esprit humain dans la pensée française de Fontenelle à Condorcet*. París, Klincksieck.

DUCHET, Michèle.- (1975) *Anthropologie et histoire au siècle des lumières*. París, Librairie François Maspero, 1971. (Trad. cast.: *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*. México, Siglo XXI, 1975).

DUFLO, Colas.- (1996) *La Finalité dans la Nature. De Descartes a Kant*. París, Presses Universitaires de France.

Editado en la misma colección que el de Paolo Cristofolini, es un estudio que citamos con frecuencia en este trabajo al referirnos a la crítica de la finalidad. Es un recorrido bastante somero, pero muy iluminador, del tema desde Descartes hasta Kant. Nos interesa especialmente la vinculación que hace del spinozismo con el pensamiento ilustrado.

ELIAS, Norbert.- (1989) *El Proceso de Civilización*. México, Fondo de Cultura Económica.

FERRONE, Vincenzo y ROCHE, Daniel (Eds). (1998) *Diccionario histórico de la Ilustración*. Madrid, Alianza.

De publicación reciente, puede resultar de gran ayuda para el encuadre general del tema. Tiene todas las virtudes y limitaciones de un diccionario temático. Una de las entradas está consagrada a la novela en la Ilustración.

FOLKIERSKI, W.- (1925) *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*. París, Champion.

FOUCAULT, Michel.- (1966) *Les Mots et les Choses*. París, Gallimard.

FRANCK, Adolphe.- (1893) *Réformateurs et publicistes de L'Europe. XVIIIe siècle*. París, Calman Lévy.

Libro del siglo pasado, y auténtica rareza bibliográfica, que aún hoy puede leerse con curiosidad y atención. No aporta visiones originales de los autores tratados, pero sí un tratamiento correcto de las líneas básicas de su pensamiento. Su mayor interés radica en el valor comparativo entre figuras tan dispares como Fontenelle, Vico o Diderot.

FRANZINI, Elio. (2000). *La estética del siglo XVIII*. Madrid, Visor.

Este libro forma parte de una colección, «Léxico de Estética», que pretende ofrecer manuales de elevado rigor para especialistas y aficionados a la Estética, de publicación muy reciente. Se trata de una excelente introducción al tema, que ha sido incorporada a nuestro trabajo, y citada, en su última fase de realización, como complemento a los aspectos generales de la estética del setecientos desarrollados en los tres últimos capítulos.

GAIFFE, Félix.- (1910) *Étude sur le drame en France au XVIIIe siècle*. París, Armand Colin.

GAY, Peter.- (1993) *La Edad de las Luces*. 2 vols. Barcelona, Folio.

Se trata de un volumen de introducción general al mundo de la Ilustración, editado en España con profusión de ilustraciones. Útil como visión histórica introductoria.

GONZÁLEZ SEARA, Luis.- (1995) *El Poder y la Palabra. Idea del Estado y vida política en la cultura europea*. Madrid, Tecnos.

Ambicioso proyecto de recopilación de las ideas fundamentales que han forjado la vida política europea desde los griegos hasta la Postmodernidad. El capítulo sobre la Ilustración es un interesante compendio, brillantísimo en ocasiones, sobre la labor clarificadora de la Ilustración y su carácter transformador de las formas políticas. Escrita desde la perspectiva de la sociología política, es una obra más de admirable erudición que de originalidad o de expresión de un pensamiento propio. Aun así, muchas de sus ideas han sido referenciales en este trabajo, especialmente las referidas a Rousseau y a Benjamin Constant.

GRIMSLEY, Ronald.- (1988) *The Philosophy of Rousseau*. Oxford University Press, 1973. (Trad. cast.; *La Filosofía de Rousseau*. Madrid, Alianza Universidad, 1988).

Buen manual para conocer el pensamiento de Rousseau en relación con su contexto histórico y filosófico. Para nuestro trabajo tiene un simple valor informativo, pues no se ha tratado de forma específica el problema de las relaciones entre Rousseau y Diderot.

GROETHUYSEN, Bernard.- (1981) *La formación de la conciencia burguesa en Francia durante el siglo XVIII*. México, Fondo de Cultura Económica.

