

DIDEROT COMO LUGAR DE ENCUENTRO:
ESTÉTICA, ÉTICA Y RETÓRICA EN
EL SOBRINO DE RAMEAU

CRISTINA LASA OCHOTECO

Tesis para la obtención del Grado de Doctor,
dirigida por el Prof. Dr. José María Rosales Jaime
y presentada en la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación
de la Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea

Para ver esta película, debe
disponer de QuickTime™ y de
un descompresor .

Donostia

2010

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no habría sido posible sin el apoyo y la orientación que, en diferentes momentos y ante distintas dificultades, me han ofrecido las personas e instituciones que cito a continuación. Quiero dar las gracias:

A Christine Fauré, Directrice de Recherche au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), que me aportó la ayuda necesaria para llevar a cabo mi investigación en la Bibliothèque nationale de France y en la Bibliothèque de l' Arsenal de París.

A Aurélie Arcocha-Scarcia y Jean Casenave, profesores en la Universidad Michel de Montaigne-Bordeaux 3 e investigadores en el Centre de Recherche sur la Langue et les Textes Basques IKER-UMR 5478 (CNRS, UB3, UPPA), que pusieron a mi disposición su Centro de Documentación y me orientaron en la investigación llevada a cabo en la Bibliothèque universitaire de Bordeaux 3 (BU) y en la Bibliothèque Municipale Mériadeck de Bordeaux.

A los profesores del Departamento de Estudios Clásicos de la Facultad de Letras de la UPV/EHU en Vitoria-Gasteiz que, en el marco de sus Proyectos de Investigación, se interesaron por mi trabajo y me invitaron a participar en sus Jornadas.

Al profesorado de los Departamentos de Filosofía y de Filosofía de los Valores y Antropología Social de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la UPV/EHU en Donostia, que me han apoyado a la hora de reorientar esta tesis.

A los docentes y colegas del Campo Freudiano y a sus Escuelas e instituciones, ya que en ellas se inscribe mi formación en teoría psicoanalítica. De modo especial, a la médica psiquiatra y psicoanalista Mariasun Landa Lizarralde, que ha sido mi lectora, auditora e interlocutora durante los años de elaboración de este trabajo.

Al director de la tesis, el profesor José María Rosales Jaime, de la Universidad de Málaga, que ha supuesto, en todo momento, un apoyo y una referencia para llevar a buen término la investigación, y sin cuya erudición y lectura cuidadosa no habría podido salir de numerosos *impasses*. Gracias a su estímulo he podido realizar las estancias de investigación citadas y presentar en reuniones científicas resultados parciales de la investigación a lo largo de estos años. Asimismo, la participación en el Proyecto de Investigación del Plan Nacional de I+D «Las Retóricas de la democracia» (FFI2008-00039), me ha permitido colaborar con colegas de otras especialidades a partir de una serie de intereses compartidos en los terrenos de la ética, la estética y la retórica.

Denoi, nire eskerrik beroenak.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	9
1. UNA ESCRITURA COMO LUGAR DE ENCUENTRO.....	19
1.1. Escribir es.....	20
1.2. Tomar la palabra.....	23
1.3. La escritura y las escrituras.....	31
1.4. Una escritura como lugar de encuentro	35
1.5. El sujeto de los límites del mundo.....	38
1.6. El <i>limes</i> de Diderot: <i>El sobrino de Rameau</i>	46
2. <i>CONNAÎTRE, QU'EST-CE?</i> DIFERENTES CONCEPCIONES DEL SABER EN <i>EL SOBRINO DE RAMEAU</i>	51
2.1. El saber de los filósofos.....	53
2.1.1. Un principio: la asociación de ideas.....	54
2.1.2. Un método: la casuística.....	58
2.2. El saber del genio.....	64
2.3. El saber tradicional.....	76
2.4. El saber del bufón.....	85
2.5. El saber del comediante.....	95
3. <i>QUI PARLE?</i> ASPECTOS ÉTICOS Y POLÍTICOS EN <i>EL SOBRINO DE RAMEAU</i>	107
3.1. El Espíritu de las Luces.....	109
3.2. Uso satírico de la ironía.....	118
3.3. Uso humorístico de la ironía.....	125
3.4. Paradigmas de lo natural y de lo civilizado.....	132
3.4.1. Civilizado <i>versus</i> salvaje.....	133
3.4.2. Los caníbales de Montaigne y las conversaciones de Diderot.....	140
3.5. Un diálogo y una conversación.....	147
3.5.1. Plano sintagmático: el diálogo.....	153
3.5.2. Plano paradigmático: la conversación.....	159

4. <i>LES PENSÉES DÉCOUSUES, COMMENT LES ÉCRIRE?</i> POÉTICA DE LA ESCRITURA DESHILVANADA.....	179
4.1. El uso de la agudeza (<i>witz, mot d'esprit</i>) según la teoría psicoanalítica.....	183
4.1.1. La teoría freudiana: el punto de vista económico.....	186
4.1.1.1. El chiste.....	190
4.1.1.2. La comicidad.....	193
4.1.1.3. El humor.....	195
4.1.2. La teoría de Jacques Lacan: el decir del sujeto, más allá de lo dicho.....	197
4.2. Uso de la parodia y de la pantomima.....	206
4.3. Los <i>tableaux</i> de Diderot.....	221
4.3.1. La cuestión de la prosa poética.....	222
4.3.2. El problema de la expresión.....	227
4.3.3. La crítica de arte: <i>les Tableaux en récit</i>	228
4.4. Un estilo singular.....	235
4.4.1. Las mujeres en la vida de Diderot.....	237
4.4.2. Sophie Volland.....	244
4.4.3. Montaigne y Diderot.....	248
4.4.4. Afinidades electivas.....	251
5. UN ESTILO COMPARTIDO: <i>LOS ENSAYOS Y EL SOBRINO</i> <i>DE RAMEAU</i>	259
5.1. <i>Los ensayos y El sobrino de Rameau</i> : análisis de estilo.....	268
5.1.1. Eje sintagmático.....	270
5.1.1.1. La lengua.....	270
5.1.1.2. La frase y el verbo.....	272
5.1.1.3. El sustantivo y el adjetivo.....	276
5.1.1.4. La conjunción y la preposición.....	280
5.1.1.5. Un adverbio: <i>ítem</i>	282
5.1.1.6. Figuras de amplificación.....	285
5.1.1.7. Figuras de omisión.....	290
5.1.1.8. El <i>tempo</i>	292
5.1.2. Eje paradigmático.....	298
5.1.2.1. <i>L'esprit</i>	298
5.1.2.2. Tropos.....	306
5.1.2.2.1. Comparaciones.....	307
5.1.2.2.2. Imágenes.....	311
5.1.2.2.2.1. Las imágenes del teatro....	314
5.1.2.2.2.2. Las imágenes de la natura- leza y de lo natural.....	318

5.1.2.2.3. Los animales.....	325
CONCLUSIONES.....	331
BIBLIOGRAFÍA.....	343
1. FUENTES.....	343
1.1. Denis Diderot.....	343
1.1.1. Ediciones en francés de las obras de Diderot.....	343
1.1.2. Obras de Diderot en español.....	344
1.1.3. Obras de Diderot en euskara.....	346
1.1.4. <i>Le Neveu de Rameau</i> : principales ediciones.....	346
1.1.5. <i>El sobrino de Rameau</i> : ediciones en español.....	348
1.2. Michel de Montaigne: principales ediciones modernas.....	349
2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	350
2.1. Clásicos anteriores a 1800.....	350
2.2. Clásicos modernos y contemporáneos.....	354
2.3. Estudios generales sobre el siglo XVIII francés.....	356
2.4. Estudios sobre Diderot.....	358
2.4.1. Biografías.....	358
2.4.2. Estudios generales sobre Diderot.....	359
2.4.3. Estudios sobre <i>Le Neveu de Rameau</i>	363
2.5. Estudios sobre Montaigne.....	366
2.6. Obras de Estética y Teoría literaria.....	367
2.7. Textos de Teoría psicoanalítica y biografías.....	371
2.8. Ensayos sobre Filosofía analítica y Teoría de la Comunicación.....	372
2.9. Compendios y diccionarios.....	373
ANEXO I : <i>LES LUMIÈRES</i> IPAR EUSKAL HERRIAN	377
I.1. <i>Dominique-Joseph Garat. Argien Mendeko gizona, Michel Duhart-en eskutik</i>	379
I.2. <i>Letretako Errepublika eta Frankmasoneria</i>	384
I.2.1. <i>Letretako Errepublika</i>	384
I.2.2. Frankmasoneria.....	388
I.3. D.-J. Garat : «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», <i>Mercure de France</i> (1783-02-08)	396
I.3.1. Gaia eta testuingurua.....	396
I.3.2. Artikuluaren estiloa.....	397
I.3.2.1. Maila sintagmatikoa	400
I.3.2.1.1. Errepikapen-figurak.....	400

I.3.2.1.2. Anplifikazio-figurak.....	402
I.3.2.1.3. Apelazio-figurak.....	403
I.3.2.1.4. Posizio-figurak.....	404
I.3.2.2. Maila paradigmaticoa	405
I.3.2.2.1. Tropoak.....	406
I.4. Ondorio labur gisa.....	412

ANEXO II : DIDEROT COMME LIEU DE RENCONTRE :	
ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE ET RHÉTORIQUE DANS	
<i>LE NEVEU DE RAMEAU</i>	417
II.1. Introduction.....	417
II.1.1. Le texte.....	418
II.1.2. L'auteur.....	419
II.1.3. La méthode de travail.....	420
II.1.4. La structure du travail.....	422
II.1.5. Références et traductions.....	425
II.2. Conclusions.....	427

INTRODUCCION

*Il faut que l'œuvre crée elle-même sa postérité*¹

Este trabajo tiene el propósito de actualizar la lectura de *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot. Es producto del encuentro con una obra y con un escritor, con los discursos de una época a través de la enunciación de un autor.

El sobrino de Rameau es un diálogo en el que se dan cita la mayoría de los pares irresolubles del siglo XVIII francés: el mundo clásico y el Siglo de las Luces, el aristócrata y el *grand homme* moderno, la razón lógica y la verdad experimental, el modelo determinista y el dinámico, el honor o la fidelidad y los valores burgueses, la sensibilidad y la intuición del corazón. Por otra parte, el texto presenta un estilo de escritura, un humor acompañado de cierto sinsentido, muy próximo al absurdo, que permite suponer la importancia de lo que callaba Diderot, o de lo que sólo decía a medias.

Esas dos características de la obra me animaron a formular una hipótesis inicial: en una escritura, si el autor consigue transmitir algo de la ambigüedad de su relación con el saber, y no se limita a la repetición, más o menos original, de unos conocimientos y un sentido compartidos, entonces es el propio texto el que interroga al lector, actualizando la relación de éste con su saber y su ignorancia. Esta idea de texto literario como lugar de encuentro para un lector, me ha llevado a analizar *El sobrino de Rameau* desde el punto de vista de la escritura, en la medida en que el saber del autor, es decir, la articulación de sus conocimientos con su ética, se transmite y se muestra en un estilo.

¹ [Es menester que la propia obra cree su posteridad], Marcel Proust, «À l'ombre des jeunes filles en fleurs», en *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* [1919], Robert Laffont, París, 1987, p. 448.

En la tesis voy a defender que *El sobrino de Rameau* es un texto complejo, cuyo entramado puede producir ese efecto de encuentro, entendiendo que se produce un encuentro cuando, a posteriori, se verifica que la lectura ha tenido consecuencias para el lector. De *El sobrino de Rameau* surgieron las preguntas que me llevaron a investigar aspectos del siglo XVIII francés que desconocía totalmente; del texto surgió mi interés por Denis Diderot, un editor reconocido por su trabajo en la *Encyclopédie*, pero poco estimado como escritor, en comparación con sus contemporáneos Voltaire y Rousseau. Así pues, este trabajo ha constituido una ocasión para reformular, partiendo de una escritura singular, algunas nociones fundamentales de la epistemología, de la estética y de la ética.

EL TEXTO

El sobrino de Rameau es un diálogo inteligente, en el que un filósofo y un músico se encuentran en el Café de la Régence y conversan durante hora y media. Denis Diderot no publicó en vida esta obra, y es probable que ni tan siquiera hablara nunca de ella a sus amigos. La historia de la transmisión del texto contribuye a subrayar la singularidad de *El sobrino de Rameau*. Parece ser que un manuscrito autógrafo que se contaba entre los fondos del *Hermitage*, en San Petersburgo, cayó en manos de un soldado prusiano, quien lo vendió al poeta Schiller. Éste reconoció la autoría de Diderot y la importancia de la obra, y encargó a Goethe su traducción al alemán. Era el año 1804. Schiller murió pocos meses después, y Goethe no llegó a conocer la procedencia del manuscrito. En aquellos años, el odio suscitado contra los invasores franceses y contra su lengua impidió que se publicara la traducción de Goethe. Por eso, cuando en 1821 apareció en París «*Le Neveu de Rameau*, diálogo, obra póstuma e inédita de Diderot», se trataba de una re-traducción al francés de la versión alemana, llevada a cabo por dos pillos, el vizconde de Saur y su amigo M. de Saint-Geniès, quienes llegaron a sostener que el manuscrito autógrafo de esa obra de Diderot no existía, ya que el autor la había enviado a Alemania, donde había sido pasto de las llamas; sin embargo, reconocieron que, antes de desaparecer por causa de ese Auto de Fe, el manuscrito había llegado a manos de Goethe, quien lo había

traducido al alemán, traducción a partir de la cual ellos habían publicado su versión al francés, en 1821.

En aquellos años, M. Brière era el editor que había emprendido la edición de las *Obras completas* de Diderot. Había incluido en ellas *Le Neveu de Rameau*. En una carta dirigida a Goethe, el 27 de julio de 1823, Brière indica la procedencia de su manuscrito: una copia hecha en 1760, bajo la mirada del autor, y facilitada por Mme de Vandeul, la hija de Diderot. Sin embargo, Goethe se dio cuenta, por varias referencias citadas en la obra, de que *Le Neveu de Rameau* no podía estar concluido y copiado en 1760. Por eso, cuando otro editor, Jules Assézat, se hizo cargo de la edición de las *Obras completas de Diderot*, en 1875, recurrió tanto a la edición de Brière, de 1823, realizada según el manuscrito en posesión de Mme de Vandeul, como a la traducción de Goethe y sus notas, indicando las dos fuentes utilizadas y reconociendo desconocer la procedencia del original que llegó a manos de Schiller².

El azar quiso que, en 1891, el editor Georges Monval encontrara un manuscrito autógrafo de *Le Neveu de Rameau* en un puesto *bouquiniste*, a orillas del Sena. Parece ser que se encontraba entre las obras pertenecientes, en otro tiempo, al duque de La Rochefoucauld. A partir de ese manuscrito se estableció el texto actual.

EL AUTOR

Denis Diderot dirigió durante veinticinco años el proyecto colectivo más importante del siglo XVIII, la *Encyclopédie*. Participó en las discusiones que sostuvieron sus contemporáneos acerca de cuestiones éticas, estéticas, políticas y epistemológicas. Fue autor de un par de comedias que se representaron en la *Comédie française*, aunque sin mucho éxito. Visitó los *Salones* del Louvre y fundó la crítica de arte con sus aportaciones a la revista *Correspondance littéraire*, dirigida por su amigo Grimm. Fue autor de numerosos ensayos filosóficos, cuentos y novelas. Pero, a pesar de su importante contribución al pensamiento ilustrado, Diderot suele aparecer anodino y frío en las enciclopedias y manuales, diluido entre datos y referencias eruditas. Sin embargo, hay razones para intuir que su figura era

² La historia de la transmisión del texto la documenta el propio editor, J. Assézat, en «Notice préliminaire», *Le Neveu de Rameau*, en *Œuvres complètes de Diderot*, Garnier Frères, París, 1875-1877, t. V, pp. 361-386, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303406262/description>.

todo lo contrario: ya fuera por atender a los amigos o influir en las personas, Diderot cultivó como pocos la conversación que requiere encanto, cortesía y deseo de entender las ideas de los otros, ya sean éstos un cura escocés, una pintora prusiana, un diputado inglés o una emperatriz rusa. Fue un luchador armado de entusiasmo, no un militante. Preocupado toda su vida por no resultar un mediocre, una de las cosas que voy a tratar de demostrar a lo largo de este trabajo es que Denis Diderot escribió *El sobrino de Rameau* para la posteridad, para los lectores/interlocutores que actualizamos en él nuestro propósito de cuidar aquello que nos hace un poco más humanos.

EL MÉTODO DE TRABAJO

La hipótesis inicial de la que partió mi investigación fue considerar que en *El sobrino de Rameau* había una relación importante entre la transmisión del autor, esto es, entre la articulación de sus conocimientos con su ética, y el estilo de la escritura.

Tras la primera búsqueda de información, el siguiente paso consistió en la lectura de casi toda la obra de Diderot, lectura orientada y ordenada cronológicamente a partir, sobre todo, de los principales trabajos de los estudiosos del siglo XVIII francés. Así, pude formular que *El sobrino de Rameau* se distingue de las otras obras de Diderot por varias razones. En primer lugar, porque en ella unos conocimientos, una ética y una poética se encuentran anudados en una escritura que, en pocas palabras, muestra el recorrido del autor. En segundo lugar, porque ese texto tan breve constituye un espacio en el que coexisten dos épocas y dos concepciones distintas de la naturaleza humana, donde la idea de progreso perfila un futuro bastante incierto y complejo. En tercer lugar, porque en *El sobrino de Rameau*, aunque se reconoce el estilo de Diderot, se puede apreciar otro tipo de escritura, un poco deshilvanada, más difícil, cuyo sentido hay que producir a partir de un escenario en el que el autor juega continuamente con paradojas. A partir de esos datos adelanté una hipótesis: supuse que el cambio en la escritura se podía deber a un momento de conclusión personal de Diderot, porque, en cierta medida, el diálogo cuenta su historia y sus elecciones. El siguiente paso, por tanto, me llevó a analizar su correspondencia.

Entre las cartas que se conservan de Diderot, hay ciento noventa y seis dirigidas a una mujer, Sophie Volland, que fue su amiga e interlocutora durante muchos años. Tras la lectura de las cartas y de lo que se ha escrito acerca de la relación que ambos mantuvieron, aventuré la hipótesis de que Diderot había adquirido un estilo y había aprendido a escribir a partir de su encuentro con aquella mujer inteligente y discreta. De Sophie Volland, sin embargo, no encontré documento ni biografía alguna; solamente existe su testamento, donde deja escrito que dona a Monsieur Diderot sus *Ensayos* de Montaigne y una sortija. Esas dos líneas marcaron una dirección en mi investigación sobre Sophie Volland porque, además de interlocutora de Denis Diderot, ella había sido lectora de Montaigne. ¿Qué encontró Sophie Volland en *Les Essais*? Esta pregunta me obligaba a una lectura atenta y cuidadosa de dicha obra. Y, no sin sorpresa, aventuré la siguiente hipótesis: Sophie Volland había encontrado en Montaigne un estilo de escritura que se adecuaba al suyo, alejado del preciosismo de los salones y de la rigidez de los tratados. Y, seguramente, transmitió a Diderot el gusto por ese estilo. Es una suposición basada en cómo busca y cómo se interroga Diderot acerca de su escritura, y en cómo responde a lo que Sophie Volland debía de proponerle, ya que no existe ninguna carta de ella.

A partir de ese momento, ordené el trabajo, distinguiendo dos niveles metodológicos. El primero de ellos considera el análisis interno de la propia obra, de la articulación de conocimientos y de ética con la estética, atendiendo al problema de cómo se incorporan las ideas morales y políticas, los conceptos filosóficos y las discusiones estéticas en la textura misma de *El sobrino de Rameau*. El otro plano metodológico consiste en el análisis externo de la obra, poniendo en relación el texto elegido con otras obras del autor, con las fuentes de la época, con los estudios actuales y con *Los Ensayos* de Montaigne.

La investigación se inscribe en un marco teórico complejo. En primer lugar, porque el contexto de los hombres de las Luces, de aquellos pensadores y escritores que efectuaron una condensación de significado con algunos enunciados de la Antigüedad y se auto-denominaron *philosophes*, exige conocer la historia de dicho contexto, la política, la filosofía, las artes que se cultivaron, y el espíritu con que se manifestó el pensamiento en casi todas las ramas del saber, mostrando variedad temática y pluralidad de ideas. En segundo lugar, porque algunos de aquellos filósofos afrontaron la dificultad de adoptar unos principios que convirtieron su

praxis en una elección ética. Voy a defender que *El sobrino de Rameau* es un ejemplo de un texto que está orientado por unos principios, implícitos y explícitos, sostenidos por el autor durante toda su vida y que, finalmente, encuentran su modo de expresión en una escritura. Por eso, desde una perspectiva semiótica, el texto se convierte en una praxis singular cuyo análisis requiere también la aportación de disciplinas como la retórica, la estilística, la semiología, la lingüística, la lógica y la teoría psicoanalítica, entre otras. Mi contribución consiste, fundamentalmente, en articularlas para analizar *El sobrino de Rameau*.

LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Esta tesis doctoral consta de una Introducción, cinco capítulos, las Conclusiones, la Bibliografía, y dos Anexos.

En el primer capítulo, titulado «Una escritura como lugar de encuentro», se presentan, ordenadas en seis apartados, las principales nociones que fundamentan el título del trabajo y mi propuesta. Parto de establecer la diferencia entre «hablar» y «escribir» y, a continuación, señalo la importancia conceptual del paso de «la escritura» a «las escrituras», pluralización que permitió, a su vez, pasar de los tres estilos clásicos al «estilo de autor». Para que esa singularización fuera posible, los sujetos, tanto el autor como el lector, se debían situar en un lugar preciso. Es lo que formulo en el apartado titulado «El sujeto de los límites del mundo». El espacio que habita el sujeto de los límites del mundo lo he denominado *limes*, y, en el último apartado, considero que *El sobrino de Rameau* constituye el *limes* de Diderot.

En el segundo capítulo, «*Connâître, qu'est-ce?* Diferentes concepciones del saber en *El sobrino de Rameau*», establezco la diferencia entre «conocer» y «saber»; a partir de esa distinción, expongo cinco concepciones distintas de «saber» que se entrecruzan en *El sobrino de Rameau*, poniendo de manifiesto los fundamentos de esas concepciones, así como las consecuencias que se derivan de cada una de ellas. Además, defiendo que el orden en el que las presento corresponde a la evolución del propio Diderot en relación a lo que va elaborando a partir de una serie de conocimientos.

En el tercer capítulo, titulado «*Qui parle? Aspectos éticos y políticos en El sobrino de Rameau*», atiendo al problema de cómo se enuncian las ideas morales y políticas, al igual que los conceptos filosóficos, en una obra literaria, en general, y en *El sobrino de Rameau*, en particular. El método de análisis que he elegido es la distinción enunciado/enunciación, ya que permite separar el decir de lo dicho, y calcular la distancia o el compromiso del autor con respecto al enunciado. *¿Quién habla?* es la pregunta que articula este capítulo. Está dividido en cinco apartados donde se analizan distintos aspectos de la enunciación y de los recursos retóricos que la sostienen.

El cuarto capítulo, titulado «*Les pensées décousues, comment les écrire? Poética de la escritura deshilvanada*», consta de cuatro apartados.

El análisis comienza con los aspectos más generales de los recursos retóricos necesarios y utilizados en la escritura de «piezas sueltas», en la escritura «deshilvanada», para llegar al punto en el que defiendo que Diderot debió de encontrar un estilo singular en la obra de Michel de Montaigne, y que es el estilo con el que Diderot hilvana sus «pensées» en la escritura de *El sobrino de Rameau*. En el primer apartado del capítulo, «El uso de la agudeza», amplió el estudio y lo contrasto con una de las teorías más complejas e iluminadoras sobre el humor y la comicidad que se han formulado, en concreto, la iniciada por Sigmund Freud y continuada por el también psicoanalista francés Jacques Lacan acerca del carácter inconsciente del chiste y su diferencia con el rasgo de ingenio.

En el último apartado, «Un estilo singular», doy cuenta del recorrido efectuado para poder plantear la hipótesis de que Montaigne y Diderot compartían un estilo de escritura.

El quinto capítulo, titulado «Un estilo compartido: *Los ensayos y El sobrino de Rameau*», comienza con el análisis de la noción de «estilo», para defender el uso del término que voy a hacer. En los siguientes apartados, el análisis se efectúa a nivel de lengua viva, considerando que con ella se realizan una serie de elecciones condicionadas por la intención artística y la función poética. Así, el análisis de estilo, en este capítulo, se lleva a cabo en dos niveles y sobre las dos obras citadas: en primer lugar, el nivel sintagmático o morfosintaxis de los enunciados; en segundo lugar, el nivel paradigmático o poética del uso de los recursos léxico-semánticos. En este capítulo se trata de comparar y establecer en qué aspectos y en qué medida se

puede hablar de un mismo estilo en las dos obras: en *Los ensayos* y en *El sobrino de Rameau*.