GUSDORF, Georges.- (1966) *Les sciences humaines et la pensée occidentale*:I. De l'histoire des sciences à l'histoire de la pensée. II. La science de l'homme au siècle des Lumières. París, Payot, 2 vols..

GUSDORF, Georges.- (1993) *Le romantisme I et II*. Payot, París. (Reproduce los tomos IX a XII de la Obra *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*).

Obra de rigor enciclopédico, analiza todos los ámbitos de la vida cultural del romanticismo, desde la medicina hasta el pensamiento político. Casi inabarcable por su extensión, resulta utilísima como manual de referencia, aunque muchas bibliografías sobre el romanticismo, inexplicablemente, la omiten.

HANKINS, Thomas L.- (1988) *Science and the Enlightenment*. Cambridge University Press, 1985. (Trad. cast.: *Ciencia e Ilustración*. Madrid, Siglo XXI, 1988).

Es sin duda un brillante ensayo, imprescindible en su materia, sobre el avance de las distintas ciencias, que el autor analiza una a una en sucesivos capítulos, en el siglo XVIII. Muy interesantes resultan los dedicados a la crisis de la matemática y a los avances en biología y química.

HAZARD, Paul.- (1985) *La Pensée Européene au XVIIIe siècle*. París, Librairie Arthème Fayard. (Trad. Cast.: *El Pensamiento Europeo en el Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Editorial, 1985).

Volumen accesible y frecuentemente citado que, como el siguiente, aporta una visión de conjunto, con un estilo literario y atrayente. Maneja con profusión datos históricos y bibliográficos sin que parezca nunca una obra de erudición pesada. Incluye un capítulo monográfico sobre Diderot, así como un interesantísimo recorrido por los principales representantes del deísmo.

HAZARD, Paul.- (1988) *La crise de la conscience européenne (1680-1715)*. París, Librairie Arthème Fayard, 1961. (Trad. Cast.: *La Crisis de la conciencia europea 1680-1715*. Madrid, Alianza Editorial, 1988).

HELMS, Chad Wilson.- (1990) *Fenelon and the tradition of Christian humanism*. Ann Arbor, Michigan: U.M.I., Dissertation Information Service.

HOF, Ulrich Im.- (1993) *La Europa de la Ilustración*. Barcelona, editorial Crítica.

Se trata de un libro de reciente publicación, simultáneamente en los distintos idiomas oficiales de la Unión Europea. Es un trabajo fundamentalmente histórico, cuyo interés reside más en la cantidad y precisión de los datos aportados que en la originalidad de las interpretaciones, que casi nunca superan los límites de la investigación histórica.

LEVEY, Michael. (1994) *Pintura y escultura en Francia (1700-1789)*. Madrid, Cátedra.

Se trata de un volumen extraído de la Pelican History of Art de la Universidad de Yale y es, tal vez, el mejor libro accesible en castellano sobre la pintura francesa del dieciocho, y el más útil para conocer los pintores de los que Diderot habló en sus Salones.

MORNET, Daniel.- (1988) *La Pensée française au XVIIIe siècle*. París, Librairie Armand Colin, 1969. (Trad. cast.: *El Pensamiento Francés en el siglo XVIII*. Madrid, Encuentro).

Mornet es autor de un importante libro sobre Diderot, publicado en 1941, donde cada aspecto de su obra está tratado de manera aislada, por lo que fue criticado por E. R. Curtius. Este es un manual general sobre el pensamiento francés de la época, única obra suya accesible en castellano.

MORTIER, Roland.- (1969) *Clartés et ombres du siècle des Lumières. Études sur le XVIIIe siècle littéraire*. Ginebra, Librairie Droz.

Recopilación de artículos. Destaca especialmente el dedicado a Benjamin Constant. Se centra sobre todo en Madame de Staël y en la conformación de la imagen histórica de la Ilustración. Su interés por estos dos personajes se debe a que ambos, según Mortier, comparten una idea central de la Ilustración: la identidad entre moral y política y su extensión a todas las parcelas de la vida social.

PANOFSKY, Erwin.- (1995) *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid, Alianza Forma.

Como otros libros de Panofsky, éste resulta especialmente interesante para los estudiosos de Durero. Para el tema que nos ocupa resulta significativo el estudio que realiza sobre la imagen de la Arcadia y sus distintas representaciones literarias y pictóricas, especialmente en el neoclasicismo.

SCHAEFFER, Jean-Marie.- (1992) *L'Art de L'âge Moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*. París, NRF Essais Gallimard.

Estudio innovador y extremadamente interesante para apreciar la evolución de lo que el autor denomina la tradición especulativa en la estética alemana, a partir sobre todo de los primeros románticos. Cuenta con excelentes estudios sobre Nietzsche o Heidegger, pero su principal interés radica en la visión de conjunto sobre la evolución de la estética alemana en el siglo XIX.

STAROBINSKI, Jean.- *Le Mythe au dix-huitième siècle*. Rev. Critique, N° 366, (Noviembre 1977).

Se trata de un artículo bastante conocido dentro de los estudios sobre filosofía del siglo dieciocho, es especialmente interesante en relación con Fontenelle y su ensayo sobre el origen de las lenguas, y con Rousseau.

STAROBINSKI, Jean.- (1983) *J.-J. Rousseau. La Transparence et L'obstacle*. París, Gallimard, 1971. (Trad. cast. Madrid, Taurus, 1983).

Libro referencial sobre Rousseau, aborda el problema del mal, usando un discurso intronspectivo. Según el autor, Rousseau ha sido el primer autor moderno en enfrentarse de forma decidida al problema del mal y dar una solución factible. Los velos del mal ocultan aquello que lo produce. Si las causas permanecen ocultas, la labor de la Ilustración será levantarlos, iluminar y forzar la transparencia frente a los dogmas obstaculizadores.

STAROBINSKI, Jean.- (1979) *1789. Les Emblèmes de la Raison*. París, Champs Flammarion.

Volumen mucho más fragmentario que el anterior, aborda las diferentes imágenes que el arte neoclásico ha dejado de la revolución y del optimismo racionalista de las Luces, desde Goya a la arquitectura racionalista y utópica. Muy apreciado por los críticos y de gran valor literario. Es sin duda uno de los aportes más originales a la crítica literaria y filosófica sobre este periodo y una referencia inexcusable en todo estudio serio sobre el tema.

SZIGETI, J. (1977) *D.D. Une grande figure du matérialisme militant du XVIIIe siècle*. Budapest.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. (1992) *Historia de Seis Ideas*. Madrid, Tecnos.

El gran historiador de la estética polaco realiza aquí un detenido examen de los conceptos cardinales de la teoría del arte. Son especialmente interesantes los análisis de los conceptos mimesis y forma. En general, Tatarkiewicz se sirve de un recorrido histórico que raras veces supera la frontera del siglo XIX.

TATARKIEWICZ, W. (1987) *Historia de la Estética. 3 vols.* Madrid, Akal.

Es la Historia de la Estética más conocida y de mayor prestigio, a pesar de alcanzar sólo hasta la primera mitad del siglo dieciocho, por lo que no llega hasta Diderot. Paradójicamente, la mejor historia de la Estética termina en la época anterior a Baumgarten.

TRAHARD, P.- (1932) *Les Maîtres de la Sensibilité Française au XVIIIe siècle*. París, Boivin.

Este libro ya clásico contiene algunas de las observaciones más agudas vertidas en este siglo sobre la figura de Diderot. Trahard interpreta Le neveu de Rameau como un libro cuyo tema principal es la teoría musical. Para un comentario crítico de este libro, ver el segundo volumen del libro de Curtius 'Literatura europea y Edad Media latina'.

VOLPE, Galvano della.- (1987) *Historia del Gusto*. Madrid, Visor.

Libro póstumo reconstruido a partir de fragmentos mecanografiados, es el último testimonio de uno de los grandes teóricos contemporáneos de la estética. Contiene numerosas referencias a Diderot, al que interpreta como un precedente de Lessing y de Beaumarchais y como el creador de toda una teoría del teatro que se enfrenta al clasicismo de Racine y reivindica el gusto por los ambientes familiares y burgueses.

WIESE, Bruno Von.- (1954) *La Cultura de la Ilustración*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

Manual somero y accesible sobre las claves esenciales de la Ilustración. A pesar de los años transcurridos desde su publicación, y de sus escasas pretensiones, sigue teniendo cierta vigencia como visión elemental y de conjunto.