Al final del trabajo, bajo el título de «Conclusiones», aparecen recogidos los resultados más significativos del análisis, todos ellos extraídos de los capítulos precedentes. Constituyen el resultado de las diferentes líneas de investigación que se han ido abriendo a lo largo del estudio, y resumen los aspectos que he considerado más innovadores, de modo que respondan a la hipótesis inicial de la tesis, para concluir que *El sobrino de Rameau* es un texto en el que se articulan, alrededor de una escritura singular, los conocimientos del autor con su ética, consiguiendo transmitir un saber.

En el capítulo bibliográfico he ordenado las fuentes y referencias en función de la metodología seguida a lo largo de la investigación —análisis interno y externo de la obra—, y he tenido en cuenta los siguientes factores: las principales ediciones de las obras analizadas; las fuentes principales y secundarias; los clásicos anteriores a 1800 y los clásicos modernos y contemporáneos; estudios generales acerca del siglo XVIII francés y estudios específicos sobre Diderot y sobre *El sobrino de Rameau*.

A continuación, separados de lo que constituye el cuerpo de la tesis, he incluido dos anexos:

El Anexo I está escrito en euskara, y lleva por título «*Les Lumières Ipar Euskal Herrian*». Es el producto del trabajo de investigación que llevé a cabo en las bibliotecas Mériadeck y Michel de Montaigne, de Burdeos, con la ayuda de los profesores de la Universidad Bordeaux-3, Aurélie Arcocha y Jean Casenave, profesores también en el Centre de Recherche sur la Langue et les Textes Basques (IKER), de Bayona. El anexo resume una línea de investigación que se inició con la pregunta acerca de cuándo tuvieron noticia de la existencia de *El sobrino de Rameau* en las provincias del sudoeste, lejos del París *éclairé*, y si hubo allí algún escritor vascofrancés que se hiciera eco del espíritu de las Luces.

El Anexo II lo constituye la versión francesa de la Introducción y las Conclusiones de esta tesis, de conformidad con el requisito 3 del artículo 32 de la normativa vigente (R.D. 1393/2007), aprobada por la Junta de Gobierno de la Universidad del País Vasco el 6 de abril de 1993, para optar a la mención de «Doctor Europeus».

REFERENCIAS Y TRADUCCIONES

Las fuentes utilizadas en este trabajo se citan con la referencia completa, en su primera aparición en cada capítulo: autor, título, volumen, editorial, año y página. En las siguientes ocasiones, se cita la referencia abreviada: autor, título, volumen y página. Cuando la obra no ha sido consultada en su lengua original, siempre se menciona, inmediatamente después del título, al traductor o traductores de la edición utilizada. En lo que respecta a las fuentes originales en francés y en euskara, todas las traducciones son mías.

Las citas de fuentes electrónicas se especifican con la dirección completa de URL. La fecha del último repaso general de todas las referencias electrónicas es diciembre de 2009, por lo que se obvia la fecha de consulta en cada cita. En el caso de los documentos extensos que no tienen número de página, se indica en su lugar la sección, el párrafo, o el número de línea y verso.

Cuando se citan entradas de diccionarios, aparece la abreviatura *s.v.* (*sub voce*). Cuando se trata de artículos y entradas de enciclopedias, el título específico figura entre comillas; solamente después de los títulos de capítulos de libro y de actas de congresos o jornadas se escribe la preposición «en».

He intentado, en general, no sobrecargar el texto con citas extensas o notas a pie de página; tampoco he querido excederme con respecto a las subdivisiones que se pueden establecer en los diferentes apartados. Mi objetivo ha sido, en todo momento, agilizar la lectura sin renunciar al rigor. Esa tarea requiere agudeza y finura, algo que he ido descubriendo en los dos autores estudiados. Tanto Michel de Montaigne como Denis Diderot, alejados de la retórica de los tratados y de la artificiosidad de los salones, escribieron con sencillez y sinceridad, mostrando un estilo de escritura que puede favorecer la producción de un saber a partir de unos conocimientos.

1. UNA ESCRITURA COMO LUGAR DE ENCUENTRO

En el siglo XVIII, los filósofos que participaron en el proyecto ilustrado mantuvieron entre ellos y con la opinión pública una conversación casi continua, tanto en los salones como a través de la correspondencia epistolar y de las publicaciones que circulaban ya por buena parte de Europa. No tenemos testimonio de sus palabras, de sus discusiones a viva voz, pero contamos con los textos que publicaron y con las cartas que copiaron o mandaron copiar para los lectores de la posteridad.

No se escribe como se habla. Actualmente, existe la creencia de que la escritura abreviada de los mensajes que se envían por teléfono se aproxima al lenguaje hablado; sin embargo, entre ambos actos, entre «el decir» y «el escribir», hay una diferencia que en este capítulo voy a analizar brevemente bajo los epígrafes de «Escribir es» y «Tomar la palabra».

La escritura, por otra parte, ha evolucionado con el tiempo. Desde las primeras tablillas con trazos cuneiformes, que registraban inventarios, hasta la «gran enciclopedia mundial» que es Internet, se pueden reconocer momentos significativos que han marcado puntos de inflexión. Uno de ellos es «la pluralización de las escrituras», hecho que se aborda en tercer lugar, en el apartado «La escritura y las escrituras».

La pluralización de las escrituras permite formular la posibilidad de «Una escritura como lugar de encuentro», bajo la hipótesis de que si una escritura articula la relación del lector con la verdad del texto y con su propia verdad, entonces se produce un encuentro singular. Y para que eso sea posible, es necesario que los sujetos, tanto el autor como el lector, se sitúen en un lugar preciso. Es lo que formulo en el apartado titulado «El sujeto de los límites del mundo».

El espacio que habita el sujeto de los límites del mundo es lo que he denominado *limes*. En el último apartado, «El *limes* de Diderot: *El sobrino de Rameau*», propongo que dicha obra del autor francés constituye un espacio donde unos conocimientos, una ética y una poética se encuentran anudados en una escritura, mostrando un saber y una verdad; que es también un espacio en el que se dan cita y coexisten dos épocas y dos concepciones distintas de la naturaleza humana; que *El sobrino de Rameau* constituye un lugar donde el autor, Diderot, actualiza el pensamiento y el estilo de otro escritor, de Michel de Montaigne, posibilitando el encuentro de ambos con el lector de la posteridad.

1.1. ESCRIBIR ES

Una entrevista realizada a finales de 2007 al escritor colombiano Álvaro Mutis por el diario *El País* finalizaba con un juicio existencial: «Escribir es». Quedaban atrás las metáforas y los juicios atributivos con los que Mutis, respondiendo a las preguntas de la entrevistadora, quería explicar qué es escribir, cómo calificar el acto de escribir. Cualquier cosa puede servir de predicado lógico, según Immanuel Kant, ya que en el juicio existencial simplemente se afirma la posibilidad de concebir un objeto, de postular un objeto, sin agregar nada por el hecho de decir que «es»¹. Hay, por tanto, que concebir un objeto que se corresponda con el sujeto de la oración, «escribir», sin confundirlo con el escritor.

Se puede plantear, a su vez, si es posible afirmar «Hablar es». Sin embargo, según la definición anterior del juicio existencial, surge la cuestión del objeto correspondiente a ese sujeto, de modo paradójico: si el sujeto de la oración es «hablar», el objeto correspondiente a ese sujeto es el decir de Álvaro Mutis. Y, además, nos encontramos con un tercer elemento: lo que dice, que, en este caso, es la transcripción de una entrevista estructurada alrededor del tema de la escritura:

Yo nunca escribo ni en prosa ni en poesía para dejar una especie de teoría o visión del mundo y del hombre: yo paso lo mío, mi interior, mi más íntima palpación con la vida y ahí queda. No le doy ninguna trascendencia más. Ninguna

¹ I. Kant, *Crítica de la razón pura*, B 628, trad. Pedro Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998, p. 505.

significación ni ningún mensaje ni ninguna doctrina. Nunca jamás.
Cuando escribo, fluyo. Cuando escribo, estoy ahí².

A lo largo de la conversación, y en su intento de definir qué le sucede cuando escribe, Álvaro Mutis va pronunciando frases cada vez más cortas. Si consideramos las últimas, «Cuando escribo, fluyo. Cuando escribo, estoy ahí», nos encontramos con un sujeto que, en la enunciación, pone de manifiesto que su relación con la escritura es algo físico que no acepta juicio atributivo alguno, pero que le permite ocupar un lugar desde el que enunciar.

Otra escritora contemporánea que pone directamente en relación la escritura con la existencia es Nadine Gordimer, Premio Nobel de Literatura en 1991. El discurso pronunciado por ella al recibir tal galardón comenzaba con una breve historia de la génesis del escritor, donde señalaba que dicha génesis viene dada por la grabación de unos signos con los que «todo escritor con algún valor espera aportar una pequeña luz por el sangriento aunque bello laberinto de la experiencia humana, del ser»³.

Para Mutis y Gordimer, la existencia parece tomar cuerpo en el acto de escribir. Es decir, escribir causa, tiene un efecto. No se trata del significado de lo que se escribe, sino de algo anterior, del hecho de marcar con el trazo una superficie. El trazo en la escritura es lo más personal y original; es lo imposible de copiar, como bien saben los grafólogos, porque proviene del cuerpo. Hay que remitirse al siglo I para encontrar un primer texto que aborda esa relación entre escritura y pulsión que proviene del cuerpo. Se trata de las *Instituciones oratorias* de Quintiliano, una obra que constituye una suerte de propedéutica para el orador. El tercer capítulo del Libro X, sin embargo, está dedicado al «Modo de escribir», donde advierte Quintiliano que es necesario escribir con el mayor cuidado y lo más que se pueda, buscando la excelencia y no «enamorándose» inmediatamente de lo que se presenta, que no se puede controlar; incluso califica de «inoportuna» esa facilidad que surge inesperadamente y, por eso, precisamente, hay que volver a revisar una y otra vez lo escrito. Recurre a imágenes metafóricas para explicarlo:

² «Las vidas de Mutis», en «Babelia», *El País*, 24 de noviembre de 2007, disponible en www.elpais.com/articulo/semana/vidas/Mutis/elpepuculbab/20071124elpbabese_3/Tes.

³ N. Gordimer, *Escribir y ser*, trad. Michael Tregobov, Península, Barcelona, 1997, p. 170.

[...] algunas veces se deben desplegar las velas cuando el viento sopla, con tal de que esta prosperidad no nos engañe. Porque todas nuestras cosas cuando están en sus principios son agradables, pues de lo contrario no se escribirían. Pero volvamos a meditar y examinar lo escrito, y segunda vez reconozcamos esta sospechosa facilidad. Pero cuando sucediere el tener nosotros aquella inoportuna facilidad, entonces es cuando más que nunca nos hemos de resistir a ella y reflexionar sobre lo que debemos hacer, conteniéndola no de otra suerte que el cochero detiene con el freno a los caballos feroces, lo cual tan lejos está de que nos cause detención que antes bien nos infundirá nuevos alientos⁴.

Al comparar la resistencia que se debe oponer a la escritura fácil con frenar a los caballos feroces, Quintiliano está señalando que hay una parte física, una fuerza y un impulso a escribir, independiente de la voluntad del escritor. Por eso, son aquellos que «escriben de repente siguiendo el ímpetu de su imaginación acalorada», los que después deben volver a repasar el texto con cuidado, aunque «no obstante, alguna vez seguiremos el ímpetu de los afectos, en los que sirve más el acaloramiento que el cuidado». Y añade:

Por lo mismo que reprendo este descuido de los que escriben, se descubre bastante cuál es mi parecer acerca de los que tienen sus delicias en dictar. Porque cuando escribimos nosotros, aunque sea de prisa, nos da tiempo la mano, que nunca es tan veloz como la imaginación⁵.

La escritura, por tanto, toma la velocidad de la mano, tanto si ésta se entretiene, con un gesto elegante, en mojar en el tintero la pluma de ganso, como si posa los dedos sobre un teclado; en ambos casos se trata de un acto motor sujeto a unas leyes físicas, no de una ideación del pensamiento. «Me doy cuenta de que tengo ganas de escribir cuando escucho un ruido en la oreja y me pongo de muy mal humor», decía el argentino Juan Gelman al recibir el Premio Cervantes de las Letras 2007⁶. En el acto de escribir se instaura un lugar entre la lengua y la palabra, entre el horizonte de la lengua y la repetición de un estilo; ahí se sitúa la escritura, donde lo más singular del sujeto, aquello que lo vivifica y causa, queda inscrito y testimonia una verdad.

⁴ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, X, iii, trad. Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (1887), edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm.

⁵ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, X, iii.

⁶ J. Gelman, «Es un estímulo para la poesía», *Clarín.com*, 29 de noviembre de 2007, disponible en www.clarin.com/suplementos/cultura/2006/03/11/u-01156299.htm.

Decía Álvaro Mutis que, al convertirla en palabra escrita, hay algo que adquiere de pronto una presencia sorprendente para el propio autor: «Ah, claro, qué tonto soy, me digo a veces. ¿Cómo es que no me di cuenta?»⁷.

¿De qué se tiene que dar cuenta el sujeto? ¿Qué tipo de saber lo habita? ¿Qué verdad es la que se muestra en la escritura? Estas cuestiones, surgidas de una reflexión del escritor, sitúan un punto en el que se articulan las nociones de lenguaje, lengua, y habla (o decir), en una escritura, donde también se anudan un saber y una verdad.

En «Tomar la palabra», quiero presentar uno de los aspectos fundamentales de mi análisis: la distancia entre la palabra hablada y la letra escrita, entre el decir y lo dicho, entre las palabras y sus referentes, entre el que enuncia y sus enunciados. Voy a defender que, a partir del reconocimiento de esa diferencia, las preguntas del lector surgen del propio texto.

1.2. TOMAR LA PALABRA

Muchas son las disciplinas que, desde la Antigüedad, se han ocupado de analizar la naturaleza del lenguaje y, con ello, la especificidad del «ser hablante». Desde perspectivas diferentes, contamos con las aportaciones de la retórica, de la lógica, de la gramática, de la ontología, de la lingüística, de la filosofía, de la hermenéutica, de la semiótica y de la teoría de la comunicación. Veremos, a continuación, cómo abordan la cuestión las teorías más recientes.

Se puede decir que el término *lenguaje* hace referencia, desde el curso de lingüística de Ferdinand de Saussure, a la idea de sistema⁸; años más tarde, la escuela de Chomsky incorporó la idea de «competencia» del hablante ideal⁹. Y, desde otra perspectiva, la filosofía del lenguaje hace también esfuerzos por encontrar una manera de formalizar el lenguaje corriente a base de referirlo a un modelo de análisis o descripción que sea un aparato formal cerrado, en cuanto al número de sus

⁷ «Las vidas de Mutis», en «Babelia», *El País*, 24 de noviembre de 2007.

⁸ F. de Saussure, «Principes généraux», en *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1916, cap. II, pp. 106-116.

⁹ N. Chomsky, «La naturaleza formal del lenguaje», en *El lenguaje y el entendimiento*, trad. Salvador Oliva, Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 195-196.

términos, y cuyas relaciones estén definidas. La filosofía del lenguaje llega a plantear que los problemas filosóficos «son problemas esencialmente lingüísticos y su solución (o disolución) requiere bien una reforma del lenguaje o una elucidación más adecuada de su funcionamiento»¹⁰.

Dicha formulación obliga, a su vez, a plantear otras preguntas: ¿qué hay que reformar en el lenguaje? ¿Cómo se reforma el lenguaje? La filosofía analítica se apoya en la noción de lenguaje como objeto, atribuyéndole una triple función: en primer lugar, el lenguaje debe comunicar unos conocimientos; en segundo lugar, debe expresar y presentar al sujeto; en tercer lugar, debe reflejar la realidad. Por lo tanto, si el lenguaje no comunica unos conocimientos, está mal construido; si no presenta y expresa al «sujeto», miente; y si no representa la realidad, es porque ésta resulta inefable. He aquí una trilogía —el mal, la mentira, el misterio— de la que se hace responsable, en primer lugar, a la deficiencia del lenguaje¹¹. Por lo tanto, al abordar el análisis del lenguaje como objeto, la filosofía del lenguaje no tiene en cuenta la imposibilidad de una adecuación entre lo que se dice y lo que se quiere decir, o no se dice, ni la ambigüedad de una enunciación que sólo adquiere valor en un presente absoluto, en un acto, del cual nunca se puede eliminar al sujeto. La teoría de la comunicación, por su parte, al abordar fundamentalmente la relación intersubjetiva, da un paso más e instrumentaliza el lenguaje; considerándolo como proceso, elimina todos los factores singulares del acto de «tomar la palabra» y reduce las categorías de sujeto, lenguaje e interlocutor a «emisor», «código» y «perceptor»¹².

La teoría de la comunicación surgió a mediados del siglo XX e integró, entre otras, las aportaciones de la Filosofía del Lenguaje. Los primeros autores de lo que con posterioridad Rorty denominó «el giro lingüístico»¹³, se habían ocupado de analizar algunas de las cuestiones planteadas en la citada trilogía: el mal, que identificaban con el error; la mentira, asociada a los enunciados falsos. En algunos casos, la ascesis mística —el misterio— era la única salida posible. A principios del siglo XX, Frege, Russell, los miembros del Círculo de Viena y Wittgenstein,

¹⁰ L. Ml. Valdés, «Introducción», en *La búsqueda del significado*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 15.

¹¹ J. Hierro S. Pescador, «A la busca del lenguaje perfecto», en *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Alianza, Madrid, 1986, cap. 6, pp. 173-267.

¹² A. Pasquali, *Comprender la comunicación*, Monte Ávila Ed., Caracas, 1980, p. 54.

¹³ R. Rorty, «Dificultades de la filosofía lingüística», en *El giro lingüístico*, trad. Gabriel Bello, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 62-65.

hicieron del lenguaje el tema central de la investigación filosófica, al señalar que la adquisición de un concepto es algo que se manifiesta mediante el uso del lenguaje, de modo que el análisis de los conceptos no puede ser algo distinto del análisis del lenguaje. Con ello, dejaron planteados numerosos problemas, especialmente, porque no acertaron a trazar los límites de su objeto de estudio, situado entre la lógica y la lingüística. Wittgenstein comenzó a escribir sus *Investigaciones filosóficas* en 1945, aunque fueron publicadas a título póstumo en 1953. En ellas da una nueva orientación a la investigación al formular la siguiente pregunta: «¿Cómo debe mostrarse lo que designan [las palabras] si no es en su modo de uso?»¹⁴. El edificio lógico se tambaleó: cada lenguaje se vio convertido en una forma de vida, y la pluralidad de lenguajes, de usos, escapaba a todo intento de sistematización.

A partir de los años 50, una segunda generación, con Quine, Grice, Putnam, Tarski, Strawson y otros filósofos analíticos, toma el relevo y propone diferentes teorías acerca del uso del lenguaje. Strawson, por ejemplo, finaliza su artículo «Sobre el referir», de 1950, con la siguiente afirmación: «Ni las reglas aristotélicas ni las russellianas dan cuenta de la lógica exacta de cualquier expresión del lenguaje ordinario, porque el lenguaje ordinario no tiene lógica exacta»¹⁵.

Lo que se denomina «lenguaje ordinario» antecede al sujeto. Cuando un ser humano toma la palabra, no le queda más remedio que acudir a un código que ya está ahí desde antes de su nacimiento. Y, al tomar la palabra, es habitual que el sujeto se confunda, no diga la verdad, mienta, o que no encuentre el término adecuado. También se puede postular una causalidad: el lenguaje constituye al sujeto, éste es un efecto de aquél: no habría sujeto si no contáramos con el significante —o los significantes— que lo representan y que hacen cadena. Pero, en realidad, dichos significantes o palabras, ¿qué representan? Ese sujeto al que nos referimos, ¿dónde está?

Construimos cadenas de significantes, metonímicas y diacrónicas, y es necesario un punto de detención que otorgue significación para que haya efecto de sentido, para que el sujeto pueda nombrarse como «yo soy...», pero ese sentido siempre va a ser metafórico. En su búsqueda de significación, el sujeto se desliza de significante en significante, y sólo se detiene en una metáfora, en una palabra que lo nombra ahí

¹⁴ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, §10, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica, Barcelona, 1988, p. 27.

¹⁵ P. F. Strawson, «Sobre el referir», en *La búsqueda del significado*, p. 82.

donde no está él. Es decir, el sujeto aparece gracias a las dos leyes fundamentales del lenguaje —metáfora y metonimia—, para aparecer y desvanecerse ahí donde es sustituido por una palabra que lo representa¹⁶. Hay que proponer, por lo tanto, un desplazamiento desde el «ser sujeto», que no posee consistencia, hacia el «efecto sujeto».

En 1915, Charles Bally y Albert Sechehaye publicaron en Ginebra el *Curso de lingüística general* impartido por Ferdinand de Saussure entre los años 1906 y 1911. Es conocida la distinción que el lingüista estableció entre la «lengua», sistema de signos, de expresiones convencionales utilizado por una comunidad, y el «habla», como actualización individual de dicho sistema. Podemos decir que la lengua se sitúa en el campo social, que es un cuerpo de prescripciones y hábitos común: «Más que una provisión de materiales, la lengua es un horizonte, es decir, un límite y una parada; en una palabra, la extensión tranquilizante de una economía [...] Es un objeto social por definición, no por elección», señala Roland Barthes¹⁷. En términos de la teoría de la comunicación, la lengua es el lugar del «código», es exterior al sujeto que habla.

Esta distinción entre lengua y habla, de lo exterior y de lo propio del sujeto, plantea una cuestión importante: si la lengua es el campo social, lo compartido y heredado en una tradición dada, del lado del sujeto va a quedar el habla como enunciación o emisión. El filósofo de Oxford J. L. Austin, en una charla emitida por la BBC y publicada a su muerte en 1961, señaló la distinción, en el sentido al que me refiero, entre enunciados y enunciaciones, y propuso la idea de «emisiones realizativas»:

Quiero discutir un tipo de emisión que parece un enunciado y supongo que gramaticalmente sería clasificada como un enunciado que no es carente de sentido, y sin embargo no es verdadera o falsa. [...] Serán emisiones perfectamente claras, con verbos corrientes en primera persona del singular del presente de indicativo de la voz activa, y no obstante veremos de inmediato que no tienen la posibilidad de ser verdaderas o falsas. Más aún, si una persona hace una emisión de este tipo, diríamos que está *haciendo* algo en vez de meramente *diciendo* algo [...] Estas emisiones realizativas no son ni verdaderas ni falsas¹⁸.

¹⁶ J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage», en *Écrits I*, Seuil, París, 1966, pp. 111-208.

¹⁷ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, París, 1953, p. 17.

¹⁸ J. L. Austin, «Emisiones realizativas», en *La búsqueda del significado*, pp. 417-418.

Es decir, aquello que queda del lado del sujeto, su elección, no es susceptible de verificación, en el sentido dado por los analíticos. En su obra titulada *How to do Things with Words* (Oxford, 1962), Austin formula la noción de «acto ilocucionario» para referirse a ese tipo especial de emisiones. Afirmaba que existían en inglés más de un millar de frases verbales asociadas con actos ilocucionarios. En español, se correspondían a verbos como *enunciar, aseverar, describir, aconsejar, observar, comentar, mandar, ordenar, suplicar, criticar, disculparse, aprobar o prometer*. Siguiendo en la línea de Austin, John Searle desarrolla el análisis de los enunciados de acción, de los actos ilocucionarios, que pasa a denominar «actos de habla», considerando que la enunciación constituye, en algunos casos y por sí misma, un cierto acto, entendido como una transformación de las relaciones entre los interlocutores o con respecto a los referentes. La hipótesis subyacente consiste en considerar la semántica de un lenguaje como una serie de sistemas de reglas constitutivas, y los actos ilocucionarios como actos realizados según esos conjuntos de reglas¹⁹. Y, una vez analizadas las condiciones de emisión de las que deduce las reglas, Searle establece su taxonomía, teniendo en cuenta que, al efectuar un acto de habla, expresando una oración gramaticalmente correcta y con sentido, el sujeto puede solicitar información, disculparse, expresar agrado o indiferencia, rechazar o invitar:

La unidad de comunicación lingüística no es, como generalmente se ha supuesto, ni el símbolo ni la palabra ni la oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien lo que constituye la unidad básica de la comunicación lingüística es la *producción* de la instancia en la realización del acto de habla. Para establecer más precisamente este punto: la producción de la oración-instancia bajo ciertas condiciones es el acto ilocucionario, y el acto ilocucionario es la unidad mínima de la comunicación lingüística. No sé cómo *demostrar* que la comunicación lingüística incluye esencialmente actos, pero puedo pensar en argumentos con los cuales se podría intentar convencer a alguien que fuese escéptico²⁰.

El problema radica en que al «acto de habla» se le exige corrección gramatical, por una parte, y producción de sentido, por otra. Wittgenstein había propuesto la

¹⁹ J. Searle, «Expresiones, significado y actos de habla», en *Actos de habla*, trad. L. Ml. Valdés, Cátedra, Madrid, 1994, cap. II, p. 31.

²⁰ J. Searle, «¿Qué es un acto de habla?», en *La búsqueda del significado*, p. 432.

metáfora del juego para señalar que aprender un «uso de lenguaje», lo que él considera conocer el significado de una palabra, exige saber qué papel debe jugar la palabra en el lenguaje:

Podemos imaginarnos que todo el proceso del uso de palabras es uno de esos juegos por medio de los cuales aprenden los niños su lengua materna. Llamaré a estos juegos *juegos de lenguaje* [...] Llamaré también *juego de lenguaje* al todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido [...] La expresión *juego de lenguaje* debe poner de relieve aquí que *hablar* el lenguaje forma parte de una actividad o de una forma de vida²¹.

Sin embargo, cada vez que el ser humano toma la palabra y participa en un *juego de lenguaje*, el propio Wittgenstein reconoce que no hay modo de garantizar un resultado, es decir, un sentido; las cosas no marchan como debieran porque nos enredamos en nuestras propias reglas²². Al hablar, el sujeto escoge las palabras, y el habla se da, por lo tanto, sólo en presente, en un acto. Pero, a menudo, resulta que quien habla está rememorando el pasado. La oposición entre lengua y habla es causa de un punto de inconsistencia del sujeto: se produce una primera separación entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado, entre el sujeto que habla, *hic et nunc*, y el yo del que habla, aquel que fue hace unos años, o simplemente, hace un rato, o aquel que espera llegar a ser. Esto supone distinguir al sujeto de su «yo». El yo es una construcción imaginaria, contingente, variable; es el sistema en el que se articulan todas las identificaciones del sujeto y las constituciones de sus objetos. Es con lo que el sujeto se presenta al mundo y con lo que cree que lo conquista; es aquello que lo representa ahí donde no está, como sucede en el espejo. Y cuando toma la palabra, animado por una voluntad consciente pero también por un deseo inconsciente, pone de manifiesto su falta de consistencia, es decir, se confunde, aparecen los lapsus, los errores, las dudas, los impedimentos y las dificultades²³. Se trata, por lo tanto, de considerar los «problemas del lenguaje» sin olvidar al sujeto que toma la palabra.

Porque, con la palabra, el sujeto dice más de lo que cree que dice y, al mismo tiempo, nunca consigue nombrar plenamente. Este límite nos indica que la verdad sólo puede decirla a medias y de forma un tanto enigmática, ya que esos enunciados

²¹ L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, §7-23, pp. 25-39.

²² L. Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, §125, p. 129.

²³ J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage», pp. 111-208.

fallidos son, precisamente, signo de que hay un sujeto de la enunciación que, además, no se reconoce en su torpeza. Y como efecto de esta operación fallida, de no encontrar «las palabras para decirlo», o de pronunciar palabras totalmente inesperadas, surge el deseo. El deseo es, así, efecto de una imposibilidad que deja al sujeto en falta. Y, a la vez, se convierte en causa de que quiera seguir intentándolo. Es el operador que permite correlacionar lengua y habla. Y este operador, el deseo, se articula de manera singular para cada sujeto²⁴.

Por eso, además de los ejes que señala la lingüística —el eje sincrónico, el código de la lengua, de una lengua cualquiera, que el sujeto comparte con toda una comunidad hablante; y el eje diacrónico, la cadena significativa que constituye el acto de habla de un sujeto—, podemos plantear que hay otro eje sincrónico, singular, no compartido, que constituye el estilo. El estilo proviene de una primera conjunción heterogénea, una primera conexión efectuada en el aparato psíquico entre elementos absolutamente dispares pero que, a partir de esa primera operación, van a quedar significativamente relacionados para siempre y sin experimentar desarrollo alguno. En esta primera operación significativa, se efectúa una conjunción singular entre algo, entre una presencia, podríamos decir, enigmática, que inquieta al sujeto, porque no posee ningún recurso simbólico que le permita darle una significación, y un significante, cualquiera.

A partir de ahí, el sujeto irá creando una lengua autárquica en la que se instalará, sin que tuerca su voluntad y para siempre, una cierta mirada. El estilo es algo absolutamente formal, sin finalidad ni contenido, producto de una pulsión del sujeto, no de una intención; tiene dimensión vertical, es una metáfora en la que se ha sustituido algo corporal, íntimo del sujeto, por un significante, una palabra: «El estilo es así siempre un secreto, pero la vertiente silenciosa de su referencia no se sujeta a la naturaleza móvil y siempre diferida del lenguaje; su secreto es un recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor»²⁵.

El estilo expresa cómo ha resuelto un sujeto la cuestión de dar forma y simbolizar una conjunción lógicamente imposible. En el estilo, al igual que sucedía con el trazo, hay algo inimitable: no se es consciente de cómo se ha realizado esa primera asignación significativa, ni mucho menos con qué criterio se le atribuyó una

²⁴ J. Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien», en *Écrits II*, Seuil, París, 1971, pp. 151-191.

²⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 22.

significación. Siguiendo la propuesta de Immanuel Kant, el artista genial será aquel que ha conseguido encontrar un modo de dar forma y hacer una obra *ejemplar*, a partir de esa primera conjunción inconsciente²⁶. De acuerdo con esa idea, podemos citar algunos ejemplos de las diferentes disciplinas artísticas. Así, en literatura, se consideran ejemplares los epítetos homéricos, las sentencias *quijotescas*, los diálogos beckettianos; en música, encontramos que Nietzsche decía de Richard Wagner (antes de enemistarse con él) que era «un artista que ha encontrado relación entre dos cosas que parecían desenvolverse, frías y extrañas una a la otra, como sendas esferas separadas entre sí: entre la música y la vida»²⁷; el escultor Jorge Oteiza presenta sus series *Desocupación de la esfera* y *Cajas metafísicas*, en un intento de mostrar lo interno en continuidad con lo externo, donde la pureza formal de los ángulos rectos constituyen el espacio desocupado²⁸; la pintura nos ofrece, por ejemplo, «La gran ola de Kanagawa», del japonés Hokusai, donde la ola de piedra representa la conjunción de agua y piedra, de lo más fluido con lo más rígido²⁹.

Así pues, el artista genial es el que ha podido dar una forma singularmente bella o ejemplar a aquella primera «solución de compromiso» que encontró; para todos los demás, también algo quedó inscrito, algo que se puede considerar una escritura que ha dejado unas huellas. Los seres humanos no somos conscientes de aquella primera inscripción, pero se trata de un «no-sé-qué» que nos da un estilo. El poeta, ensayista y traductor Jenaro Talens lo expresa así: «Lo que importa en la escritura es lo que hay de inscripción de una mirada que ha asumido la ausencia de un sistema de valores en los que asentarse»³⁰. En la escritura hay un modo de expresión que, más allá de los recursos estilísticos utilizados y del contenido que se quiera comunicar, pone de manifiesto la singularidad de la elección de un sujeto. Pero, para ofrecer la posibilidad de dar cuenta de una elección, fue necesario que «la escritura» se pluralizara.

²⁶ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 17, trad. Roberto R. Aramayo y Salvador Mas, A. Machado Libros, Madrid, 2003, pp. 184-185.

²⁷ F. Nietzsche, *Richard Wagner en Bayreuth*, trad. Pablo Simón, p. 14, disponible en www.nietzschan.com.ar/richard_wagner.htm.

²⁸ F. Pérez Carreño en www.march.es/publicaciones/obras/pdf/JorgeOteiza.pdf.

²⁹ Disponible en <http://arte.observatorio.info/2007/11/la-gran-ola-hokusai-1823-1829>.

³⁰ J. Talens, *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 225.

1.3. LA ESCRITURA Y LAS ESCRITURAS

En su deseo de hablar, de buscar en el código del lenguaje y darse a conocer, o de mostrar lo que sabe, el sujeto experimenta una especie de desfallecimiento, de «no encontrarse» allí donde cree estar, porque se pierde encadenando significantes, palabras. Esta cadena puede no tener fin, ya que la metonimia permite hablar y hablar sin cesar. Sin embargo, la experiencia muestra que algo pone freno a esa verborrea que, en la mayoría de los casos, es pura incontinencia. Es, quizá, la función que cumple la verdad, en este sentido: poner un límite a ese saber que aparece en forma de enunciados. Porque *la verdad del sujeto* no está en lo que enuncia, que puede tratarse de simples datos o conocimientos, sino en la enunciación, donde dice más de lo que se escucha en el enunciado. Ésta es la razón de que el silencio pueda ser una forma de respuesta. Sin embargo, entre una lengua y un estilo personal se puede emplazar otra realidad formal: la inscripción de un decir donde queden los trazos de una modalidad, de una elección, de un deseo, es decir, de un sujeto de la enunciación. Esa realidad es la escritura.

Sabemos que la invención de la escritura surgió de la necesidad de registrar inventarios, de anotar cantidades y productos. Los rastros más antiguos encontrados datan del año 3200 a. de C., y en todos los casos son trazos de escritura cuneiforme sumeria, marcas en pequeñas tabletas de arcilla que se sujetaban como etiquetas a los objetos que nombraban, como marcas de propiedad³¹. La combinación de la escritura cuneiforme con otros sistemas ideográficos —pictogramas propios del sistema jeroglífico—, amplió las posibilidades de representación, pasando de los objetos a ideas o actos. Posteriormente, el paso de la escritura sintética o ideograma a la escritura analítica o de palabras supuso un gran paso, al reproducir, por medio de un pictograma, el sonido de una palabra: el logograma³². Y, a continuación, se fueron creando signos complementarios para resolver los problemas de polifonía surgidos al representar las palabras, a la vez que se impuso la necesidad de simplificar el sistema. Separar e individualizar los sonidos de la lengua fue el gran logro que llevó a la invención de la escritura alfabética. Los primeros alfabetos atendían exclusivamente a los sonidos consonánticos, y las escrituras semíticas,

³¹ J. G. Février, «L'évolution de l'écriture suméro-akkadienne», en *Histoire de l'écriture*, Payot, París, 1959, pp. 113-115.

³² G. Jean, *L'écriture, mémoire des hommes*, Gallimard, París, 1987.

como el hebreo, el arameo y sus derivados, al igual que el fenicio, empezaron a utilizar signos complementarios, a base de puntos, para orientar la lectura correcta. El primer alfabeto, tal y como hoy se utiliza, fue el griego. En el año 403 a. de C., en Atenas se dispuso que se unificaran todos los alfabetos locales y se reescribieran los textos legales en un alfabeto común, el de Mileto, lo que coincidió con la creación de una lengua común, una *koiné*, que facilitó la difusión de la cultura griega durante la época helenística³³. Una vez establecido el sistema de notación, se puede decir que la historia de la escritura discurre pareja a la evolución del soporte utilizado.

Pero, desde otra perspectiva, el siguiente paso importante vino de la mano de la lógica aristotélica. Los expertos defienden que Aristóteles elaboró sus tratados de lógica después de sus trabajos de retórica. El *Organon* lo constituyen un conjunto de «instrumentos» de análisis para las formas de argumentación, tanto dialécticas —las basadas en enunciados plausibles, no necesariamente verdaderos—, como apodícticas o demostrativas, cuyos enunciados son verdaderos. Sólo estas últimas formas corresponden al discurso científico, cuyo objeto es la verdad³⁴. Sin embargo, Aristóteles reconoce en *Tópicos* que la dialéctica es útil también para los conocimientos en filosofía, porque la demostración, propia de la ciencia, debe partir de principios de los que no cabe decir nada:

Pero es que además es útil para las cuestiones primordiales propias de cada conocimiento. En efecto, a partir de lo exclusivo de los principios internos al conocimiento en cuestión, es imposible decir nada sobre ellos mismos, puesto que los principios son primeros con respecto a todas las cosas, y por ello es necesario discurrir en torno a ellos a través de las cosas plausibles concernientes a cada uno de ellos. Ahora bien, esto es propio o exclusivo de la dialéctica: en efecto, al ser adecuada para examinar [cualquier cosa], abre camino a los principios de todos los métodos³⁵.

¿Qué significa el término *topoi*? Aristóteles no da definición alguna, solamente describe esos *topoi*; hay «lugares» de lo semejante, de lo contrario, de lo preferible, de lo propio, de lo accidental. Esos «lugares» se refieren a inscripciones donde las variables vienen representadas por formas pronominales —*esto, tal, tanto...*—, de

³³ J. G. Février, «L'alphabet grec», en *Histoire de l'écriture*, pp. 401-406.

³⁴ Aristóteles, *Analíticos primeros*, I, 1, 24a10-24b25, *Tratados de lógica (Organon) II*, trad. Miguel Candel, Gredos, Madrid, 1988, pp. 93-95.

³⁵ Aristóteles, *Tópicos*, I, 2, 101a35-101b5, *Tratados de lógica (Organon) I*, trad. Miguel Candel, Gredos, Madrid, 1982, pp. 92-93.

forma que pueden ser sustituidas por los términos de la proposición cuya verdad o falsedad se quiere mostrar. Son enunciados vacíos, matrices lógico-formales que constituyen «verdades formales», indiscutidas, modos de argumentación (*logoi*) que permiten que haya discursos, en el sentido de que los significantes pierdan su «grado cero» y adopten un valor según qué lugar ocupen, solamente por ocupar un lugar «verdadero».

Esta posibilidad formal permite establecer otra equivalencia al retomar la comparación entre escritura y habla: al igual que sucede cuando el sujeto toma la palabra para enunciar, la escritura es también un acto. Sin embargo, todas las escrituras presentan un carácter de clausura, un «está escrito», que es ajeno al acto de habla. Y aquí he utilizado por primera vez el plural, «escrituras», porque, esta vez, se trata de señalar que ese acto, más allá de la estructura formal, es una elección y, como tal, adquiere carácter ético.

Tomemos el ejemplo de la literatura francesa. Según afirma Roland Barthes, en 1635, fecha de la fundación de la *Académie française*, se plantea la cuestión de la lengua, de modo que ésta se racionalizara y se convirtiera en un límite, gracias a lo cual da comienzo lo que actualmente llamamos escrituras: «Al crear una razón intemporal de la lengua, los gramáticos clásicos liberaron a los franceses de todo problema lingüístico, y esa lengua depurada se hizo escritura, es decir, un valor de lenguaje considerado inmediatamente como universal en virtud de las coyunturas históricas»³⁶. Es la filosofía racionalista que marcó significativamente al siglo XVII y que permitió elaborar la *Grammaire générale et raisonnée* de Port-Royal, en 1660, la gramática «universal», única, subyacente a diferentes lenguas, la que explicaba la forma del pensamiento y el modo de razonamiento humanos. Se trataba de buscar las reglas universales de la gramática, en un intento de explicar lo que es común a todas las lenguas, ya que se consideraba a la razón humana el instrumento universal que permite establecer la diferencia entre el aspecto creador del uso del lenguaje y los sistemas de comunicación³⁷. El lenguaje clásico, al ser un bien común, era un simple instrumento cuyo funcionamiento se transmitía.

El Renacimiento había legado a los franceses una lengua enriquecida por las hablas provinciales, por los préstamos del griego y del latín, y de numerosos

³⁶ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 80.

³⁷ N. Chomsky, «Aspecto creador del lenguaje», en *Lingüística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*, trad. Enrique Wulff, Gredos, Madrid, 1978, p. 30.

vocablos italianos y españoles. Estéticamente, en la literatura de los siglos XVII y comienzos del XVIII, el espíritu universal muestra gran variedad de ornamentos, pero se trata de retórica, es decir, orden del discurso articulado según una finalidad persuasiva. La cuestión de la forma se cuidaba, pero sólo para transmitirla: «A la singularidad de la escritura burguesa correspondía, por lo tanto, la pluralidad de las retóricas e inversamente, en el momento en que los tratados de retórica perdieron su interés, hacia mediados del siglo XIX, la escritura clásica perdió su universalidad y nacieron las escrituras modernas»³⁸.

La multiplicación de las escrituras, entonces, es un hecho de la modernidad, que sólo se pudo producir en un momento político y en un clima de pensamiento, sentimiento y opinión nuevos. Las escrituras permiten y obligan a efectuar una elección, lo que las sitúa, más allá de la estilística, en el plano de la ética. «La escritura es la moral de la forma», dice Roland Barthes³⁹. En la elección formal vamos a encontrar, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es un elemento del lenguaje y que, a la vez, es también una circunstancia ajena a él, que indica una intención que va más allá del lenguaje. El escritor sólo dispone de una lengua que ha heredado, lengua de la que no es responsable y que, sin embargo, no tiene más remedio que utilizar. La página en blanco que ofrece la escritura, al estilo de los *topoi* aristotélicos, es el espacio donde el autor va a resolver de un modo singular esa contradicción, porque le da la posibilidad de articular, a partir de un código ya establecido, algo de su saber y su verdad. Es lo que he denominado «un lugar de encuentro».

1.4. UNA ESCRITURA COMO UN LUGAR DE ENCUENTRO

En el momento en que fue posible la pluralización de las escrituras de la que habla Barthes, en pleno siglo XVII, se produjo en Francia un importante debate en la Academia Francesa, conocido posteriormente bajo el nombre de *La Querelle des Anciens et des Modernes*. La discusión se inició cuando Charles Perrault, en 1687, dio comienzo a la sesión de la Academia con la lectura de su *Poema sobre el siglo*

³⁸ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, pp. 81-82.

³⁹ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 124.

de Luis el Grande. En él afirmaba que los «modernos», los espíritus libres parisinos, en nada tenían que envidiar a los «antiguos», a los cortesanos de Versalles, imitadores de los grandes clásicos, y termina señalando: «La agradable disputa que nos ocupa pasará sin fin a las futuras generaciones»⁴⁰.

La Querelle no cuestionaba la doctrina clásica, sino su interpretación: o los antiguos ya habían descubierto «la escritura», que los modernos sólo tenían que imitar, o bien la escritura es algo que, como la ciencia, progresa con la experiencia. Los filósofos del siglo XVIII se encontraron en medio de esa disputa. Los modernos Rousseau, Diderot y Kant, por ejemplo, contaban con honorables antepasados entre los grandes escritores, de Platón a San Agustín, de Montaigne a Shakespeare, y los tenían muy en cuenta.

La reflexión sobre el origen del placer estético, el placer más allá del causado por el uso de la razón, se formalizó a finales de siglo, en 1790. Immanuel Kant dio un gran salto teórico al pasar de la imaginación al juicio estético y al formular la función mediadora de éste entre la inteligencia y la voluntad, en su *Crítica del discernimiento*. De dicha formulación solamente voy a destacar la metáfora que utilizó el filósofo para señalar una facultad mediadora, un lugar de reunión de aquello que aparecía dividiendo al sujeto: la razón y el sentimiento. Kant sostuvo que el placer estético surge de la conciencia de la armonía en el libre juego de las facultades superiores —entendimiento y razón— con la imaginación⁴¹.

Mediante el juego, el ser humano se pone en contacto con el mundo de las ideas a través del mundo sensible. En el juego desaparece la noción del tiempo: se da en un presente absoluto, impone sus propias reglas, y no tiene más finalidad que el propio placer que se obtiene del juego.

En su investigación acerca de todo lo concerniente a la psique humana, Sigmund Freud descubrió que esa actividad, propia de la infancia, no cesa al alcanzar la edad adulta; su propia experiencia y los relatos de los pacientes que acudían a su consulta le dieron pie para formular una original hipótesis. El psicoanalista vienés escribió en 1907 un breve ensayo titulado *El poeta y los sueños diurnos*, que comienza planteando la pregunta sobre la fuente de inspiración del poeta.

⁴⁰ Ch. Perrault, *Mémoires de ma vie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 13, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1020573>.

⁴¹ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 9, p. 167.

Freud busca una actividad en algún modo afín a la composición poética. Esa actividad comparable a la creación escrita es el juego infantil, en el sentido de que todo niño que juega crea un mundo nuevo, ordenado de un modo más grato para él, pero sin confundirlo en ningún momento con la realidad. El niño no suele ofrecer su juego como espectáculo al adulto, pero tampoco lo oculta. Obtiene su placer del propio juego. Ahora bien, llega una edad en la que se espera que deje de jugar. Sin embargo, señala Freud que quienes conocen la vida anímica del hombre saben muy bien que nada le es tan difícil al ser humano como renunciar a un placer experimentado una vez, y que, en realidad, no renunciamos a nada, simplemente sustituimos unas cosas por otras. Freud propone entonces su hipótesis de que las fantasías diurnas son la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles: «Así también, cuando el hombre que deja de ser niño cesa de jugar, no hace más que prescindir de todo apoyo en objetos reales, y en lugar de jugar, fantasea. Hace castillos en el aire; crea aquello que denominamos ensueños o sueños diurnos»⁴².

El juego infantil está regido por los deseos, y el deseo por antonomasia del niño es ser adulto. Por eso no tiene razón alguna para ocultarlo. El adulto, sin embargo, se avergüenza de sus fantasías. ¿Por qué? Porque las fantasías son satisfacciones de deseos, y los deseos son, básicamente, deseos ambiciosos o deseos eróticos. Y, precisamente porque se avergüenza de ellos, el adulto considera que sus fantasías son íntimas y personales, y difícilmente las comunica a los demás. Pero puede escribir. Y se pregunta Freud: ¿se pueden comparar el poeta y el fantaseador, la obra escrita y la fantasía diurna? Hay un punto de encuentro: el protagonista heroico, con sus grandes hazañas, en la presunción de su invulnerabilidad, donde «se nos revela sin esfuerzo su majestad el *yo*, el héroe de todos los ensueños y de todas las novelas»⁴³. Así pues, el tratamiento de la temporalidad que caracteriza al deseo, es decir, que una satisfacción pasada se actualice con una ocasión reciente, se satisface en la obra poética. Pero es necesario dar un paso más para explicar cómo podemos disfrutar, si aceptamos que las fantasías se ocultan cuidadosamente a los demás porque avergüenzan: «Cómo lo consigue el poeta es su más íntimo secreto; en la

⁴² S. Freud, *El poeta y los sueños diurnos*, en *Obras completas*, trad. L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, t. II, p. 1344.

⁴³ S. Freud, *El poeta y los sueños diurnos*, p. 1346.

técnica de la superación de aquella repugnancia, relacionada indudablemente con las barreras que se alzan entre cada *yo* y las demás, está la verdadera *ars poetica*»⁴⁴.

En una escritura se puede encontrar, pues, una articulación múltiple. Incluso en la pretendida escritura neutra, lo que Roland Barthes califica el «grado cero de la escritura», se puede distinguir el movimiento de una negación y la imposibilidad de cumplirla, «como si en la Literatura no se encontrara la pureza más que en la ausencia de todo signo, y se propusiera el cumplimiento final del sueño órfico de un escritor sin Literatura»⁴⁵. Se trata, por lo tanto, de todo lo contrario. Partiendo del principio de que lo que está en juego es la relación del lector con la verdad del texto y con su propia verdad, parece más adecuado hacer una propuesta metodológica de lectura que tenga en cuenta los distintos niveles que se articulan en una escritura.

Wittgenstein, en la búsqueda de un lenguaje lógicamente perfecto, escribió su célebre *Tractatus*. En él se ocupó de analizar la estructura lógica de las proposiciones y la naturaleza de la inferencia lógica. De ahí pasó, sucesivamente, a la teoría del conocimiento, a los principios de la física, a la ética y, finalmente, a la mística. Se trataba de dar cuenta del valor instrumental del lenguaje señalado al comienzo, es decir, de descubrir un modo de superar la trilogía —el mal, la mentira, el misterio— que caracteriza al lenguaje natural, según la perspectiva de la teoría de la comunicación. Es suficientemente conocido cómo finaliza Wittgenstein su relación de proposiciones aforísticas: «De lo que no se puede hablar hay que callar»⁴⁶. Creo que se puede proponer otra conclusión: *de lo que no se puede hablar, se puede escribir*. Pero, para ello, hay que colocar al sujeto en otro lugar.

1.5. EL SUJETO DE LOS LÍMITES DEL MUNDO

Immanuel Kant dejó delimitado el ámbito de lo que puede ser objeto de conocimiento, de «cuanto puede decirse», más allá de lo cual, como bien señala Wittgenstein, reina el silencio:

⁴⁴ S. Freud, *El poeta y los sueños diurnos*, p. 1348.

⁴⁵ R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 13.

⁴⁶ L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, § 7, trad. I. Reguera y J. Muñoz, Alianza, Madrid, 1994, p. 183.

Hay, por tanto, un campo ilimitado, mas también inaccesible para nuestra capacidad global de conocimiento, donde no encontramos terreno alguno para nosotros y sobre el cual no podemos tener un dominio proclive al conocimiento teórico ni para los conceptos del entendimiento ni para los de la razón; un campo que, tanto de cara al uso teórico como al uso práctico de la razón, *hemos de ocupar con ideas* a las que, sin embargo, no podemos procurar otra realidad salvo la realidad práctica relacionada con leyes emanadas del concepto de libertad y en virtud de lo cual nuestro conocimiento teórico no se ve ampliado en lo más mínimo hacia lo suprasensible⁴⁷.

Ese campo ilimitado e inaccesible para el conocimiento no puede, sin embargo, estar vacío; al ser humano le resulta insoportable la idea de que no haya nada al otro lado, la posibilidad de que el velo de Maya, en realidad, no oculte nada y que la interdicción de levantarlo no sea más que un modo de hacer existir algo inexistente. Kant responde a esta necesidad de nombrar y diferenciar «lo real en sí», de «la realidad», es decir, del modo en que articulamos nuestros conocimientos para referirnos a ese «real en sí». Por eso, más allá del mundo fenoménico y del modo en que hablamos de él, es decir, de la realidad, hace habitar al *númeno*, a «la cosa en sí», que se resiste a revelarse bajo la apariencia de lo sensible, pero que afecta al mundo sensible, aunque no amplíe en nada nuestro conocimiento lógico. Esta diferencia radical, que atraviesa toda la filosofía kantiana, pone un límite a lo que puede y debe ser pensado, pero en modo alguno conocido.

La cuestión del sujeto moderno está íntimamente relacionada, desde Kant, con la búsqueda de esos límites. A partir del momento en que se establece un «hasta aquí», se abre otro espacio, y queda instituida la noción de «no-todo». Por eso es necesario dar un paso más hacia la razón práctica, hacia el ámbito ético, donde esa falta, esa negatividad, puede formularse bajo la forma de un imperativo fundado en la libertad y la voluntad.

En nuestra tradición, el primer gran tratado ético es la *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles. La ética era, entonces, una ciencia del carácter, una dinámica de los hábitos, un aprendizaje, y por eso comienza así: «Toda arte y toda investigación, y del mismo modo toda acción y elección, parecen tender a algún bien»⁴⁸. La función

⁴⁷ I. Kant, «Introducción», *Crítica del discernimiento*, B XIX, p. 120 (la cursiva del texto arriba citado es mía).

⁴⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, I, 1, 1094a, ed. bilingüe de María Araujo y Julián Marías, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1979, p. 1.

reguladora de las leyes morales era indicar unas líneas directrices en el camino del bien y en la consecución de la felicidad; conociéndolas, se podía saber, en el peor de los casos, qué era lo que se podía esperar bajo determinadas condiciones. La cuestión se planteaba, por lo tanto, con propósito gnoseológico. Además, en la Antigüedad, lo moral y lo religioso impregnaban totalmente el ámbito de la comunidad, la cual, a su vez, formaba parte de la naturaleza. Así, la estructura y el comportamiento del mundo natural formaban un continuo con la estructura y el comportamiento humanos, sin reparar en la existencia individual. En consecuencia, las prohibiciones o regulaciones eran limitaciones morales surgidas de la propia naturaleza para ubicar al ser humano en relación a ese «orden de las cosas». Cuando el orden moral deja de fundamentarse en la naturaleza, surge la pregunta por la libertad. En qué momento y por qué cambia esta visión del mundo, con la consiguiente clausura de la ética antigua, es una cuestión muy discutida⁴⁹.

Voy a defender que la ruptura más importante vino de la mano de Immanuel Kant y su apertura hacia la forma pura, al cuestionar la relación clásica entre la ley y el bien, y establecer que la ley no depende del bien, sino que está bien aquello que dicta la ley en cuanto ley. La ley es elevada al enunciado puro y vacío. Al reducirla a una fórmula pura que carece de contenido, que no indica qué hay que hacer sino qué regla subjetiva hay que obedecer, será ética, según Kant, toda acción cuya máxima pueda ser pensada, sin contradicción, como universal. En la formulación kantiana la propia razón aparece desgarrada, dividida entre lo que ella puede imaginar y entender, representar y subsumir bajo conceptos, y lo que sólo puede pensar como «ideas» que han de ocupar un lugar, una «segunda naturaleza» según la terminología kantiana, que no es posible conocer pero que la razón no puede menos que considerar. Ahora bien, ¿cómo es posible interrogarse sobre aquello acerca de lo cual ni la intuición, ni la imaginación, ni el entendimiento proporcionan imágenes ni conceptos? Y, sobre todo, ¿para qué?

Kant, en su *Crítica de la razón pura* (1781), había analizado precisamente esa «primera naturaleza» que determina el límite de lo que puede ser conocido o dicho con sentido, es decir, expresado mediante juicios lógicos o determinantes, y lo que queda fuera de ella, bajo el concepto de *númeno*: «El concepto de *númeno* no es más

⁴⁹ C. Rowe, «La ética de la Grecia antigua», en *Compendio de ética*, ed. Peter Singer, trad. de J. Vigil y M. Vigil, Alianza, Madrid, 1995, pp. 183-198.

que un *concepto-límite* destinado a poner coto a las pretensiones de la sensibilidad. No posee, por tanto, más que una aplicación negativa»⁵⁰. Sin embargo, el ser humano actúa porque, además de los juicios de conocimiento, formula unos juicios éticos que orientan su praxis. Pero estos juicios, creencias, valores, y la voluntad que los anima, es decir, todo aquello que concierne al ámbito ético, es imposible de determinar en términos de proposiciones teoréticas, según las premisas y exigencias del conocimiento científico, porque su fundamento y causa están más allá del límite de lo que podemos conocer. En el ámbito de lo cognoscible, no queda más remedio que recurrir al mito platónico y formular unas «ideas» problemáticas (mundo-almas-dios) con las que «ocupar» ese vacío de sentido. Kant escribió entonces la *Crítica de la razón práctica* (1788).

En dicha obra, Kant se plantea la necesidad de actualizar una máxima inteligible en una realidad sensible, es decir, en el propio sujeto, comenzando así el largo recorrido de la noción de subjetividad que atravesará todo el siglo siguiente, hasta nuestros días. Ese comienzo viene de la mano del imperativo categórico, en su formulación como ley fundamental de la razón pura práctica: «Obra de tal modo que la máxima de tu voluntad pueda valer siempre, al mismo tiempo, como principio de una legislación universal»⁵¹. Con esta formulación, se pasa de la ley natural, fundamentada sobre el orden de las cosas, a una ley incondicionada que, bajo el modo imperativo, rige la acción desde el interior del hombre, y que se sustenta en algo que no admite ningún deseo ni intención, sino sólo cumplir con el deber moral: la voluntad.

Sin embargo, después de enunciar la ley, Kant añade una «Observación» que concluye con una cita en latín cuya referencia no da: «Sin embargo, para considerar esa ley como dada, sin caer en falsa interpretación, hay que notar bien que ella no es un hecho empírico, sino el único hecho de la razón pura, la cual se anuncia por él como originariamente legisladora (*sic voleo, sic iubeo*)»⁵². Entre paréntesis cita Kant a Juvenal; es un verso de la *Sátira VI*, cuya referencia exacta es: *Hoc uolo, sic iubeo*,

⁵⁰ I. Kant, «El fundamento de la distinción de todos los objetos en general en fenómenos y númenos», en *Crítica de la razón pura*, B 311, trad. Pedro Ribas, Alfabeta, Madrid, 1998, p. 272.

⁵¹ I. Kant, «Ley fundamental de la razón pura práctica», en *Crítica de la razón práctica*, § 7, trad. E. Miñana y M. García Morente, Ed. Sígueme, Salamanca, 1994, p. 49.

⁵² I. Kant, «Observación», en *Crítica de la razón práctica*, § 7, p. 50.

sit pro ratione voluntas [Lo quiero, así lo ordeno, baste mi voluntad como razón]⁵³. Jacques-Alain Miller señala que quizá Kant ha intuido que la voluntad se puede encontrar fundada en un capricho mortífero⁵⁴. En efecto, para Juvenal, en la sátira mencionada, la mujer casada no conoce límites en su depravación; incluso le sugiere a su amigo Póstumo, en vísperas de su casamiento, que más le valdría tirarse al río⁵⁵. Es decir, la máxima universal, fundada en la razón y la voluntad, puede ser caprichosa, objeto de una voluntad fuera de la ley. Quizá esta contradicción, esta dificultad, fue una de las razones que animaron a Kant a formular su tercera *Crítica*, donde buscó una salida, una mediación, por medio del placer estético.

En un importante pasaje de la *Crítica del discernimiento*, Kant distingue entre el modo de exhibición esquemático, del que da cuenta en su primera *Crítica*, y el modo de exhibición simbólico⁵⁶. En el caso de la exhibición simbólica no se da la correspondencia entre lo representado y aquello a lo cual hace referencia, como en el modo esquemático; la correspondencia, según Kant, se da por analogía, por transferencia:

Nuestro lenguaje está lleno de exhibiciones indirectas según una analogía, por medio de las cuales la expresión no contiene el auténtico esquema para el concepto, sino meramente un símbolo para la reflexión. [...] No son expresiones para conceptos por medio de una intuición directa, sino sólo según una analogía con ella, esto es, según la transferencia desde la reflexión sobre un objeto de la intuición a un concepto totalmente diferente, al que quizá nunca puede corresponder directamente una intuición⁵⁷.

Así, gracias a los símbolos —tanto a su apreciación como a su producción—, lo trascendente irrumpe en ese lugar donde el sujeto, con sus conocimientos y su lenguaje, no puede responder más que con un «hacer». La respuesta a la irrupción puede tomar la forma de obra de arte, donde lo indecible puede mostrarse e, incluso, ser nombrado: «Aquí *el hacer es decir*, para decirlo en términos próximos a Austin. Aquí se cumple el *desideratum* del último Wittgenstein acerca de un modo de uso

⁵³ Juvenal, *Sátira VI*, v. 23, trad. Don Luis Folgueras, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 114, disponible en http://trobes.uv.es/tmp/_webpac2_1371775.24321.

⁵⁴ J.-A. Miller, «Increíble exaltación», en *Lakant*, ed. de ELP, Barcelona, 2000, pp. 23-37.

⁵⁵ Juvenal, *Sátira VI*, v. 32, p. 115.

⁵⁶ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 59, p. 325.

⁵⁷ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 59, pp. 326-327.

lingüístico entendido en términos pragmáticos: un decir que es *forma de vida, actividad*»⁵⁸.

Kant había planteado que, en el placer o displacer estéticos, lo importante era cómo afectaba la representación del objeto al sujeto, sin necesidad alguna de que dicho objeto existiera o no: «está en juego aquello que hago en mí mismo a partir de esta representación, no aquello en donde dependo de la existencia del objeto»⁵⁹. Hegel, por su parte, consideraba que en el objeto artístico debe darse una conciliación entre la idea y su representación sensible, de modo que despierte en nosotros sentimientos, inclinaciones y pasiones, es decir, el objeto hecho con arte, el artefacto, tiene que «despertar el alma»:

El plumaje variopinto de las aves brilla, aunque nadie lo vea; su canto suena, aunque nadie lo oiga; hay flores que viven sólo una noche y se ajan, sin haber sido admiradas, en las selvas vírgenes del Sur, y estas selvas lujuriantes forman una red inextricable de plantas raras y magníficas, de aromas deliciosos, que perecen y a veces desaparecen sin que nadie haya podido admirarlas. Pero la obra de arte no presenta este desapego desinteresado: es una pregunta, una llamada hecha a las almas y a las mentes⁶⁰.

Hegel sustituye el desinterés kantiano en la existencia del objeto por esta idea de que la obra de arte es una pregunta, más que una finalidad, y que se podría considerar como una modalidad del imperativo categórico, ya que obliga al espectador de la obra a responder con un juicio estético y con el placer o el displacer. Independientemente de la naturaleza del objeto de la experiencia estética, al sujeto se le impone la pregunta acerca de si le gusta o no. A partir de la analogía de ese imperativo del objeto, que exige la respuesta del sujeto, Eugenio Trías ha propuesto una articulación de los dos ámbitos, ética y estética, mediante la noción de «sujeto fronterizo»:

Hay en el fronterizo una doble dimensión (que aparece como orientación e inclinación) de inmanencia y trascendencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y la separación de eso que queda dentro (hogar) y de eso que desborda y trasciende (lo extraño, inhóspito, inquietante). El fronterizo es de hecho *el límite mismo* que define y circunscribe los dos mundos. [...] En tanto

⁵⁸ E. Trías, *Los límites del mundo*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 102.

⁵⁹ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 2, p. 153.

⁶⁰ G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Península, Barcelona, 1997, p. 127.

que fronterizos somos los límites del mundo. Somos pura línea, puro confín, referidos a la vez al cerco y extrarradio⁶¹.

En la experiencia ética, cuando el sujeto tiene que tomar una decisión y actuar, se encuentra interpelado desde más allá de su zona fronteriza, a través de la voluntad, pero desgarrándose y dividiéndose entre aquello que aparece como una exigencia imperativa, la ley moral, y su concreción en el mundo fenoménico, siempre deficiente, que le deja con sentimiento de culpa, con la conciencia de no estar a la altura de esa exigencia imperativa, incluso cuando actúa correctamente según unos principios. Es un sufrimiento de naturaleza moral, de culpa, sin el cual no hay ninguna necesidad de creación. En la experiencia estética, esa inadecuación, esa falta de armonía, es la que puede ser expuesta, siempre y cuando no se pretenda ofrecer «soluciones» a la falta de adecuación, sino solamente mostrar ese sufrimiento bajo una apariencia más amable, bella, adornada.

Siguiendo a Kant, Eugenio Trías reivindica el carácter moral de la obra de arte, ya que supone una experiencia radical con la culpa y con la falta, con el mal, dándole exposición simbólica: «Un arte que no signifique esa experiencia nunca es gran arte [...] Un arte sin esa condición necesaria (si bien no suficiente) carece de contenido y se diluye en lo trivial, superfluo y *postmoderno*»⁶².

El sujeto fronterizo puede, por lo tanto, plantear de modo artístico una experiencia que es de orden moral. Y puede dar a conocer, mediante una obra, dicha experiencia. Ésa era la concepción estética de Diderot. Cuando describe las obras de arte de los *Salones* para los lectores de la *Correspondance littéraire*, siempre apunta al modo singular con el que un autor, tanto si lo ha logrado como si no, expresa los afectos y emociones que acompañan a las acciones. Según Diderot, el espectador posee, en sí mismo, una disposición moral que la obra de arte debe estimular: el efecto sensible entraña el efecto moral. En pintura, Greuze es el ejemplo privilegiado por el filósofo para dar cuenta de esa necesaria conexión. Así, por ejemplo, en el *Salón de 1761*, elogia a Greuze en la descripción de dos de sus cuadros presentados: *Fermier incendié* y *Un père qui vient de payer la dot de sa fille*:

⁶¹ E. Trías, *Los límites del mundo*, p. 45.

⁶² E. Trías, «Ética y Estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)», en *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, CSIC, Madrid, 1990, pp. 107-127.

Greuze tiene mucho ingenio y gusto. Cuando trabaja, se mete de lleno en la obra. Se afecta profundamente. Muestra en sociedad el carácter del tema que trata en su estudio: triste o alegre, juguetón o serio, galante o reservado, según aquello de lo que se ocupa su pincel. Es un bello dibujo esta *Granja incendiada*. Una madre en cuyo rostro se manifiesta el dolor y la miseria; unas hijas igualmente afligidas e igualmente miserables, tumbadas en el suelo a su alrededor; niños hambrientos que se disputan un trozo de pan sobre sus rodillas; otro que come a escondidas en un rincón; el padre de esta familia dirigiéndose a la conmiseración de los que pasan. Todo es patético y verdadero. Lo que más me gusta en un cuadro es un personaje que hable al espectador sin salirse del tema⁶³.

El pintor ha sustituido los temas políticos y religiosos de la pintura histórica por los temas «sensibles» de la esfera privada y familiar, tomados de la vida cotidiana y de sus condiciones e imponderables. Son escenas que Diderot considera verdaderas composiciones dignas de uno de esos *tableaux* que recomienda para el teatro:

He visto, al fin, el cuadro de nuestro amigo Greuze. [...] Se trata de *Un padre que viene de pagar la dote de su hija*. El tema es patético y, mirándolo, se siente uno ganar por una dulce emoción. La composición me ha parecido muy bella, tal y como debe mostrarse una cosa así. Hay doce figuras, cada una en su lugar, haciendo lo que deben hacer. ¡Qué bien se encadenan! ¡Cómo ondulan formando una pirámide humana! Me río de esas condiciones. Sin embargo, cuando, por azar, eso se produce en un trozo de pintura, sin que el pintor haya pensado introducirlas, sin que les haya sacrificado nada, entonces me agradan⁶⁴.

En el teatro, con su propuesta de «comédie sérieuse» [comedia seria] va a indicar Diderot que el nuevo género que propone se construye con la exclusión explícita de la risa, introduciendo una clara distinción entre «divertido» y «serio». Lo divertido queda reservado para la comedia tradicional: en ésta se produce una risa que está ligada a actitudes y comportamientos ridículos y viciosos; lo serio viene a resultar lo divertido si se elimina lo cómico. Lo serio, por lo tanto, hace reflexionar. Para Diderot, todo parte del sentimiento, y el afecto debe llegar al corazón. No hay lugar, por lo tanto, para el *delectare*; todo se articula alrededor del *movere*, y la emoción puede (y debe) cumplir la función de *docere*. En su reflexión sobre la poesía dramática, escribe Diderot:

⁶³ Diderot, *Salon de 1761*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, Robert Laffont, París, 1996, t. IV, pp. 227-228.

⁶⁴ Diderot, *Salon de 1761*, p. 232.

Los deberes del ser humano son, para el poeta dramático, un fondo tan rico como sus ridiculeces y sus vicios. Y las piezas honestas y serias se impondrán por doquier, sobre todo en aquellos pueblos corrompidos. Es, precisamente, yendo al teatro como se salvarán de las mezquinas compañías que les rodean; es allí donde encontrarán a aquellos con los que les gustaría vivir; allí verán a la especie humana tal y como es, y se reconciliarán con ella. La gente buena es rara, pero existe [...] Lo que se objeta contra este género no prueba más que una cosa: que es difícil de llevar a cabo. No puede ser la obra de un niño, exige más arte, más conocimientos, más gravedad y más entereza de ánimo que lo que, habitualmente, se encuentra en el teatro⁶⁵.

En este trabajo estudio un texto de Diderot, *El sobrino de Rameau*, como un lugar de articulación de los tres aspectos fundamentales que ya he señalado anteriormente: los conocimientos y el saber, la ética y la estética. En el original diálogo entre el filósofo y el sobrino, antes de abordar cualquier otra cuestión, surge la dificultad de interpretar las posiciones encarnadas por *YO* y *ÉL*. Esas dos enunciaciones se entrecruzan a menudo en el texto: la práctica generalizada del quiasmo, la inversión de posiciones, el desdoblamiento de *YO* en autor y narrador, el propio estatuto del texto (diálogo/texto teatral), la separación radical entre palabra y acto, sostienen las reflexiones ética y estética que se van alternando como variaciones sobre las cuestiones planteadas, dando la impresión de una unidad perdida detrás de cada estrategia. El texto constituye un lugar fronterizo, un *limes* sembrado de *impasses*, equívocos y paradojas.

La palabra *limes*, que en un principio señalaba en latín una senda, un sendero entre dos campos, pasó a utilizarse para indicar el borde, linde o lindero, de donde proviene la palabra «límite»⁶⁶. Hay también otro uso del término latino en Plinio, recogido por el diccionario de F. Gaffiot: «veta, en una piedra preciosa, por ejemplo»⁶⁷. Yo voy a utilizar el término en referencia a los dos sentidos: un lugar limítrofe que atrae, un lugar atractivo.

Se sabe que los romanos, al desplegar su imperio por las tierras del norte, aprovecharon los cauces de los ríos Rin y Danubio como fronteras naturales; cada cierta distancia se alzaba una torre u otro tipo de fortificación, de modo que la tierra

⁶⁵ Diderot, *De la poésie dramatique*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, Robert Laffont, París, 1996, t. IV, pp. 1280-1281.

⁶⁶ s. v. *limes*, *Diccionario latino-español etimológico*, R. de Miguel, Saenz de Jubera Editores, Madrid, 1914, p. 530.

⁶⁷ s. v. *limes*, *Dictionnaire Latin-Français*, F. Gaffiot, Hachette, París, 1934, p. 911.

así delimitada —*limes*—, una suerte de «tierra de nadie», constituía un lugar de encuentro e intercambio cultural y comercial entre diferentes lenguas, creencias religiosas, razas y costumbres. Los *limes* atraían a los comerciantes, y las familias de los soldados se fueron estableciendo en las cercanías; de ahí surgieron posteriormente las poblaciones y villas.

En ese espacio delimitado pero indefinido, de todos y de nadie, exterior e interior, medio abierto y medio cerrado, de ayer, hoy y de mañana, hay que situar al sujeto diderotiano.

1.6. EL *LIMES* DE DIDEROT: *EL SOBRINO DE RAMEAU*

Abandono mi espíritu a todo su libertinaje. Le dejo seguir libremente la primera idea sensata o loca que se presente, igual que se ve a nuestros disolutos jóvenes en la alameda de Foy siguiendo los pasos de una cortesana de aire desenvuelto, rostro risueño, mirada viva, nariz respingona, abandonando a una por otra, coqueteando con todas sin comprometerse con ninguna. Mis pensamientos son mis amantes⁶⁸.

Con esta imagen metafórica se inicia *El sobrino de Rameau*, una de las obras más revisadas y reescritas por Diderot. No hay que pensar, por lo tanto, que se trate de un texto precipitado o ligero. A partir de esa imagen, el autor ofrece un principio metodológico que no está sujeto a la voluntad: las ideas que entretienen el soliloquio del filósofo circulan y se asocian según una lógica que no obedece al pensar razonado. En el término *libertinaje* encontramos el espíritu de las Luces: espíritu de vagabundeo, que se aleja, que se desplaza, que no se ata a nada.

El término *libertino* es recogido en el *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500) con el sentido etimológico ampliado, en cuanto que «liberto» era, en el mundo greco-romano, «el esclavo que ha recibido la libertad»⁶⁹. A lo largo del siglo XVII se extendió el campo semántico hasta reunir un sentido filosófico que señala al rebelde que duda de los dogmas de la Iglesia, al deísta, al ateo, y un sentido moral, que apunta al desenfrenado, crápula y bribón. Ya la primera edición del *Dictionnaire de*

⁶⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. Jean Fabre, Droz, Ginebra, 1977, p. 3.

⁶⁹ s. v. *libertin*, *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500), disponible en http://atilf.atilf.fr/gsou/vay/scripts/dmfX.exe?LIEN_DMF;LEMME=libertin.

l'Académie française, publicada en 1694, define *libertino* como «aquel que abusa de su libertad y no cumple con su deber»; en la cuarta edición, de 1762, el *libertino* es «aquel que ama excesivamente su libertad e independencia, que se libra fácilmente de sus deberes, que odia todo tipo de sujeción y coacción»⁷⁰.

Por aquellas fechas, en una carta dirigida a Sophie Volland, Diderot diserta sobre la amistad, a modo de *disputatio* retórica, en el sentido que apunta Barthes: «la *disputa* es una ceremonia, un torneo dialéctico, desarrollado bajo la presidencia de un maestro»⁷¹. La pregunta que surge es bajo qué presidencia escribía Diderot sus cartas. Porque cuando la discusión versaba sobre algún caso de conciencia, real o inventado, de un personaje, Diderot se considera y se muestra autorizado. Utiliza la fórmula «*c'est que*» [la cuestión es que, se trata de que] para la deducción lógica, axiomática, buscando la adhesión universal. En esta carta, a propósito de los libertinos, anuncia que hay dos tipos de amigos: unos, los que escogemos nosotros; otros, los que nos proporciona el azar. Los libertinos pertenecen al segundo grupo:

Los libertinos son bienvenidos en el mundo, porque son imprevistos, alegres, divertidos, disipadores, dulces, complacientes, amigos de todos los placeres. La cuestión es que resulta imposible que un hombre se arruine sin enriquecer a otros; se trata de que preferimos los vicios que nos sirven o nos divierten a las virtudes que nos rebajan o enojan; que ellos están llenos de indulgencia ante sus defectos, algunos de los cuales también poseemos nosotros [...] A las mujeres les gustan, porque ellas son libertinas. No tengo muy claro que las mujeres se disgusten sinceramente con aquellos que las hacen enrojecer. No habrá seguramente una sola mujer honesta que, en alguna ocasión, no se haya sentido molesta de que la hayan tratado con brusquedad, sobre todo después de su aseo. ¿Qué se precisa, entonces? Un libertino. Es decir, un libertino le guarda el sitio al libertinaje que uno se ha prohibido a sí mismo⁷².

El descaro con que se presenta el libertino responde, según Diderot, a una tendencia «natural» que no se permite en sociedad, que no se acepta ni tan siquiera en la intimidad, porque uno se lo ha prohibido a sí mismo; sin embargo, esa tendencia busca habitualmente su manera de satisfacerse: es, *avant la lettre*, el retorno de lo reprimido que postulará, casi siglo y medio después, Sigmund Freud.

⁷⁰ s. v. *libertin*, *Dictionnaires d'autrefois*, disponible en <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=libertin>.

⁷¹ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, París, 1985, p. 102.

⁷² Diderot, carta a Sophie Volland, del 7 de octubre de 1761, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. V, R. Laffont, París, 1997, p. 361.

«Abandono mi espíritu a todo su libertinaje [...] Mis pensamientos son mis amantes». En esas dos frases se encuentra la declaración del principio que orientará la escritura del texto de Diderot aquí estudiado. Ese principio es epistémico, estético y ético, y promueve lo que he denominado *una escritura como lugar de encuentro*, porque se trata de mostrar cómo unos conocimientos, una ética y una poética se pueden encontrar anudados en una escritura, dando cuenta de lo compleja que resulta la articulación entre el saber y la verdad.

Desde esa perspectiva, el análisis aborda la cuestión epistemológica y gnoseológica en el segundo capítulo, titulado «*Connaitrê, qu'est-ce? Diferentes concepciones del saber en El sobrino de Rameau*». Como método, la propuesta de «abandonar el espíritu y dejarle seguir libremente la primera idea sensata o loca que se le presente», muestra mejor que cualquier argumentación la posición escéptica del filósofo, su deseo de mantenerse libre de posiciones dogmáticas, pero sin renunciar a conocer, o, mejor dicho, renunciando a conocer para alcanzar un saber. Si las ideas extravagantes se presentan de improviso, Diderot las acoge y les da un lugar; en vez de rechazarlas o intentar dominarlas, las sigue sin sujetarlas, porque él cree que se puede elaborar un saber con ellas.

En el tercer capítulo, «*Qui parle? Aspectos éticos y políticos en El sobrino de Rameau*», se plantea la cuestión de la enunciación, distinguiendo dos planos diferentes: las modalidades que puede adquirir «el decir», esto es, la intención del sujeto de la enunciación, y «lo que dice», tanto de aquel que aparece como sujeto en el enunciado como por el automatismo de las palabras vacías. Cada uno de ellos tiene su interlocutor, se dirige a un *partenaire* distinto. El análisis trata, pues, de la articulación de cuatro lugares: el sujeto de la enunciación (el autor, Diderot), el sujeto del enunciado (el filósofo, *Yo*), el interlocutor al que se dirige la conversación (el lector) y el interlocutor que permite el diálogo en el enunciado (el sobrino de Rameau, *Él*). Veremos que la diferenciación y articulación de esos cuatro lugares permiten descubrir lo que considero las modalidades de la enunciación del autor, es decir, su posición ética, su elección ante lo que se dice. El diálogo se establece entre *Yo* y *Él* en el eje sintagmático, pero es posible «escuchar» una conversación entre líneas, en el eje paradigmático. De ese modo, el cruce del diálogo con la conversación convierte a esta escritura en un lugar de encuentro que posibilita otro tipo de transmisión, diferente de los conocimientos que se pueden adquirir con el

estudio. Como dice el sobrino a propósito de dos personalidades de la época: «Ése como jugador de ajedrez es lo que la señorita Clairon como actriz: tanto el uno como la otra saben de estos juegos sólo lo que puede aprenderse»⁷³.

En el cuarto capítulo, «*Les pensées décousues, comment les écrire?* Poética de la escritura deshilvanada», se analiza el estilo de Diderot, el estilo de un autor que, prácticamente, apenas publica, a excepción de sus artículos para la *Encyclopédie* y de algunos ensayos y obras de teatro, pero que escribe durante cuarenta años, sin descanso. Incapaz de componer un libro, se adhirió a una estética del *décousu*, del hilvanado de ideas, pero con un ideal de unidad en el horizonte, como señala Jean Fabre, quien considera que Diderot es un espíritu profundamente religioso, en el sentido de aspirar hacia la armonía, la conexión en la unidad⁷⁴. También se puede calificar de «inacabada» la escritura diderotiana, pero yo prefiero considerarla un lugar de encuentro e intercambio, un lugar de juego con su tiempo correspondiente —presente absoluto— y un espacio limitado por las reglas. Diderot hace pastiches, mezcla y reescribe las citas de los antiguos con anécdotas propias, inventa personajes para conversar, interesado siempre en discutir con sus contemporáneos.

La composición de *El sobrino de Rameau* no es lineal, lo que implica una estructura compleja; no es una simple amalgama de ideas dispersas, ya que opera tanto sobre los distintos planos del enunciado —lógico, sintáctico, estilístico, temático—, como sobre los estilos de enunciación —diálogo, narración, reflexión—, configurando una red de conexiones complejas y ambiguas, una textura. En el último capítulo, «Un estilo compartido: *Los Ensayos* y *El sobrino de Rameau*», analizo los planos del enunciado en el diálogo de Diderot y en la obra de Michel de Montaigne. Ése ha sido otro encuentro promovido por la lectura: la actualización de la obra de Montaigne en *El sobrino de Rameau*.

Mi propósito es mostrar la calidad de la escritura de Diderot y la singularidad de su estilo a través de la lectura de *El sobrino de Rameau*. Contando con la aportación de otras referencias y otros autores, considero que se trata de un texto inteligente y atractivo para, prácticamente, cualquier disciplina y desde cualquier distancia temporal, a condición de que el lector se sienta convocado y lo lea con un poco del espíritu ilustrado que animó al autor.

⁷³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 7.

⁷⁴ J. Fabre, *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, París, 1991, p. 52.

2. CONNAÎTRE, QU'EST-CE? DIFERENTES CONCEPCIONES DEL SABER EN EL SOBRINO DE RAMEAU

Voy a escribir sobre la naturaleza. Dejaré que mis pensamientos se sucedan bajo mi pluma en el mismo orden en que los objetos se ofrezcan a mi reflexión, porque es así como mejor se pueden representar los movimientos y la marcha de mi espíritu¹.

Con esa declaración de intenciones comienza Diderot el ensayo de 1754 titulado *Pensées sur l'interprétation de la Nature* [Reflexiones acerca de la interpretación de la naturaleza], donde anuncia el método que ha elegido para abordar dicho estudio. Como buen hombre de su siglo, dejará que el espíritu de las Luces se guíe por la luz de la razón que, cuando es convocada, tiene por misión poner al descubierto el orden natural. Y el conocimiento forma parte de ese mismo orden, el ser humano sólo debe dejar actuar a la naturaleza para descubrir su lógica.

Quiero señalar, sin embargo, que «conocer» y «saber» son dos términos que no significan lo mismo. Existe una diferencia importante entre ambas nociones, y esa distinción va a constituir el fundamento del análisis de las siguientes páginas.

El conocimiento o, mejor, los conocimientos, tienen que ver con todo aquello que podemos considerar del orden de la representación, tal y como reformuló Schopenhauer la teoría kantiana: «Tiempo, espacio y causalidad no son determinaciones de la cosa en sí; pertenecen sólo a su manifestación en cuanto que no son más que formas de nuestro conocimiento»². Con ellas se constituye el *corpus* que adopta una cultura y transmite una época; es lo que se considera una articulación

¹ Diderot, *Pensées sur l'interprétation de la Nature*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, R. Laffont, París, 1994, p. 560.

² A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, III, xxxi, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Porrúa, México, 1983, p. 142.

de conocimientos. Se adquiere mediante el estudio y la dedicación. El saber, por el contrario, debe surgir como verdad para un sujeto. No es erudición ni repetición; se trata de la elaboración que algunas personas son capaces de hacer a partir de su propia experiencia, esto es, de la articulación de unos conocimientos con una ética. No puede recogerse en la *Encyclopédie*, no hay entrada posible para esa singularidad que sólo puede mostrarse y transmitirse como ejemplar, en el sentido en que Kant utiliza el término al referirse a la necesidad de adhesión de todos, en la experiencia estética, a un juicio que pueda considerarse ejemplo de una regla universal que no cabe indicar³. El saber singular se puede transmitir y se transmite, pero no se aprende mediante el estudio.

En este capítulo voy a mencionar y diferenciar, brevemente, distintas concepciones de «saber» que se articulan en *El sobrino de Rameau*; igualmente, voy a poner de manifiesto los fundamentos de esas concepciones, así como las consecuencias que se derivan de cada una de ellas. Y voy a defender que el orden en el que aquí se presentan corresponde a la evolución del propio Diderot en relación a lo que va elaborando a partir de una serie de conocimientos. De ese modo, «El saber de los filósofos», que inicia los apartados siguientes, es el punto de partida del joven Diderot, llegado a París con ganas de impresionar al grupo de los *philosophes*, razón por la que hace suyos y, en ese sentido, repite, los discursos de la época. A continuación, el apartado que he titulado «El saber del genio» recoge distintas aportaciones a una discusión en la que aparece, de modo radical, el miedo de Diderot a resultar ser un mediocre y no ser recordado por la posteridad. En tercer lugar se aborda «El saber tradicional», aquel cuya importancia va a reivindicar el autor durante toda su vida, frente a la tendencia a la innovación como valor emergente, o frente a la utilidad directa, que Baudelaire definió más tarde como «la herejía de los tiempos modernos»⁴. El cuarto apartado está dedicado a «El saber del bufón», considerando que éste ocupaba el lugar donde se muestra el saber al servicio del poder; creo que Diderot intuyó el papel que iban a jugar los intelectuales, la nueva casta de bufones que, agrupados, se volverían criados. Finaliza este capítulo con «El saber del comediante», original formulación diderotiana que resume gran

³ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 18, trad. Roberto R. Aramayo y S. Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003, p. 190.

⁴ Ch. Baudelaire, «Études sur Poe», en *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, Gallimard, París, 1975, t. II, p. 263.

parte del recorrido epistémico del autor y que constituye, junto con la crítica de arte, una de sus aportaciones geniales a la posteridad.

2.1. EL SABER DE LOS FILÓSOFOS

El co-director y editor de la *Encyclopédie*, del «Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios», había descubierto en las referencias cruzadas la manera de superar la dificultad que suponía empezar una obra de tal envergadura en 1751 por la letra A, y terminar catorce años después, en 1765, con la letra Z, sin apéndices que fueran incluyendo, posteriormente, nuevas aportaciones. La solución de las referencias cruzadas la había encontrado con anterioridad el británico Ephraim Chambers. Su *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* apareció en 1728 y le valió al autor el ingreso en la prestigiosa Royal Society⁵. En el diccionario de Chambers, el orden alfabético de las entradas se completaba con ilustraciones y referencias cruzadas. La *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert fue, en su comienzo, una propuesta de traducción de la *Cyclopaedia*, pero pronto se convirtió en el proyecto colectivo más importante de su siglo.

Diccionario, pero razonado, y realizado por una sociedad de gentes de letras. En Inglaterra, Francis Bacon (1561-1626) se había enfrentado a la problemática tarea de organizar de una manera eficaz los conocimientos adquiridos por la humanidad a lo largo de los siglos, y aportando una solución más empírica que idealista, había trazado un árbol que surgía de las facultades y de las percepciones humanas y se ramificaba en subdivisiones que incluían todas las ramas del conocimiento. Aquel árbol <renovado> fue el que constituyó el «Sistema figurado de los conocimientos humanos» con el que los enciclopedistas franceses iniciaron su andadura⁶. Enraizado sobre las tres facultades humanas —memoria, razón e imaginación—, el árbol se va «abriendo»; cada artículo va acompañado de la «rama» del saber a la que pertenece, lo que permite obviar la arbitrariedad del orden alfabético y leer de modo transversal, siguiendo con la metáfora, saltando de rama en rama. Con esa imagen

⁵ P. Bloom, *Encyclopédie*, trad. Javier Calzada, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 25.

⁶ «Le Système figuré des connaissances humaines d'après Bacon», en «Discours Préliminaire», *Encyclopédie*, t. I, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://classes.bnf.fr/DOSSITSM/gc378.htm>.

organicista quedaba representada la necesidad de relacionar entre sí los conocimientos. Faltaba formular un principio que respondiera a la pregunta de cómo se adquieren, esto es, qué es conocer.

2.1.1 UN PRINCIPIO: LA ASOCIACIÓN DE IDEAS

El siglo XVIII fue el siglo de la filosofía naturalista, iniciada con Locke, Hume y Hartley en Gran Bretaña. En Francia, uno de los principales exponentes y defensores de dicha corriente filosófica fue el abate Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), primo de D'Alembert. Condillac difundió en Francia las ideas de Locke y se opuso al racionalismo, pero negó al cabo la existencia de la «reflexión», que para Locke constituía la segunda fuente de conocimientos después de las sensaciones. En su lugar, propuso una filosofía conocida como «sensualismo», en la que las facultades y las reflexiones vendrían a ser solamente sensaciones transformadas, y nada habría en el intelecto que no hubiera estado antes en la sensación. En su obra *Traité des sensations* (1754), sostiene que todos los conocimientos y todas las facultades humanas provienen de las sensaciones, sin necesidad de recurrir a ninguna idea innata. El único principio sobre el que se asienta el conocimiento humano ya lo había postulado Condillac con anterioridad, en 1746, en un ensayo titulado *Essai sur l'origine des connaissances humaines, ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain* [Ensayo sobre el origen del conocimiento humano, obra en la que se reduce a un solo principio todo lo concerniente al entendimiento humano]. El principio postulado es «*liaison*» [asociación, conexión]:

[...] cuál es la fuente de nuestros conocimientos, cuáles sus materiales, a partir de qué principio actúan, qué instrumentos se emplean en ello y cómo hay que utilizarlos. Creo que he encontrado la solución a todos esos problemas en la asociación [*liaison*] de ideas, tanto por medio de signos como entre ellas. Se podrá juzgar en la medida en que se avance en la lectura de esta obra. Está claro que mi propósito es remitir a un solo principio todo aquello que concierne al entendimiento humano, y que ese principio no será ni una proposición vaga, ni una máxima abstracta, ni una suposición gratuita, sino una experiencia constante, cuyas consecuencias se verán confirmadas por nuevas

experiencias. Las ideas se asocian con los signos, y sólo por este medio probaré cómo se asocian entre ellas⁷.

El principio al que se puede remitir todo conocimiento humano parece simple, a primera vista: se trata de la «*liaison*», la asociación o armonía; constituye una operación fundamental del espíritu, que transforma progresivamente la sensación en idea, y la idea misma en cadenas de ideas que ponen en contacto la memoria, la necesidad, las circunstancias y el lenguaje.

Condillac distingue tres estadios del alma afectada por las percepciones. En primer lugar, la reminiscencia o memoria, primer eslabón de la cadena, que permite la asociación entre sensaciones: «La reminiscencia se produce por la asociación [*liaison*] que conserva la sucesión de nuestras percepciones»⁸. A continuación, la imaginación, concebida como una atención especialmente intensa que asocia la sensación y el objeto percibido, «que se da cuando una percepción, por el solo hecho de la fuerza de la asociación [*liaison*] que la atención ha ejercido entre la percepción y un objeto, se recuerda a la vista de dicho objeto»⁹. El último estadio o fase lo constituye la contemplación, que sólo es posible por la asociación o conexión intelectual de ideas, sin recurrir a la sensación primera:

Surge todavía una operación de la asociación [*liaison*] que la atención establece entre nuestras ideas: se trata de la contemplación, que consiste en conservar sin interrupción la percepción, el nombre o las circunstancias de un objeto que acaba de desaparecer. Puede aparecer asociada a la imaginación o a la memoria: a la imaginación, si conserva la percepción misma; a la memoria, si no conserva más que el nombre o las circunstancias¹⁰.

En el mismo año en que Condillac publica su ensayo, 1746, Diderot sostiene en sus *Pensées philosophiques* que el ser humano piensa porque establece relaciones entre sus ideas: «No se trata de movimientos, ni de sonidos; es al hilo de las ideas, por la consecuencia que se establece entre las proposiciones y la conexión [*liaison*] de los razonamientos, por lo que hay que considerar que un ser piensa»¹¹.

⁷ Condillac, «Introduction», *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, en *Œuvres*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, vol. I, pp. 8-9, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2984301.r=Condillac.langES>.

⁸ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, part. 1, sec. 2, cap. 1, § 15, p. 52.

⁹ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, part. 1, sec. 2, cap. 2, § 17, p. 55.

¹⁰ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, part. 1, sec. 2, cap. 2, § 19, pp. 56-57.

¹¹ Diderot, *Pensées philosophiques*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, R. Laffont, París, 1994, p. 24.

También en esa misma época, en 1748, publica anónimamente *Les Bijoux indiscrets* [Los dijes indiscretos], cuento híbrido entre el género erótico-galante y el ensayo filosófico-científico, donde el pensar argumentado muestra que la asociación de ideas puede ser disparatada y enigmática, como sucede en los sueños. Diderot avanza una teoría sobre la representación onírica. Según explica en la citada obra, algunos objetos y personas que nos han impresionado vivamente durante el día, en la ideación onírica aparecen extrañamente relacionados: «Nuestros sueños no son sino juicios precipitados que se suceden con increíble rapidez, y que al acercar elementos que sólo tienen en común algunas remotas características forman un conjunto incongruente»¹². Sin embargo, la falta de coherencia explícita no significa que la asociación de ideas, cuando no está regulada por la razón, no responda a una lógica. Y si se trata de una articulación lógica, aunque inconsciente, algún tipo de «saber» se le puede atribuir.

Los pensamientos serán distintos según las conexiones que se establezcan. Al respecto, conviene mencionar una carta escrita a Friedrich Melchior Grimm, al director de la *Correspondance littéraire*, veinte años más tarde, en octubre de 1768, en la que Diderot reflexiona sobre el arte de la improvisación al versificar y sobre el diferente tratamiento que le dan dos personas a un mismo tema:

Una observación digna de señalar es la extraña máquina que es una lengua, y más extraña es aún una cabeza; no hay nada, ni en la una ni en la otra, que no se sostenga desde algún ángulo. No hay ni ideas tan extravagantes ni rimas tan desviadas que no se toquen en algún extremo y que no se relacionen. Los filósofos dicen que dos causas diferentes no pueden producir un mismo efecto, y si hay algún axioma en filosofía que sea verdad, es ése; y en la naturaleza, si hay dos causas distintas, ésas son dos hombres¹³.

Esto quizá explique por qué utiliza Diderot la ficción onírica para atacar el universo inerte de Descartes en una de sus obras filosóficas más radicales en cuanto al fundamento materialista de su explicación del mundo y del hombre, en *Le Rêve d'Alembert* [El sueño de D'Alembert], escrita un año más tarde de la carta enviada a Grimm, en 1769. El propio Diderot dice a propósito de la obra, en una carta a

¹² Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. II, R. Laffont, París, 1994, p. 139.

¹³ Diderot, carta a Grimm, de octubre de 1768, *Correspondance*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. V, R. Laffont, París, 1997, p. 902.

Sophie Volland del 11 de septiembre de 1769, que «no es posible ser más profundo ni más loco»¹⁴.

En *Le Rêve d'Alembert*, Diderot echa por tierra las pretensiones racionalistas de la creencia en un yo unitario, pensante, y postula la existencia de una sensibilidad «latente», ahí donde la filosofía cartesiana suponía un espíritu opuesto a la materia. Para ello, inventa una conversación entre D'Alembert, Mlle de Lespinasse y el médico Bordeu. D'Alembert, mientras dormía, ha estado discutiendo en sueños con Diderot; al despertar, se lo ha contado a Mlle de Lespinasse, quien, a su vez, habla con el doctor:

Mlle DE LESPINASSE: Escuchad. «¿Realmente soy uno? Apenas puedo dudarlo... (Se palpa el cuerpo.) Pero, ¿cómo se ha creado esta unidad? —Amigo mío, le he dicho entonces, ¿qué os importa eso? Dormid.» Se ha callado. Después de un breve silencio, ha continuado como si se dirigiera a alguien: «Escucha, filósofo, puedo ver un conjunto, un tejido de pequeños seres sensibles, pero ¿un todo?, ¿un sistema unificado, un “él” [lui] consciente de su propia unidad? No, señor, eso no lo veo»¹⁵.

Y, en ese momento, D'Alembert oye en sueños la propuesta de Diderot, relatada por Mlle de Lespinasse. La unidad la constituye la molécula en continuidad con otras, con las que forma una gran cadena. Si la teoría de la asociación de ideas es correcta, las ideas se propagan al igual que los sonidos armónicos cuando se tañe la cuerda, «sin que se pueda fijar un límite a las ideas evocadas, encadenadas, del filósofo que medita o que se escucha a sí mismo en silencio y a oscuras»¹⁶. Esta forma de propagación de las ideas es necesaria y automática, no se puede controlar. Cuando D'Alembert despierta, siente curiosidad por conocer las ideas que ha expresado su yo dormido y se suma a la conversación. La ficción del filósofo dormido le permite a Diderot poner en boca de D'Alembert ideas que, en vigilia, éste nunca pronunciaría; del mismo modo, consigue que Mademoiselle de Lespinasse se entregue y relate unas ensoñaciones sorprendentes: «Me viene una idea absolutamente insensata. — ¿Cuál?— Que quizá el hombre no sea más que el monstruo de la mujer, o la mujer el monstruo del hombre»¹⁷. Este recurso a la libre

¹⁴ Diderot, carta a Sophie Volland, del 11 de septiembre de 1769, *Correspondance*, p. 974.

¹⁵ Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, R. Laffont, París, 1994, p. 625.

¹⁶ Diderot, *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, R. Laffont, París, 1994, p. 617.

¹⁷ Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, p. 645.

asociación de ideas posibilita que Diderot plantee su visión ética: los pensamientos son libres, sólo existen ideas de lo que se puede pensar; sin embargo, se deben pronunciar con prudencia. El pensamiento debe ser osado; la exposición, delicada.

2.1.2 UN MÉTODO: LA CASUÍSTICA

Los pensadores del siglo XVIII discutían, hacían propuestas, investigaban, viajaban y comparaban. La secularización o transferencia del poder doctrinal había posibilitado que los descubrimientos científicos circularan por la Europa ilustrada, que las decisiones políticas y éticas fueran cuestionadas, o que las diferentes «maneras» artísticas se compararan y criticaran. El cosmopolitismo ilustrado, secular, buscaba despertar la curiosidad por el mundo entero, incluido el universo no europeo; la emancipación de las viejas tutelas ofrecía un espacio sin límites, abierto al mundo. En su búsqueda de la erudición, los filósofos proponían una actitud intelectual común, una mentalidad universalista y un estilo de vida. Esta universalidad era una realidad tangible: la aristocracia cortesana, la comunidad letrada, la internacional hugonote, la masonería, los jansenistas, las grandes órdenes religiosas, el mundo editorial, la banca, los judíos, el comercio, constituían redes internacionales que sostenían la convicción de vivir una cultura común¹⁸.

En su empeño por fundamentar la universalidad de los principios, los racionalistas utilizaban el método de la casuística y lo extendían a todos los ámbitos de discusión. En un principio, la casuística buscaba resolver cuestiones de conciencia mediante la aplicación de principios o leyes morales a casos concretos. Ese método ya había sido empleado por los cínicos y por la escuela estoica del período helenístico, quienes consideraban que la ética, más que unos conocimientos teóricos, aportaba un saber para la praxis¹⁹. En la teología moral católica, la casuística funcionaba dentro de un contexto común de fe en Dios, de un destino de la humanidad, de la aceptación del principio de doble efecto, de totalidad y de una teoría de probabilismo. Los moralistas católicos continuaron utilizándolo, si bien con la oposición de otras corrientes cristianas —como es el caso del jansenismo—

¹⁸ W. Frijhoff, «Cosmopolitismo», *Diccionario histórico de la Ilustración*, eds. V. Ferrone y D. Roche, Alianza, Madrid, 1998, pp. 33-41.

¹⁹ A. A. Long, *Filosofía helenística: estoicos, epicúreos, escépticos*, trad. P. Jordán de Urrés, Alianza, Madrid, 1987, p. 123.

más rigurosas, que lo consideraban inaceptable por el riesgo de invitar a cada individuo a regirse por su criterio²⁰.

La casuística pretende elevar un ejemplo a la categoría de paradigma. Concebido así, el estudio de un caso permite la articulación teórico-práctica —alrededor de una pregunta— de diferentes disciplinas y perspectivas. Mencionaré tres ejemplos significativos de algunos de los casos que se plantearon en la época, y que dieron lugar a discusiones en las que se abordaron, desde distintos campos del conocimiento, cuestiones de ámbito estético, ético y epistemológico.

En el ámbito estético, es paradigmática la polémica que surgió en torno al grupo escultórico *Laocoonte*, perteneciente a la Escuela de Rodas del período helenístico. Cuando la escultura se descubrió, en 1506, le faltaba el brazo derecho, y se le encargó a Miguel Ángel su restauración. La estatua fue adquirida para el Vaticano por el Papa Julio II, y en la actualidad se puede contemplar en los Museos Vaticanos. Curiosamente, cuando en 1957 se descubrió el brazo original, éste estaba doblado, precisamente, en la posición que Miguel Ángel había propuesto para la reconstrucción. La escultura muestra el instante en que Laocoonte es enroscado por las dos serpientes junto a sus dos hijos. El conjunto escultórico representa la impotencia y el dolor sobrehumano de un padre. La pregunta que se planteó en torno a dicha obra fue la siguiente: ¿por qué no grita Laocoonte?

En respuesta a esta pregunta se formuló una de las teorías sobre las artes más importante de la época: me refiero a teoría de Lessing, recogida en su obra *Laocoonte, o sobre los límites de la poesía y la pintura*, de 1766²¹. En este trabajo, que contiene también las propuestas de otros pensadores, Lessing postula la necesidad de establecer una crítica rigurosa de las formulaciones acerca de la identidad y de la indistinción de las artes. Fijar con precisión los límites de los distintos géneros artísticos era algo fundamental para la estabilidad del orden estético clásico. Así, Lessing formula una teoría no normativa, sino semiótica, de la diferencia entre las artes visuales y la poesía. Según el autor, la figura de Laocoonte no grita porque el grupo escultórico desarrolla su ley en el espacio, se trata de una escultura. Por el contrario, si el Laocoonte poético grita terriblemente, lo hace

²⁰ H.J.S. Maine, *El derecho antiguo*, trad. del francés A. Guerra, Biblioteca Jurídica de Autores Contemporáneos, Madrid, 1893, cap. IX, pp. 94-97, disponible en <http://fama2.us.es/fde/ocr/2006/derechoAntiguoSumnerMaineT2.pdf>.

²¹ Lessing, *Laocoonte*, trad. de Eustaquio Barjau, Tecnos, Madrid, 1990.

porque desarrolla su ley en el tiempo. De ahí deduce Lessing que hay que invertir el *Ut pictura poesis* de Horacio. La poesía no puede pintar cuadros porque sus leyes son diferentes. La poesía es superior a la pintura. Se abre una fisura en la universalidad armónica del clasicismo: espacio y tiempo dan paso a la libre individualidad, que permite hacer uso de la fantasía e incorporar la discordancia de la fealdad de las formas. El camino hacia la *Crítica del discernimiento*, de Kant, ya se perfilaba.

Otro ejemplo de casuística, en torno a la estética, se puede encontrar en *El sobrino de Rameau*, donde Diderot recoge la discusión acerca de si la música francesa había sido o no superada por la italiana. Esa polémica había comenzado con la *Querelle des Bouffons*, en 1752. El filósofo del diálogo, *Moi*, introduce el tema a partir de la siguiente pregunta: «Puesto que todo arte de imitación tiene su modelo en la naturaleza, ¿cuál es el modelo del músico cuando compone cantos?»²². El sobrino responde planteando la diferencia entre la línea melódica, bien resuelta por los italianos, y la armonía, que es el descubrimiento teorizado por su tío Rameau. Dividido entre ambas propuestas, Diderot pone en boca del sobrino otra pregunta: «En vuestra opinión, señor filósofo, ¿no resulta muy extraño que un extranjero, un italiano, un Duni, venga a enseñarnos a dar acento a nuestra música?»²³. Curiosamente, el diálogo finaliza cuando el sobrino se despide del filósofo para ir a la ópera, a escuchar «Lo de Dauvergne»²⁴. Jean Fabre indica en sus notas que este autor de la época (1713-1797) había intentado conciliar la tradición de la ópera francesa y las exigencias de la moda italiana con más voluntad que genio²⁵.

Continuando con la casuística, pero ya en el ámbito ético, cabe destacar *El caso Calas*. Jean Calas, comerciante hugonote de Toulouse, hombre respetable y padre de cuatro hijos, fue condenado a muerte, falsamente acusado del asesinato de su hijo Marc-Antoine, cuyo cadáver había aparecido el 13 de octubre de 1761, en la tienda situada bajo la vivienda familiar. La acusación sostenía que Calas había asesinado a su hijo para evitar que se convirtiera al catolicismo. Su ejecución, previa tortura, parece ser que fue un espectáculo brutal. Voltaire dedicó tres años a reivindicar su inocencia, y emprendió una gran campaña de opinión. La difusión que alcanzó el

²² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, ed. Jean Fabre, Droz, Ginebra, 1977, p. 77.

²³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 88.

²⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

²⁵ J. Fabre, *Diderot: Le Neveu de Rameau*, p. 241, nota 332.

caso se debió, fundamentalmente, a sus obras *Tratado sobre la tolerancia*, de 1763, y *Aviso al público*, de 1766. Calas fue rehabilitado póstumamente en marzo de 1765. En *El sobrino de Rameau*, Diderot rinde homenaje a Voltaire por esta acción, considerando, por encima de su producción artística, su posición ética en la defensa del caso:

YO: Conozco una buena acción, que me gustará haber hecho, a cambio de cuanto poseo. *Mahomet* es una obra sublime, pero yo habría preferido haber rehabilitado la memoria de los Calas²⁶.

A continuación y en relación a los Calas, Diderot hace contar al filósofo un caso real, escuchado por él mismo al padre Hoop, que era un cura escocés que frecuentaba, como él, la casa del barón d'Holbach. Conocemos la fuente de información porque Diderot se lo había escrito, con anterioridad, a Sophie Volland, a la mujer que, entre otras cosas, fue su interlocutora epistolar a lo largo de los años. En una carta del 12 de octubre de 1760²⁷, Diderot le escribe admirado y conmovido por la grandeza de un acto de generosidad. El filósofo de *El sobrino de Rameau* relata la historia, prácticamente igual, justo después de afirmar que él no es indiferente a los placeres sensuales, los cuales aprecia y enumera, pero por encima de los cuales hay acciones insuperables:

YO: Un conocido mío se había refugiado en Cartagena. Era el segundón en un país en que, por costumbre, todos los bienes se transfieren a los primogénitos. Allí se entera de que su hermano mayor, niño consentido, tras haber despojado a su padre y a su madre, demasiado consentidores, de cuanto poseían, los había expulsado de su castillo, y de que los pobres ancianos languidecían indigentes en una pequeña ciudad de provincia. ¿Qué hace entonces este hijo menor que, tratado duramente por sus padres, había tenido que alejarse en busca de fortuna? Les envía ayuda, se apresura en arreglar sus negocios. Vuelve rico. Lleva de nuevo a sus padres a su antiguo domicilio. Casa a sus hermanas. ¡Ah, querido Rameau! Ese hombre consideraba este momento como el más feliz de su vida²⁸.

Llegado su turno de intervención en el diálogo, Rameau va a plantear un caso similar, en el que la generosidad y las acciones virtuosas llevan a lo peor, donde la confianza y la amistad provocan la ingratitud: el caso del renegado de Avignon.

²⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 42.

²⁷ Diderot, carta a Sophie Volland, del 12 de octubre de 1760, *Correspondance*, pp. 248-249.

²⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 42-43.

Parece ser que se trató de un caso real, sucedido en Lisboa en 1731. Un carmelita farsante, llamado Mecenati, debió de actuar exactamente igual que el renegado que aparece citado en *El sobrino de Rameau*. Diderot simplemente traslada la acción a Avignon, al ser éste territorio pontificio (hasta 1789) donde actuaba la Inquisición. Rameau argumenta exactamente igual que YO, pero invirtiendo todos los valores. El mal aparece como un orden; lo «sublime» del caso es, precisamente, el alto grado de deslealtad y de traición a la confianza:

ÉL: [El renegado] vivía en casa de un buen y honrado descendiente de Abraham, de aquellos prometidos al padre de los Creyentes en número igual al de las estrellas.

YO: ¿En casa de un judío?

ÉL: Sí, en casa de un judío. Se ganó primero su compasión, después su benevolencia, y por fin su entera confianza. Siempre ocurre lo mismo. Estamos tan seguros de nuestras buenas acciones que rara vez ocultamos nuestros secretos a quien hemos colmado de bondades. ¿Cómo no va a haber ingratos, si exponemos al hombre a la tentación de serlo impunemente? [...]

ÉL: [...] Cuando me contaron esa historia yo adiviné algo que os he silenciado para poner a prueba vuestra sagacidad. Habéis acertado escogiendo ser un hombre honrado, pues no habríais llegado más que a ladronzuelo. Hasta el momento el renegado no es más que eso, un estafador despreciable al que nadie querría parecerse. Lo sublime de su maldad consiste en haber sido él mismo el delator de su buen amigo israelita, de quien la Santa Inquisición se apoderó al amanecer y con quien, pocos días después, hicieron una bonita hoguera. Y así fue como el renegado se convirtió en el tranquilo poseedor de la fortuna de ese maldito descendiente de aquellos que crucificaron a Nuestro Señor²⁹.

Para finalizar con estos ejemplos de casuística, hay que destacar en el ámbito epistémico «el problema Molyneux», planteado por primera vez por el médico inglés William Molyneux, amigo de Locke³⁰. El problema se planteó en los siguientes términos: si una persona ciega de nacimiento recibe por unos instantes el sentido de la vista y se le muestran un cubo y un cilindro, ¿podría distinguirlos con sólo mirarlos? Para Diderot, como para la mayoría de los pensadores ilustrados, el *Ensayo sobre el entendimiento humano* de Locke había representado el derrumbamiento de la metafísica cartesiana, dominante en la Sorbona. La

²⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 75-76.

³⁰ M. Parmentier, «Le problème de Molyneux de Locke à Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 28 (2000), pp. 13-23.

inexistencia de ideas innatas y el hecho de que todo el conocimiento se derivara de la experiencia resultaba muy atractivo para Diderot, quien comprendió las implicaciones de semejante formulación, no sólo en el campo epistemológico, sino también para la teología, la política, la ética o la estética. Extendió, pues, la pregunta formulada sobre el caso a cómo sería la imagen del mundo si el sujeto se viera privado de alguno de los sentidos. Para responder a esta cuestión, comenzó en 1749 a escribir la *Carta sobre los ciegos para uso de quienes pueden ver*, continuando con la *Carta sobre los sordos y mudos para uso de los que oyen y hablan*, en 1751. La respuesta de Diderot al problema de Molyneux es la siguiente: lo que un ciego de nacimiento, al que se le hubiera concedido momentáneamente la visión, pudiera decir acerca de las figuras que se le mostraran por vez primera, dependería de su educación y de su capacidad para llegar a conclusiones lógicas; se trataría de saber si había desarrollado otro modo de «representar» mentalmente las sensaciones. Después, sólo es cuestión de lenguaje, de metáforas:

Nuestro ciego habla sin cesar de espejos. Estad segura de que no sabe lo que significa la palabra «espejo»; sin embargo, jamás pondrá un espejo del revés. Se expresa con la misma lógica que nosotros sobre las cualidades y defectos del órgano que le falta. Si bien no añade ninguna idea a los términos que utiliza, al menos tiene una ventaja con respecto a la mayoría de la gente: nunca emplea mal las palabras. Habla tan bien y con tanto tino de tantas cosas que están absolutamente fuera de su experiencia, que la conversación con él debería contribuir en gran medida a debilitar la inferencia que hacemos todos, sin saber por qué, desde lo que sucede en nuestro interior hacia lo que sucede dentro de los demás³¹.

En *El sobrino de Rameau*, Diderot presenta otro caso real conocido en su época. Es el sobrino quien lo plantea. El ministro de Justicia, Marchault d'Arnouville, había perdido una perrita a la que apreciaba mucho. El recaudador de impuestos, Bouret, deseoso de agradar al ministro, se las arregló para conseguir que una perrita suya, parecida a la del ministro, se apartara de él y no se acercara más que al hombre vestido de toga:

ÉL: Es una de las más bellas historias que puedan imaginarse. Toda Europa se ha maravillado; no existe un solo cortesano que no

³¹Diderot, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, Robert Laffont, París, 1994, p. 141.

sienta envidia. Vos, a quien no falta sagacidad, veamos, ¿cómo habríais actuado en su lugar? Pensad que Bouret era amado por su perro. Pensad que el extraño traje del Ministro de Justicia asustaba al animal. Pensad también que sólo disponía de ocho días para superar las dificultades. Es preciso conocer todas las condiciones del problema para valorar debidamente el mérito de la solución. ¿Qué se os ocurre?

YO: He de confesaros que, en esta clase de asuntos, las cosas más sencillas me causan perplejidad.

ÉL: Escuchad —me dijo dándome un golpecito familiar en el hombro—; escuchad y admirad. Manda hacer una máscara que se parece al ministro de Justicia. Pide a un criado que le preste la voluminosa toga. Se cubre el rostro con la máscara. Se envuelve en la toga. Llama a su perro, lo acaricia, le da una galleta. Y luego, de repente, cambiando totalmente la decoración, ya no es el ministro sino Bouret quien llama al perro y le da de latigazos. En menos de dos o tres días de este ejercicio continuo, mañana y tarde, el perro aprende a huir de Bouret, recaudador de impuestos, y a correr hacia Bouret, ministro de justicia. Pero soy demasiado bueno con vos: sois un profano que no merece ser instruido en los milagros que ocurren a vuestro lado³².

Se trataba de un ingenioso procedimiento que hoy podríamos considerar una «respuesta condicionada». Pero, fundamentalmente, es un ejemplo más del interés que mostraba Diderot por lo que se debatía en su época y de cómo aportaba una visión que, poco a poco, se fue haciendo más singular.

2.2. EL SABER DEL GENIO

La *liaison* de razonamientos, la asociación de ideas, le permite a Diderot distinguir entre juicio, razonamiento y genio. En la tercera parte de su obra *Éléments de physiologie* [Elementos de fisiología], de 1780, dedicada a los «Fenómenos del cerebro», el filósofo enuncia estas operaciones del entendimiento: «El juicio distingue las ideas, el genio las confronta, el razonamiento las une»³³. Es decir, la asociación de ideas que establece el razonamiento proviene del acto genial que es capaz de confrontarlas. Sin embargo, un poco antes, en el capítulo III de la Segunda Parte del ensayo, titulado «Hombre», Diderot nos advierte que, precisamente al

³² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 51-52.

³³ Diderot, *Éléments de physiologie*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. I, R. Laffont, París, 1994, p. 1284.

aproximar y confrontar las ideas, se suelen padecer «catalepsias momentáneas» que provocan «ausencias» o «blancos» entre las ideas:

No es posible ningún pensamiento profundo, ni imaginación ardiente alguna que no se hallen sujetas a catalepsias momentáneas. Se presenta una idea singular, se establece una relación extravagante, y he ahí la cabeza perdida [...] Es porque todos los talentos debidos al entusiasmo bordean la locura. El entusiasmo es una especie de fiebre³⁴.

Es decir, el umbral entre genialidad y locura, entre juicio y razón, se presenta como una especie de linde, de tierra perteneciente a ambos bandos, cultivable, productiva: un espacio que habitará el genio. Demasiado imaginativo para ser un buen gobernante, el genio hace extraviar al filósofo, y «construye audaces edificios que la razón no osaría habitar», como declara en el artículo correspondiente a *génie* de la *Encyclopédie*:

Si el alma ha sido impresionada por el objeto mismo, también lo será por el recuerdo. Pero en el hombre de *genio* la imaginación va más lejos: se acuerda de las ideas con un sentimiento más intenso que cuando las recibió, porque a esas ideas se unen otras mil, más adecuadas para hacer surgir el sentimiento.

El *genio* rodeado de los objetos que le interesan no recuerda, ve; no se limita a ver, se emociona; en el silencio y la oscuridad del gabinete goza de ese campo risueño y fecundo [...]

El *genio* es un puro don de la naturaleza [...], más que seguir libremente reflexiones tranquilas, es arrastrado por un torrente de ideas. [...]

En las artes, en las ciencias, en los asuntos públicos, el *genio* parece cambiar la naturaleza de las cosas; su carácter se extiende a todo lo que toca, y su inteligencia, yendo más allá del presente y del pasado, ilumina el porvenir; se adelanta a su siglo, que no puede seguirle; deja muy atrás la mente que le critica con razón, pero que en su acompasada marcha nunca se sale de la uniformidad de la naturaleza. Es mejor sentido que conocido por el hombre que quiere definirlo: a él le correspondería hablar de sí mismo, y este artículo que yo no habría tenido que hacer, debería ser obra de uno de esos hombres extraordinarios —Voltaire, por ejemplo— que honran este siglo, y que para conocer al *genio* sólo habría tenido que mirarse a sí mismo³⁵.

³⁴ Diderot, *Éléments de physiologie*, pp. 1279-1280.

³⁵ «génie», *Encyclopédie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. XV, p. 35, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23402&I=1&Y=Image>.

Para la filosofía sensualista, el pensamiento se sustenta en el principio de la asociación o conexión, primero de sensaciones y luego de ideas. Cuando la imaginación es excesiva, se produce un desorden que ni Locke ni Condillac, lógicos consagrados al culto de la razón, podían aceptar. Por lo tanto, ambos separan al genio del loco, considerando que este último, el loco, es un producto, un efecto del desajuste en la asociación de ideas. Según Locke, en la locura se produce una conexión irregular; para conocer su causa, propone estudiarla en personas equilibradas y racionales, en las cuales también se produce dicha conexión irregular:

Esta clase de sinrazón se imputa generalmente a la educación y a los prejuicios, y, en la mayor parte de los casos, con razón; pero esto no alcanza al fondo del mal, ni muestra con suficiente claridad de dónde procede, o en qué radica [...] Me parece que se deberá penetrar un poco más en el fondo por parte de quien desee avanzar más en esta clase de locura, hasta alcanzar las raíces de donde brota, y poder explicarla, mostrando el origen de semejante defecto en hombres muy equilibrados y racionales [...] Existe una asociación de ideas que tiene su origen en el azar o en la costumbre, de manera que las ideas que en sí mismas no tienen ningún parentesco llegan a quedar vinculadas de tal manera en la mente de los hombres que resulta muy difícil separarlas: siempre van juntas, y tan pronto como una de ellas entra en el entendimiento, aparece su asociada, y si por esta circunstancia son más de una las que se encuentran allí unidas, todas las demás, que le son inseparables, se le juntan³⁶.

Condillac, por su parte, cree que el loco es aquel sujeto con demasiada imaginación y memoria. Tiene ideas disparatadas, precisamente porque a él se le muestran fuertemente unidas:

Supongamos dos hombres: uno, incapaz de asociar ideas; otro, incapaz de separarlas porque se le presentan asociadas con demasiada facilidad y fuerza. El primero de ellos sería un hombre sin imaginación y sin memoria [...] Sería un imbécil. El segundo tendría demasiada imaginación y demasiada memoria, y tal exceso produciría así el mismo efecto que una total privación de una y otra. Difícilmente sería capaz de reflexionar: sería un loco. Las ideas más disparatadas estarían tan fuertemente asociadas en su espíritu, por el simple hecho de presentarse juntas, que las consideraría naturalmente asociadas entre ellas y seguidas una tras otra, consecuentemente³⁷.

³⁶ J. Locke, «De la asociación de ideas», en *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. M. Esmeralda García, Editora Nacional, Madrid, 1980, t. 1, II, 33, pp. 580-581.

³⁷ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, part. 1, sec. 2, cap. 33, p. 71.

Inmediatamente después de «suponer» dos estados extremos, uno por defecto y otro por exceso, Condillac propone el término medio, la justa medida aristotélica para el genio:

Entre esos dos extremos, se podría suponer un medio, en el cual el exceso de imaginación y de memoria no perjudicara la solidez del espíritu, ni el excesivo defecto no perjudicara sus encantos. Ese término medio es tan difícil que quizá incluso los más grandes genios no han podido más que acercarse a él³⁸.

Diderot considera que el genio es quien, en su exceso por ambos lados, más se aproxima a ese término medio aristotélico, considerado éste como un *desideratum* inalcanzable. El genio posee gran sensibilidad y una memoria extraordinaria, capaz de almacenar una cantidad enorme de impresiones que pueden aflorar en la ocasión adecuada. Porque, contrariamente a los seres razonables, los genios realizan asociaciones de ideas insólitas, única «creación» posible para el ser humano, tal y como queda expresado en la *Encyclopédie*: «[El genio] realiza sus fantasmas, su entusiasmo aumenta al contemplar sus creaciones, es decir, sus nuevas combinaciones, únicas creaciones del hombre»³⁹.

Diderot rechaza conceder autonomía a las ideas. La teoría del conocimiento comienza con la fisiología, no con la metafísica. Si las ideas resultan ser fruto de la experiencia, el análisis propuesto por Descartes es inaceptable. Diderot distingue claramente el conocimiento científico —matemático, analítico—, que considera tautológico, del conocimiento deductivo o lógico. Este último, lejos de ser un orden atemporal y universal, es un conocimiento histórico y derivado. Y plantea, *avant la lettre*, la arbitrariedad del signo lingüístico, esto es, la falta de conexión entre significante y significado, el valor de signo de las palabras. El sentido es un producto de la interpretación, no se encuentra en las palabras. En último término, eso implica la falta de certeza de todo presunto «entendimiento», especialmente en lo que respecta a nociones morales:

YO: Así es como somos todos: sólo guardamos en la memoria palabras que creemos comprender por el uso frecuente y la aplicación, incluso correcta, que hacemos de ellas; pero en la mente no tenemos más que vagas nociones. Cuando pronuncio la

³⁸ Condillac, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, p. 73.

³⁹ «génie», *Encyclopédie*, t. XV, p. 39.

palabra *canto*, yo no tengo nociones mucho más definidas que vos y la mayoría de vuestros semejantes cuando decís *fama*, *reprobación*, *honor*, *vicio*, *virtud*, *pudor*, *decencia*, *vergüenza*, *ridículo*⁴⁰.

El progreso de la razón es debido al dinamismo del impulso vital. El orden lógico de nuestras ideas es un reflejo de ese impulso natural. Y las leyes aristotélicas no sirven para explicar dicha lógica. Los tres principios fundamentales —identidad, no contradicción y tercio excluso—, válidos para las matemáticas, no se pueden aplicar a las tendencias e impulsos de los sujetos. La única lógica que puede extraerse como saber es, necesariamente, una lógica de la contradicción. «Leer la filosofía de Diderot supone buscar el orden del desorden», escribe Éric-Emmanuel Schmitt en la revista *Europe*⁴¹. Habla de los textos rápidos, brillantes, que escapan a la tradición filosófica, y sorprenden por carecer de orden de razonamientos analíticos o sintéticos, y de orden de materias. Parece que la ley de su composición es, precisamente, la digresión, el *excursus*, el paréntesis.

El genio es el héroe que aparece como actor e intérprete de dicha lógica. Él es el artista que sostiene y da voz y cuerpo a un texto del que no es autor, pues el texto está en la naturaleza: él lo lleva a escena, muchas veces, a su pesar. Ese texto «natural», que obedece a una lógica distinta, pone de manifiesto una serie de relaciones que ya estaban ahí, pero permanecían ignoradas por el sujeto de la razón y del conocimiento. Eso hace que el genio se muestre, la mayoría de las veces, como un extravagante. Diderot, por tanto, defiende y justifica la extravagancia genial, en cuanto signo de una aguda sensibilidad para captar las relaciones que escapan al común de los mortales.

El sobrino de Rameau es uno de esos sujetos extravagantes, capaz de encarnar la lógica de la contradicción. Por su imaginación, podríamos decir que se acerca al genio, pero Diderot no permite ese salto; el sobrino no pasa de ser un «original»:

Por lo demás, está dotado de una fuerte complexión, de un ardor imaginativo singular y de un vigor pulmonar nada común. Si lo encontráis algún día y no os detiene su originalidad, os taparéis

⁴⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 77-78.

⁴¹ E.-E. Schmitt, «L'ordre du désordre», *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 661 (1984), París, pp. 35-41.

los oídos o huiréis. ¡Dios, qué terribles pulmones! Nada más desemejante a él que él mismo⁴².

No es casual que Diderot nombre la capacidad pulmonar de Rameau. La falta de medida, la incapacidad de armonizar la imaginación con lo conveniente y razonable es lo que caracteriza al sobrino, y lo que le lleva, inevitablemente, al fracaso como artista genial. A lo largo de todo el diálogo, aparecen unos cortes, unas interrupciones en la argumentación del sobrino. Son sus pantomimas, en las que muestra ese aspecto incontinente que sólo se puede manifestar a través del cuerpo. El filósofo lo soporta «una vez al año», precisamente porque le reconoce el valor de poner de manifiesto la mentira que sostiene el orden social, la imposibilidad de un saber universal que respete las singularidades. No se trata de algo del orden del discurso. Diderot utiliza una metáfora para expresar que el saber, en relación a la verdad, tiene un carácter dinámico:

Personalmente, no me gustan esa clase de originales. Otros intiman con ellos e incluso los consideran amigos. A mí me llaman la atención, una vez al año, cuando me los encuentro, porque su carácter contrasta con el de los demás y porque rompen esa fastidiosa uniformidad introducida por nuestra educación, nuestras convenciones sociales y nuestro sentido del decoro. Si uno de ellos aparece en una reunión, constituye un grano de levadura que fermenta y que restituye a cada cual una porción de su individualidad natural. Sacude, agita; hace aprobar o censurar; surgir la verdad; conocer a las gentes de bien, desenmascarar a los tunantes; en tales ocasiones es cuando el hombre sensato escucha y conoce a quienes le rodean⁴³.

Sin embargo, el hecho de sacudir los espíritus y desenmascarar a los tunantes «por carácter», conlleva poner en evidencia un saber no reflexivo, un saber que no se controla, que se muestra más próximo a la alienación mental que a la genialidad. Y que necesita encarnarse, mostrar que afecta a un cuerpo. Cuando el sobrino parodia los diferentes instrumentos de las músicas francesa e italiana, en la pantomima final, antes de iniciar «el acto» teatral, ha anunciado y sentenciado su posición con respecto a lo que se puede aprender en la Academia:

ÉL: Digo las cosas de cualquier manera. Soy como los músicos del Callejón Sin Salida [Ópera] cuando apareció mi tío. Si acierto,

⁴² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 4-5.

⁴³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 5.

enhorabuena. Un mozo de carbonería siempre hablará mejor de su oficio que toda una Academia y que todos los Duhamel del mundo.

Y entonces empezó a pasearse tarareando algunos aires [...] Se apasionaba y comenzaba a cantar bajito. Elevaba el tono a medida que se iba apasionando. Enseguida vinieron los gestos, las muecas del rostro y las contorsiones del cuerpo. Yo me dije: «Bueno, ya está perdiendo la cabeza y se prepara una nueva escena». [...] Él no se daba cuenta de nada; continuaba, embargado por una alienación mental, por un entusiasmo tan cercano a la locura, que parecía difícil que recobrase el sentido; quizá fuera necesario meterle en un coche de punto y llevarle directamente a las Petites-Maisons [manicomios de la época]⁴⁴.

Esta intemperancia que muestra el sobrino cuando habla de música se manifiesta también cuando el filósofo le invita a beber. Rameau no sabe lo que hace; está distraído y bebe compulsivamente. Sólo queda la solución de hacerle hablar, para que ceda un poco en sus excesos. El filósofo pasa de las cuestiones estéticas a las éticas:

Nos sirven cerveza y limonada. Llena un vaso grande y lo vacía dos o tres veces seguidas. Después, como un hombre reanimado, tose fuertemente, se agita, y prosigue [...] Se bebió dos, tres vasos, sin saber lo que hacía. Se habría ahogado, como antes se había agotado, sin darse cuenta, si yo no hubiera desplazado la botella que buscaba distraídamente. Entonces le dije:

YO: ¿Cómo es posible que con un tacto tan fino y una sensibilidad tan grande para las bellezas del arte musical, seáis tan ciego para las bellezas de la moral y tan insensible a los encantos de la virtud?⁴⁵

Cuando Rameau y el filósofo discuten acerca del genio, al comienzo del diálogo, aparece claramente la articulación entre estética y ética, cuestión que recorre toda la obra. Ante la pregunta acerca de la mediocridad de la mayoría de los seres humanos, Rameau es un consecuente hombre de la satisfacción inmediata como único criterio, sin pudor, alejándose de la genialidad. Pero sucede que, al mismo tiempo, la inmanencia de sus deseos y necesidades supone una visión conservadora de la historia, ya que hace del mantenimiento del orden de cosas existente la única razón

⁴⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 82-83.

⁴⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 89.

del bienestar colectivo. Desde ese punto de vista, el hombre genial resulta ser un personaje perturbador de la vida pública. Rameau llega a decir lo siguiente:

ÉL: Si supiera historia, os demostraría que el mal siempre ha llegado al mundo por culpa de algún hombre genial. Pero no sé historia, porque no sé nada. ¡Que el diablo me lleve si alguna vez he aprendido algo, y si por no haber aprendido nada me encuentro peor!⁴⁶.

El filósofo contempla otro tiempo: el tiempo del progreso histórico. Es su modo de reconciliar la singularidad genial con la universalidad de la sociedad humana. Por eso, es necesaria cierta distancia para soportar y reconocer la genialidad:

YO: Aun conviniendo con vos que los genios son generalmente singulares, o, como dice el proverbio, que *no hay grandes genios sin una vena de locura*, la opinión será siempre la misma. Se despreciarán los siglos que no hayan producido genios⁴⁷.

Por la misma razón, va a aceptar el carácter antipático o vanidoso que suele acompañar al hombre genial: el tiempo lo juzgará por su obra. Habla de la genialidad de Racine y de Voltaire, por ejemplo, para mostrar que, aunque en ellos haya algo imposible de cambiar en su carácter, porque ni la conciencia ni la voluntad pueden reducir una tendencia natural ineducable, es preferible que hayan escrito grandes obras a que resulten mediocrementemente correctos. Sólo la posteridad podrá considerar la obra de un autor sin tener que soportar su mezquindad:

YO: Dentro de mil años hará derramar lágrimas; será la admiración de los hombres en todos los confines de la tierra [...] Hizo sufrir a algunas personas que ya no existen, y por las cuales no sentimos casi ningún interés [...] Habría sido deseable que de Voltaire tuviera la dulzura de Duclos, la ingenuidad del abate Trublet, la rectitud del abate d'Olivet. Pero, dado que eso es imposible, examinemos la cuestión desde su ángulo verdaderamente interesante; olvidemos por un momento el punto que ocupamos en el espacio y en el tiempo, y extendamos nuestra vista sobre los siglos venideros, las regiones más apartadas y los pueblos por nacer. Pensemos en el bien de nuestra especie. Si no somos bastante generosos, perdonemos al menos a la naturaleza el haber sido más sabia que nosotros⁴⁸.

⁴⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 9.

⁴⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 10.

⁴⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 14.

El hombre genial, por lo tanto, pone en obra su saber, porque está animado por un deseo particular e irrenunciable; y, además, le sobrevivirá su producción, libre de los afectos y pasiones con los que ha tenido que enfrentarse mientras vivía. La posteridad, simplemente, los reconocerá.

Para Rameau, que todo lo reduce al orden de la necesidad, la producción genial es un medio para acceder a lo que se desea: buena casa, buena mesa, buenos vinos, buen coche, bonitas mujeres, y toda una corte de aduladores. Al comienzo del diálogo, cuando reconoce que está contrariado por ser mediocre, establece una equivalencia entre «genio» y «gran hombre» que al final del diálogo va a tomar un carácter ético:

ÉL: Todo lo que sé es que a mí me gustaría ser otro, para ver si me tocaba por casualidad ser un genio, *un gran hombre*. Sí, he de admitirlo, hay algo aquí que me lo dice. Nunca he podido oír alabar a uno sin que eso me haya hecho rabiar en secreto [...] Así pues, he estado, y estoy, contrariado por ser mediocre. Sí, sí, soy mediocre y eso me molesta⁴⁹.

El «gran hombre» tiene una acepción más moral que estética. Pasando de un terreno al otro, como hace a lo largo de todo el diálogo, el filósofo intuye que, más allá de la producción para la posteridad, tarea que le corresponde al hombre genial, es necesaria la idea moderna del «gran hombre», no vinculada a la obra de arte sino a la ética. El «gran hombre» tiene un sentido de excepción, y su finalidad es tratar de encontrar a alguien, o algo, que sea capaz de mostrar y autorizar cierta regulación, algún principio regulador, algún tipo de saber que ponga límite a los excesos que la naturaleza no se ocupa de contener. En la Antigüedad, la idea del «Soberano Bien» representaba, precisamente, un esfuerzo para tratar las dificultades concernientes al cuerpo y sus excesos. Cuando Rameau y el filósofo abordan otro de los temas de discusión de su época, el de la supuesta virtud natural del «pequeño salvaje», la respuesta del filósofo es sorprendentemente lúcida: deja claro que el bienestar que el sobrino demanda es ya un producto cultural, porque lo que haría el sujeto, si no ha pasado por una cierta humanización que haya puesto a su disposición otro tipo de satisfacciones, sería del orden de lo incivilizado:

⁴⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 15 (la cursiva del texto arriba citado es mía).

ÉL: Todo lo que vive, sin excepción, busca su bienestar a expensas de lo que sea; y estoy seguro de que si yo dejase venir al pequeño salvaje sin hablarle de nada, también él desearía estar ricamente vestido, espléndidamente alimentado, ser querido por los hombres, amado por las mujeres y reunir en su persona todos los gozos de la vida.

YO: Si el pequeño salvaje estuviese abandonado a sí mismo, si conservase toda su imbecilidad y sumase a la poca razón de un niño de cuna la violencia de las pasiones de un hombre de treinta años, retorcería el cuello a su padre y se acostaría con su madre⁵⁰.

Al final del diálogo, como ya he señalado, la fatalidad de la exigencia de las necesidades que defiende Rameau queda admirablemente representada por las diferentes pantomimas de la especie humana. Sin embargo, hay, o, mejor dicho, debe haber alguien libre del «baile de los pordioseros», al menos uno que, por ser excepcional, permita escribir el conjunto de todos los demás y permita establecer cómo hay que actuar. Para Rameau, ese uno excepcional es el soberano, concebido éste como el antiguo amo; sin embargo, la inminente caída del *Ancien Régime* se va a producir, entre otras razones, porque «Dios ha muerto», y la concepción moderna del déspota ilustrado ya no regula ni ordena el discurso: el soberano, que antes sólo se ocupaba de mandar, ahora se ha puesto a estudiar (o se ha rodeado de filósofos) porque no sabe, precisamente, de regulación de la intemperancia; él es uno más en la gran pantomima de los pordioseros. Ha perdido, definitivamente, su lugar de excepción:

YO: Según eso, le dije, existen muchos pordioseros en este el mundo, y no conozco a nadie que no sepa algunos pasos de vuestro baile.

ÉL: Tenéis razón. Sólo hay en todo el reino un hombre que camina derecho. El soberano. Todo el resto adopta posiciones.

YO: ¿El soberano? ¿Y no tenemos nada que decir sobre él? ¿Vos creéis que, de vez en cuando, no se encuentra a su lado un piececito, un moñito o una naricita que le obligan a hacer un poco la pantomima? Todo el que necesita de otro es indigente y adopta posiciones. El rey adopta una posición ante su querida y ante Dios; ejecuta su paso de pantomima. El ministro ejecuta el paso de cortesano, de adulator, de criado o de mendigo delante de su rey. La muchedumbre de ambiciosos danza vuestras posiciones, unas más viles que otras, delante del ministro. El abate de condición, con alzacuello y abrigo largo, hace lo mismo, al menos una vez por semana, delante del depositario de la hoja de beneficios. A fe

⁵⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 95.

mía, lo que llamáis la pantomima de los pordioseros constituye el gran baile de la tierra. Cada uno tiene su pequeña Hus y su Bertin⁵¹.

Rameau acepta la argumentación del filósofo y, a medida que éste va nombrando las diferentes posiciones, él va ejecutando las correspondientes pantomimas, al tiempo que dice: «Esto me consuela»⁵². No es ésta, sin embargo, la posición del filósofo. El *Grand homme* que se intenta instaurar a lo largo del Siglo de las Luces tiene que hacerse cargo de esa regulación de la que no se ocupa la Naturaleza. La razón está poniendo en evidencia que si el sujeto queda libre a sus impulsos y tendencias, hay que esperar lo peor. Es lo que teme Diderot. Si esa función reguladora ya no corresponde a Dios, ni a su representante en la tierra, al soberano, habrá que reivindicar una figura ejemplar, en el sentido kantiano, que se ocupe de orientar al sujeto moderno: el filósofo. Sin embargo, ya no hay garantía de orden o, dicho de otra manera, en ese siglo ordenado por la llamada al saber, por la máxima *Sapere aude*, se da, precisamente, la conciencia de una pérdida de saber fundamental: no hay forma de armonizar pensamiento y razón, siempre hay que escoger, y todas las cosas tienen un precio que hay que aprender a pagar. El hombre moderno tiene que pasar, sin excepción, por taquilla, y ése es el saber que cuenta:

YO: Sin embargo, existe un ser dispensado de la pantomima. Se trata del filósofo que nada tiene y nada pide.

[...] ÉL: Pero yo necesito un buen lecho, una buena mesa, una prenda abrigada para el invierno; otra fresca para el verano; descanso, dinero, y otras muchas cosas que prefiero deber a la benevolencia antes que adquirirlas mediante el trabajo.

[...] YO: En esta vida todas las cosas tienen un precio, indudablemente; pero ignoráis el precio del sacrificio que hacéis para conseguir las. Danzáis, habéis danzado y seguiréis danzando la vil pantomima⁵³.

La respuesta del sobrino no puede ser más que cínica: el único saber que cuenta es aquel que le proporciona satisfacciones materiales. Él ya sabe lo que ha perdido con la muerte de su mujer, por ejemplo, y realiza una última pantomima en la que

⁵¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

⁵² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 106.

⁵³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 106-107.

deja bien explícito que ella era un objeto de cambio, que conocía su valor, y que lo utilizaban ambos con la esperanza de hacer fortuna:

ÉL: Por desgracia, la he perdido, y con ella se desvanecieron todas mis esperanzas de fortuna. Sólo la había tomado para eso, le había confiado mis proyectos; y ella era demasiado sagaz para no concebir su posibilidad y demasiado juiciosa para no aprobarlos⁵⁴.

Rameau insiste en la versión cínica de la pérdida. Sin embargo, es demasiado listo como para no ser consciente de que hay cierta deuda simbólica en la condición humana, de que el ser humano adviene al mundo marcado por una constelación simbólica que le antecede. Constelación contingente, producto de un encuentro y del azar. Pero como a lo largo del diálogo ha pretendido reducirlo todo al orden de lo necesario, al final de la obra, cuando reivindica su manera de ser, se lamentará de aquella contingencia que marcó su venida al mundo bajo el apellido Rameau: «¿Y el nombre que llevo? ¡Rameau! Llamarse Rameau es molesto. No sucede con el talento lo que con la nobleza, que se transmite»⁵⁵. Es el saber que ha cambiado de bando, que tiene valor de cambio. Diderot no aceptó nunca la primacía del orden de la necesidad. En una carta a Necker, director general de finanzas, fechada el 10 de junio de 1775, escribe: «Se suele decir: vivir, y después filosofar. Yo digo justo lo contrario: filosofar, y después vivir, si se puede»⁵⁶. Es una forma de decir que no se tiene la propia existencia por vana, y de defender que cada uno ha de arreglárselas con un saber para el que no existen genios.

2.3. EL SABER TRADICIONAL

Bajo la rúbrica de saber tradicional recojo, fundamentalmente, los proverbios, las máximas y las sentencias de Diderot en *El sobrino de Rameau*.

El proverbio es una sentencia corta e ingeniosa, de uso común, que expresa una verdad de experiencia o un consejo sabio. Es la definición de la RAE, y es también la primera acepción que figura en las diferentes ediciones del diccionario de la

⁵⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

⁵⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 99.

⁵⁶ Diderot, carta a Necker, del 10 de junio de 1775, *Correspondance*, p. 1262.

Academia Francesa. Los proverbios abundan tanto en el Antiguo Testamento, en los libros sapienciales, canónicos —que contienen un conjunto de máximas morales y de sabiduría—, como en toda una tradición literaria y de pensamiento filosófico. Los proverbios recogen la sabiduría popular y se transmiten oralmente, no suelen tener autor; son tradicionales de una cultura, de un pueblo. Los aforismos, por el contrario, suelen tratar por escrito temas de arte o de ciencia, al igual que las máximas, que también son leídas o escritas, pero éstas poseen carácter moral. Los refranes y las sentencias suelen aportar una advertencia acerca de algo.

Durante el diálogo entre *YO* y *ÉL*, Diderot recurre a algunos proverbios para sostener la enunciación de sus personajes, apoyándose en el saber «tradicional», del que no tiene que hacerse cargo el sujeto. La fórmula es la clásica «Dicen que...». El filósofo sólo enuncia uno, al comienzo de la discusión acerca de la genialidad:

YO: [...] como dice el proverbio, no hay grandes genios sin una vena de locura⁵⁷.

Los demás proverbios son pronunciados por Rameau:

ÉL: Dicen que más vale buena fama que espuela dorada⁵⁸.

ÉL: Dicen que quien roba a un ladrón tiene cien años de perdón⁵⁹.

ÉL: Si, llegados a este punto, no me hubiera encontrado ya hecho el proverbio que dice que el dinero de los tontos es el patrimonio de los listos, lo habría inventado⁶⁰.

También hay citas de autores clásicos y del Antiguo Testamento; siempre es Rameau quien las utiliza, tergiversándolas y utilizándolas para argumentar su «saber» y para llegar a las conclusiones que le interesan. En este sentido se puede entender el carácter satírico que aparece en el subtítulo de la obra. En boca de Rameau, las citas siempre son enunciados cultos que muestran su valor de uso. Se trata de un saber puesto en evidencia:

ÉL: Eso no se hace de golpe, va llegando poco a poco. *Ingenii largitor venter* [«El vientre proporciona el ingenio», Persio, *Choliambes*, v. 9-11]⁶¹.

⁵⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 10.

⁵⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 37.

⁵⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 37.

⁶⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 97.

ÉL: He querido que supierais hasta qué punto sobresalgo en mi arte, arrancaros la confesión de que, al menos, soy original en mi envilecimiento, conseguir que me situarais en la primera línea de los grandes canallas, y luego gritar: *Vivat Mascarillus, fourbum Imperator!* [«Viva Mascarilla, emperador de los granujas», Molière, *L'Étourdi*, II, 8]⁶².

ÉL: Encaramaos sobre el epiciclo de Mercurio y distribuid desde allí a vuestra conveniencia a imitación de Réaumur [Rameau cita a Montaigne sin nombrarlo]⁶³.

ÉL: Entre los muertos, siempre hay algunos que afligen a los vivos. ¡Qué se le va a hacer! *Quisque suos patimur manes* [«Cada cual expía sus manes», Virgilio, *Eneida*, VI, 743]⁶⁴.

Abundan más las máximas. Esta forma breve y, a menudo, incisiva, de enunciar en presente una norma religiosa, moral, política o social, con carácter general, a la que se ajusta la praxis o manera de obrar, puede tener carácter de prescripción o de incitación. El género denominado «aforismo» o «*pensée*» se desarrolla durante el siglo XVII: Pascal, La Rochefoucauld o La Bruyère le otorgan sus cartas de nobleza⁶⁵. Los filósofos del siglo XVIII apreciaron esta forma de expresión concisa por la estrecha relación que, a su entender, guarda con la verdad. La brevedad elimina el exceso ornamental y libera lo esencial de los principios bien concebidos y articulados. Además, la «máxima» posee la propiedad de recordarse fácilmente de memoria. Esta elección formal testimonia el gusto por una escritura discontinua y fragmentaria, siempre cercana a la máxima. La eliminación del sujeto de la enunciación y el carácter universal de un discurso que pretende objetividad satisfacen el proyecto de los *philosophes*, y la máxima del siglo XVII se traslada al nuevo contexto ideológico: pasa de la moral religiosa (La Rochefoucauld) a la ética aristocrática y a la honestidad, desplazándose hacia la moral social y política. Este modo de decir conlleva una autoridad un tanto oscura —en el Siglo de las Luces—, porque la máxima es, como tal, una razón última.

⁶¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 55.

⁶² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

⁶³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 103.

⁶⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

⁶⁵ J. M. Goulemot, D. Masseur y J.-J. Tatin-Gourier, *Vocabulaire de la littérature du XVIIIe siècle*, Minerve, París, 1996, pp. 134-135.

En *El sobrino de Rameau* encontramos abundantes expresiones aforísticas, sentencias y máximas con este carácter. El dicho que se hace aforismo, a diferencia del dicho narrativo o explicativo, condensa una verdad. Es un modo de enunciar que no se sabe muy bien qué quiere decir, pero que se sostiene en su propia enunciación, en su valor de palabra.

Al comienzo, cuando el filósofo describe su encuentro con el sobrino de Rameau, inmediatamente se refiere al célebre tío músico, que tenía fama de sombrío, triste y huraño. En este original comienzo, la enunciación corre a cargo del autor, y encontramos resumido en una sentencia lo que Diderot piensa acerca de la causa de la insensibilidad y la dureza del músico Rameau: «[...] porque nadie tiene tan mal humor, ni siquiera una mujer hermosa que amanece con un grano en la nariz, como un autor amenazado de sobrevivir a su fama»⁶⁶.

Cuando discuten acerca de la mediocridad y la genialidad, encontramos una máxima, enunciada por YO, como respuesta al odio que manifiesta ÉL ante los genios. Es, probablemente, una conclusión a la que ha llegado el autor, Diderot: «YO: Recuerdo que hubo un tiempo en el que os desesperabais por ser tan sólo un hombre común y corriente. *Nunca seréis feliz si tanto el pro como el contra os afligen*. Deberíais tomar partido y permanecer firme en vuestra elección»⁶⁷. E, inmediatamente, para establecer una distinción entre el mal humor, el mal carácter que puede tener el genio y que reconoce imposible de atemperar, y la maldad que debe perseguir y castigar una sociedad, sentencia mediante una comparación: «YO: Yo no os he dicho que el genio estuviese indivisiblemente unido a la maldad, ni la maldad al genio. *Más fácil es que sea malvado un tonto que un hombre ingenioso*»⁶⁸.

Muy diferentes son las sentencias cuando corren a cargo del sobrino. El saber de este personaje está despojado de su envoltura oral: las sentencias desvelan todo lo que las apariencias guardan bajo su manto. Aparecen como un saber al servicio del poder, es decir, aparece su lado cínico:

ÉL: [...] Cada instante que pasa nos enriquece. Un día menos de vida es un escudo de más. Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, copiosamente cada noche al excusado: *¡O stercus pretiosum* [¡Oh, estiércol precioso!] Ése es el

⁶⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 6.

⁶⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 10 (la cursiva es mía).

⁶⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 11 (la cursiva es mía).

gran resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos [...] Pudrirse bajo el mármol, pudrirse bajo la tierra, todo es pudrirse⁶⁹.

El sobrino ha puesto en evidencia que todos los productos de la cultura no son más que un conjunto de piezas de construcción humana, por debajo de las cuales, por el alcantarillado, discurren los deshechos de la civilización. En *Los Miserables*, después de la narración de los sucesos en la barricada de la calle Chanvrière, en 1832, que acabó con la muerte de todos los revolucionarios y de los que allí se encontraban (excepto Jean Valjean), Víctor Hugo introduce un extenso capítulo titulado «El intestino de Leviatán», donde establece la misma equivalencia entre la riqueza, producción humana y los excrementos. Se pregunta:

París arroja anualmente veinticinco millones al agua. Y no se trata de ninguna metáfora. ¿Cómo y de qué manera? Día y noche. ¿Con qué finalidad? Con ninguna. ¿Con qué idea? Sin pensar en ello. ¿Para qué? Para nada. ¿Por medio de qué órgano? Por medio de su intestino. ¿Y cuál es su intestino? La alcantarilla. [...] Devolved todo eso al gran crisol, y saldrá de él vuestra abundancia. Dueños sois de perder esa riqueza, y de juzgarme, además, ridículo. Será la obra maestra de vuestra ignorancia⁷⁰.

En el caso citado por el sobrino, la equivalencia entre el oro y los excrementos señala claramente la vanidad que subyace a todo tipo de posesión, ya que lo único importante es aquello que circula por debajo. La prosodia del enunciado final «pudrirse bajo el mármol, pudrirse bajo la tierra, todo es pudrirse», remite a uno de los cinco libros sapienciales del Antiguo Testamento, al *Eclesiastés* o *Cohélet*. Esos libros se denominan «sapienciales» porque recogen la literatura sapiencial que floreció en todo el Antiguo Oriente. Las partes antiguas de los *Proverbios* apenas contienen otra cosa que preceptos de sabiduría humana. Y esta sabiduría humana podía ejercerse para el bien y para el mal. Los sabios antiguos no mostraban inquietud por la historia y el futuro de sus pueblos, sino que escrutaban el destino de los individuos. No tenían interés especial en el culto ni se compadecían ante las calamidades; no se atormentaban, por lo tanto, con la esperanza. Pero, a partir del destierro, se produjo un cambio importante, al identificar la sabiduría con la Ley. Los dos libros más recientes, *Sabiduría* y *Eclesiastés*, muestran ya el progreso de la

⁶⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 25.

⁷⁰ V. Hugo, *Les Misérables*, V, 2, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, pp. 217-227, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411301m.r=Hugo.langFR>.

revelación, cambiando la oposición tradicional sabiduría-locura por la nueva oposición entre justicia e iniquidad, entre piedad e impiedad. La verdadera sabiduría será el temor de Dios, y el temor de Dios es la piedad. Si la sabiduría oriental era un humanismo, la sabiduría hebrea se hace devota⁷¹.

Cohélet o *Eclesiastés* era el hombre de la asamblea (en hebreo, *qahal*; en griego, *ekklêsía*), es decir, el maestro o predicador; pero también puede significar el representante de la asamblea, una especie de público personificado que, cansado de la enseñanza clásica, va a tomar la palabra. *Cohélet* era un judío de Palestina, seguramente de Jerusalén mismo. Los estudios filológicos han señalado que emplea un hebreo tardío, de transición, con abundantes aramaísmos. A partir de estos datos se ha fechado el texto después del destierro, escrito seguramente en el siglo III a. de C., en la época en que Palestina, sometida a los Tolomeos, comienza a recibir la corriente humanista, anterior a los Macabeos. Los Macabeos constituyeron la oposición judía al intento de los reyes de Siria de forjar la unidad religiosa del imperio imponiendo la religión y la cultura helenísticas⁷². Es decir, se trata de un libro escrito en un momento de transición. Así lo califican los exégetas de la Escuela Bíblica de Jerusalén:

[...] el pensamiento fluctúa, se rectifica y se corrige. No hay un plan definido, sino que se trata de variaciones sobre un tema único, la vanidad de las cosas humanas, que se afirma al comienzo y al final del libro. Todo es falaz: la ciencia, la riqueza, el amor y hasta la misma vida. Ésta no constituye más que una serie de actos incoherentes y sin importancia, que concluyen con la vejez y con la muerte [...] El libro tiene las características de una obra de transición. Las seguridades tradicionales se debilitan, pero nada firme las sustituye aún⁷³.

Diderot, en un pasaje del diálogo que aquí analizo, va a utilizar la misma retórica del *Eclesiastés*, de modo que todo lo que el filósofo cuestiona a Rameau, éste lo reduce a vanidad: defender a la patria, ayudar a los amigos, cumplir con las obligaciones, velar por la educación de los hijos, todo es vanidad. Un poco antes de enumerar las «vanidades», para mostrar que ese saber que ya había sido enunciado

⁷¹ «Introducción a Eclesiastés», *Biblia de Jerusalén*, traducida de la edición francesa de Éditions du Cerf, París, 1998, bajo la dirección de la Escuela Bíblica de Jerusalén, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2006, t. III, pp. 955-956.

⁷² W.R.F. Browning, *Diccionario de la Biblia*, trad. José Pedro Tosaus Abadía, Paidós, Barcelona, 1998, pp. 144-145.

⁷³ «Introducción a Eclesiastés», *Biblia de Jerusalén*, p. 955.

por la tradición aparece ahora bajo el ideal de la virtud, Rameau cita el texto bíblico, pero para llegar a su conclusión particular:

ÉL: Vuestra dicha supone cierto talante soñador, que nosotros no tenemos, un alma singular, un gusto particular. Decoráis esa extravagancia bajo el nombre de virtud, la llamáis filosofía. Pero, ¿están al alcance de todo el mundo la virtud y la filosofía? Las tiene quien puede, quien puede las conserva. Imaginad el universo sabio y filósofo: reconoced que sería endiabladamente triste. De acuerdo, viva la filosofía, viva la sabiduría de Salomón: beber buenos vinos, atracarse de exquisitos manjares, acostarse con bellas mujeres, descansar sobre camas mullidas. Excepto eso, todo es vanidad⁷⁴.

Es decir, para Rameau hay una excepción que el texto bíblico no admite: «No hay mayor felicidad para el hombre que comer y beber, y disfrutar en medio de sus fatigas [...] También esto es vanidad y atrapar vientos»⁷⁵.

Vanidad, en hebreo, significa tanto viento y aliento, como nube o fenómeno que se borra. Por eso encontramos en el texto bíblico la vanidad calificando el afán, la lucha por el puro prestigio, es decir, la lucha por nada, por «atrapar vientos». El sabio mismo no se libra de su ignorancia. No hay excepción posible:

[...] Por eso alabaré la alegría, pues no hay otra cosa buena para el hombre bajo el sol sino comer, beber y divertirse; eso le acompañará en sus fatigas los días de vida que Dios le conceda bajo el sol [...] Por más que se afane el hombre en buscar, nada descubrirá, y el mismo sabio, aunque diga saberlo, no es capaz de descubrirlo⁷⁶.

La sabiduría de Cohélet cierra el texto con el mismo enunciado con el que había comenzado: «¡Vanidad de vanidades! —dice Cohélet—: ¡todo vanidad!»⁷⁷. Sin embargo, algún discípulo añadió un epílogo a este curioso texto, pues los estudiosos consideran que el apéndice no es de la misma mano que el resto del libro. Es un final sorprendente:

Cohélet trabajó sin descanso inventando frases felices y escribiendo con acierto sentencias verídicas.

Las palabras de los sabios son como agujadas, o como estacas hincadas, puestas por un pastor para controlar el rebaño.

⁷⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 39-40.

⁷⁵ *Eclesiastés*, 2 24, p. 958.

⁷⁶ *Eclesiastés*, 8 15, p. 963.

⁷⁷ *Eclesiastés*, 12 8, p. 966.

Para acabar: hijo mío, ten cuidado; escribir muchos libros es cosa de nunca acabar, y estudiar demasiado daña la salud.

Basta de palabras. Todo está dicho. Teme a Dios y guarda sus mandamientos, que eso es ser hombre cabal⁷⁸.

Rameau finaliza la enumeración de las distintas modalidades bajo las que se oculta la vanidad, la lucha por el puro prestigio, con una sentencia que pone de manifiesto lo que se está produciendo a lo largo del Siglo de las Luces: la aparición de aquello que se esconde tras los grandes ideales de virtud y honestidad. A fuerza de desvelar todos los semblantes que permitían distinguir al hombre honesto, el sobrino saca a relucir y pone ante el filósofo el verdadero motor de los actos humanos. Así, el saber queda reducido a puro cálculo: «Hágase lo que se haga, cuando se es rico uno no puede deshonrarse»⁷⁹, concluye Rameau.

Pero Diderot juega con la enunciación de lo que él ha ido descubriendo: por una parte, se trata quizá del recuerdo de los primeros ensayos filosóficos que le llevaron a la cárcel, de la que salió gracias a su compromiso escrito dirigido al lugarteniente general de la Policía, Monsieur Berryer, de no volver a componer nada «sin haberlo sometido a vuestro juicio», y gracias también a la confesión que en la misma carta hacía de que «*Les Pensées*, *Les Bijoux* y la *Lettre sur les aveugles* son intemperancias de mi espíritu que se me han escapado. Pero puedo daros mi palabra de honor (y lo tengo) de que serán las últimas y de que son las únicas»⁸⁰. Por otra parte, los años de dirección de la *Encyclopédie*, de relectura y corrección de los textos de otros autores (a menudo, traducciones hechas por él mismo), le permiten hacer alusión a sus obras de juventud y a sus anhelos de ser escritor sin rechazarlos. Así, hace enunciar a Rameau una sentencia conclusiva a la que ha llegado él: «Hay que ahondar mucho en el arte o en la ciencia para llegar a dominar sus elementos. Las obras clásicas sólo pueden hacerlas bien quienes han encanecido sobre los libros. El medio y el fin son lo que esclarecen las tinieblas del principio»⁸¹.

Porque en este juego de la enunciación, el saber que avergüenza aparece habitualmente en boca de Rameau. Sus sentencias están desprovistas de pudor: él no es un hipócrita, su mayor virtud consiste en poner de manifiesto lo que todo el

⁷⁸ *Eclesiastés*, «Epílogo», p. 966.

⁷⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 41.

⁸⁰ Diderot, carta a Monsieur Berryer, del 13 de agosto de 1749, *Correspondance*, p. 21.

⁸¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 31.

mundo sabe sin saberlo, y basta escucharlo para reconocerlo. Son, por ejemplo, sentencias acerca de las relaciones entre los esposos:

ÉL: ¿La paz en casa? ¡Demonios! ¡Sólo la tiene el que es amo o criado, y es mejor ser amo!⁸².

ÉL: El mejor trato que uno puede tener con su querida media naranja es dejarle hacer todo lo que quiera⁸³.

O formulaciones más claras y directas del *primum vivere*, que dan testimonio de un cambio que se está produciendo: la suposición de saber acerca del placer ha quedado en entredicho y las viejas virtudes no sirven en los nuevos tiempos:

ÉL: La voz de la conciencia y del honor es bastante débil cuando rugen las tripas⁸⁴.

ÉL: [...] todos los desarrapados se reconcilian ante la escudilla⁸⁵.

ÉL: Se ignora lo que puede llevar a uno a esa situación. Muchos creen que es ineptitud, cuando en realidad se trata de un motivo que lo excusa todo⁸⁶.

Y, valiéndose del «desmontaje» de las metáforas, es decir, reduciendo el sentido que aportan para mostrar la ignorancia o el engaño que velan y la verdadera causa que ocultan, sentencia en torno al carácter de las virtudes:

ÉL: El agradecimiento es una carga, y toda carga está hecha para desprenderse de ella cuanto antes⁸⁷.

ÉL: Se elogia la virtud, pero se la odia; se la rehúye; nos huela de frío; y en este mundo es preciso tener los pies calientes [...] La virtud se hace respetar, y el respeto es incómodo. La virtud se hace admirar, y la admiración no es divertida⁸⁸.

⁸² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 29.

⁸³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 41.

⁸⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 38.

⁸⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 62.

⁸⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 66.

⁸⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 40.

⁸⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 44.

Por eso, el encargado de desnudar y enunciar la verdad, el nuevo bufón, es un hijo de su siglo, es un ilustrado que utiliza la razón para parecer impertinente:

ÉL: Consiento en que me consideréis un golfo, pero no un tonto: sólo un tonto o un hombre perdidamente enamorado podría decir en serio tantas impertinencias⁸⁹.

ÉL: [...] es tan fácil ser ingenioso teniendo aspecto de bobo, como ser tonto pese a lucir una apariencia inteligente [...] Se saca tanto partido de las malas compañías como del libertinaje. La pérdida de la inocencia queda compensada por la pérdida de los prejuicios. En esta sociedad de malvados, donde el vicio se manifiesta sin disfraz, se aprende enseguida a conocerlos⁹⁰.

El sobrino aprende rápido y se presenta, pues, tomando a su cargo la denuncia para sacar partido de ella. Es un canalla que dice la verdad, pero sin pagar por ello. Reconoce su miseria, pero no está dispuesto a ceder nada. Así, se hace dueño de un saber desvalorizado, muerto. Lo que distingue sus sentencias del desarrollo doctrinal es que renuncia a convencer; lo que le diferencia del bufón es su cinismo.

2.4. EL SABER DEL BUFÓN

ÉL: Se es más exigente con la bufonería que con el talento o la virtud⁹¹.

El «decir claramente» puede resultar insolente; era el decir atribuido, permitido y esperado del bufón. Era su oficio: «Dios, monarca y bufón jugaban a lo mismo. A una vida con trampas. Pero, el primero por mudo, ausente y transparente, el segundo por majestuoso, entre danzas y chanzas, sólo el bufón venía a confesarlo, por oficio»⁹².

El sobrino de Rameau buscaba el cobijo de los grandes haciendo profesión del viejo oficio de bufón. Sin embargo, fuera ya del ámbito cortesano, se encuentra a expensas del capricho de los nuevos ricos parisinos, y es consciente del papel que juega: «Por cada vez que se debe evitar el ridículo hay, por suerte, cien en las que

⁸⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 55.

⁹⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 59.

⁹¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 65.

⁹² C. Aurtenetxe, «Prólogo» a *Auto de fe*, de Carlos Rojas, Bermingham, Donostia, 2003, p. 12.

debemos hacerlo. No hay mejor oficio, estando al servicio de los grandes, que el de bufón»⁹³. A continuación, invierte los papeles: no está claro quién es el bufón de quién, puesto que sólo el sabio escapa de esa servidumbre. Es decir, hay un saber que no necesita de trampas, y todos los demás son cómplices de la impostura:

ÉL: Yo soy el bufón de Bertin y de otros muchos, el vuestro, quizá, en este momento; o quizá vos el mío. El sabio no necesita bufón. Así que el que tiene bufón no es sabio; si no es sabio, es bufón y, tal vez así, el rey fuera el bufón de su bufón⁹⁴.

Mijail Bajtin, analizando el contexto de François Rabelais, señala el origen medieval del personaje del bufón, distinguiéndolo claramente de los actores de *la commedia dell'arte*. Los bufones no eran actores sobre el escenario, eran bufones y payasos en todas las circunstancias de su vida: «Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez ideal y real. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos, ni actores cómicos»⁹⁵.

Bajtin distingue, pues, el bufón del comediante. El *Dictionnaire de l'Académie Française*, en su edición de 1694, define así al bufón: «Que hace o dice cosas para hacer reír al pueblo, que hace de ello oficio público»⁹⁶. Y en la siguiente edición, en la de 1762, desaparece la función de hacer reír al pueblo: «Aquel cuya profesión es hacer o decir cosas para hacer reír»⁹⁷. El diccionario *Trésor* da cuenta del término como «Personaje de apariencia habitualmente grotesca, asociado a la persona de un rey o de un alto mandatario, encargado de entretenerlos con sus chanzas o sus burlas delante de la corte»⁹⁸. Y creo que esta figura medieval va a dar paso, a lo largo del siglo XVIII, a un nuevo bufón: al intelectual que pone su saber al servicio del rey, ahora que éste quiere mostrarse moderno e ilustrado.

El nuevo bufón, el bufón moderno, va a la corte y ofrece su saber al monarca. Un ejemplo de este servicio lo encontramos cuando la corte francesa aprovechó sin

⁹³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 61.

⁹⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 61.

⁹⁵ M. Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1990, p. 13.

⁹⁶ s. v. *bouffon*, *Dictionnaire de l'Académie Française* (1694), Lexilogos, Dictionnaire français en ligne, p. 118, disponible en <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=bouffon>.

⁹⁷ s. v. *bouffon*, *Dictionnaire de l'Académie Française* (1762), p. 199.

⁹⁸ s. v. *bouffon*, *Trésor de la langue française*, Lexilogos, Dictionnaire français en ligne, disponible en www.cnrtl.fr/definition/bouffon.

escrúpulos la *Querelle des Bouffons* de 1752 para desviar la atención de los graves problemas políticos a los que se enfrentaba.

El testamento de Luis XIV había dejado establecida la autoridad del Consejo de Estado para restringir el poder del rey. Felipe de Orleans, por su parte, concedió el derecho de amonestación al Parlamento sin contar con el apoyo del Consejo. El Parlamento de París administraba la justicia a través de las diez cámaras que lo componían. Cuando en 1718 éstas se opusieron al cumplimiento de un edicto real concerniente a las reformas financieras, el Regente ordenó el exilio de todos los parlamentarios. Los historiadores coinciden en señalar que el Parlamento, compuesto por la nobleza no cortesana, se convirtió en el representante del «tercer Estado». La resistencia comenzó a manifestarse con fuerza a través de las legítimas amonestaciones del Parlamento contra los actos arbitrarios de la Corte, negándose a registrarlos. El Parlamento no tomaba nota de las ordenanzas reales y, consecuentemente, aquéllas no se ejecutaban⁹⁹.

Durante los primeros años del reinado de Luis XV (1715-1774), la resistencia se ejerció, sobre todo, en cuestiones religiosas. La mayoría de los parlamentarios de París eran jansenistas. Por expreso deseo de Luis XIV, el papa Clemente XI había proclamado la bula *Unigenitus*, el 8 de septiembre de 1713. En ella se condenaban las tesis agustinianas sobre la gracia y, de modo indirecto, se reforzaba la preeminencia de Roma sobre la Iglesia de Francia, y, sobre todo, el derecho de control de la Santa Sede sobre los Príncipes. Esta bula, dictada en principio para poner fin al jansenismo, resultó un nuevo empuje para sus seguidores, que hicieron causa común con la Iglesia de Francia. La bula se impuso como ley de la Iglesia y del Estado por decreto real en 1730¹⁰⁰.

En 1749, el rigor del arzobispo de París con sus «cartas de confesión» desencadenó en toda Francia graves incidentes entre eclesiásticos y magistrados. Este conflicto religioso se desarrolló en torno a las cuestiones financieras, y las cámaras se reunieron y prepararon amonestaciones contra el proyecto sobre los impuestos del ministro Machault. En marzo de 1751, el Rey tuvo que hacer frente a una revuelta de los magistrados, que habían decidido no ocupar su escaño. Voltaire

⁹⁹ S. Sacaluga, «Diderot, Rousseau, et la querelle musicale de 1752. Nouvelle mise au point», *Diderot Studies*, X (1968), pp. 154-160.

¹⁰⁰ C. Maire, «Constitution *Unigenitus*», *Dictionnaire électronique Montesquieu*, disponible en <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lsh.fr/index.php?id=389>.

dio cuenta de todo esto en su *Histoire du Parlement* (1769), donde escribe acerca de la gravedad de los hechos, exponiendo las causas de tan lamentable situación:

Desde el año 1744, el rey era denominado *El Bien amado* en todos los documentos y discursos públicos. Dicho título le había sido otorgado por el pueblo de París y confirmado por la nación, pero *Luis, el Bien amado*, no era entonces tan querido por los parisinos como lo había sido anteriormente. Una guerra contra Inglaterra y contra el norte de Alemania muy mal dirigida, el oro del Reino disipado en esa guerra con una enorme profusión, las faltas continuas de generales y ministros, afligían e irritaban a los franceses. Había entonces una mujer [Mme de Pompadour], odiada en la corte, que no merecía ese odio. El vulgo le imputaba todo [...] Las querellas parlamentarias engrandecían esa aversión pública. Las querellas religiosas acabaron de ulcerar los corazones¹⁰¹.

En ese contexto político se produjo la denominada *Querelle des Bouffons* de 1752. El conflicto comenzó con Grimm y con la publicación de un folleto titulado «Carta sobre *Omphale*, tragedia lírica representada por l'Académie Royal de Musique el 14 de enero de 1752». En dicho folleto se atacaba a la ópera francesa en general, aprovechando para hacer un elogio de la música italiana. Éste fue el comienzo de una serie de publicaciones anónimas (se sabe que dos de ellas fueron escritas por Diderot y Rousseau) que produjeron gran estupor e indignación a la Academia. Y justamente llegaron en ese momento los italianos a la ópera, con su repertorio de los *intermezzi* bufos de Pergolesi, Leo y Jomelli. En un momento de grave crisis política, la música se convirtió en la causa que desató las hostilidades. Así lo cuenta Rousseau:

Los bufos hicieron surgir ardientes partidarios de la música italiana. Todo París se vio dividido entre dos bandos, con una vehemencia propia de asuntos de Estado o de religión. Uno, el más poderoso y numeroso, compuesto de los grandes, de los ricos y de las mujeres, apoyaba la música francesa; el otro, más vivo, más audaz, más entusiasta, estaba compuesto de los verdaderos inteligentes, de las personas instruidas, de los hombres de genio. Este pequeño grupo se reunía en la Ópera debajo del palco de la reina. El otro partido ocupaba todo el resto del patio y de la sala, pero su foco principal estaba debajo del palco del rey. He aquí el origen de los nombres de estos partidos, célebres en aquel tiempo, de *Rincón del rey* y *Rincón de la reina*. Habiendo tomado grandes proporciones, la disputa dio lugar a libelos. El *Rincón del rey*

¹⁰¹ Voltaire, *Histoire du Parlement*, LXVII, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/16/03PARFIN.html#i67.

quiso mofarse y se vio chasqueado por *El pequeño profeta*; quiso entrar en razonamientos y fue aplastado por la *Carta sobre la música francesa*. Estos dos folletos, de Grimm el primero y mío el otro, son los únicos que sobreviven a esta disputa, ya que los demás han desaparecido¹⁰².

En ese mismo año, en 1752, Rousseau había escrito una ópera, *Le Devin du village* [El adivino del pueblo], cuyo elemento estilístico principal eran las canciones y danzas populares, dejando a un lado la armonía y el contrapunto, pilares de la teoría de Rameau, tío del protagonista de la obra de Diderot. Rousseau apostó por la música dramática frente a la música pura, de modo que el análisis teórico de una obra musical residía estrictamente en su aspecto literario. Era el triunfo de la palabra, y la crítica de la época lo reflejaba: «Se analizan los libretos, se discuten los temas, los personajes, los efectos dramáticos; se aprecia el valor poético de los versos o el valor escénico de los poemas. Sobre la música, sin embargo, bien poca cosa»¹⁰³.

Como se ha señalado al principio, la Corte aprovechó sin escrúpulos la ocasión para desviar la atención de los graves problemas a los que se enfrentaba, invitando a Rousseau a representar en Fontainebleau su *Devin du village*, la ópera que expresaba los ideales antifranceses en música. Rousseau rechazó la invitación, temiendo una intriga contra él, pues la Corte se había manifestado abiertamente a favor de la música francesa. Sin embargo, intervino el duque d'Aumont, del círculo íntimo del rey, y Duclos, que poseía la pieza, «creyó deber ceder a la autoridad, y fue entregada la pieza para ponerse en escena en Fontainebleau», según relata el propio Rousseau¹⁰⁴. La representación tuvo lugar el 18 de octubre.

Luis XV era un monarca sin afición por la música y poco amante de las artes; Mme Pompadour adoraba la música francesa. Es evidente que Rousseau, aun consciente del papel que le hacían jugar, no fue capaz de salir airoso del conflicto: se dejó engañar. Su presencia en palacio, con su aspecto descuidado habitual, y los honores con los que fue recibido y aplaudido, ponen en evidencia el doble juego de la Corte. Merece la pena conocer lo que sucedió a través de las palabras del filósofo:

¹⁰² Rousseau, *Les Confessions*, II, viii, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 189, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-205179&M=notice>.

¹⁰³ G. E. Bonnet, *Philidor et l'évolution de la musique française*, Delagrave, París, 1921, p. 86.

¹⁰⁴ Rousseau, *Les Confessions*, II, viii, p. 175.

Aquel día iba yo con el mismo traje descuidado de ordinario, la barba larga y la peluca mal peinada. Tomando esta falta de decencia por un acto de valor, entré con esta compostura en la misma sala donde poco después debían presentarse el rey, la reina, la familia real y toda la corte [...] Cuando se hubo iluminado el teatro, viéndome yo en tal atavío en medio de gentes todas excesivamente adornadas, comencé a encontrarme mal; me pregunté a mí mismo si estaba en mi lugar, si me hallaba allí de un modo conveniente; y, después de algunos minutos de inquietud, me respondí que sí, con una intrepidez más bien hija de la imposibilidad de volver atrás que de la fuerza de mis razones [...] Me hallaba preparado para la burla, pero aquel aspecto cariñoso, que no esperaba, me subyugó de tal modo, que al empezar la representación estaba temblando como un niño [...] He visto otras obras excitar arranques de admiración más vivos, pero jamás he visto reinar una embriaguez tan completa, tan dulce, tan conmovedora dominar durante todo el espectáculo, y sobre todo en la corte, un día de primera representación. Aquella misma noche el señor duque d'Aumont me hizo decir que me hallase en palacio al día siguiente a eso de las once, que me presentaría al rey. El señor de Cury, que me trajo este mensaje, añadió que creía que era para darme una pensión, y que el rey quería participármelo él mismo¹⁰⁵.

Pero Rousseau no acudió a la recepción, no por recelar de las intenciones del monarca, sino por su debilidad personal: «¿Qué papel haría yo en ese momento a los ojos de toda la corte si en mi turbación se me escapase una de mis ordinarias tonterías? Este peligro me alarmó, me aterró, me hizo estremecer hasta el punto de resolver decididamente no exponerme a ello»¹⁰⁶.

Posteriormente y creyendo contar con el apoyo del monarca, Rousseau se autorizó a escribir contra la música francesa y, especialmente, contra Rameau, su principal representante, provocando una airada reacción popular. En aquel momento, y durante todo el año 1753, las preocupaciones del monarca eran el Parlamento y la guerra contra Inglaterra. Promoviendo y excitando las pasiones que desataba la *Querelle*, desviaba y entretenía la atención del público, como ya se ha señalado.

En noviembre de 1753, Rousseau publicó su *Lettre sur la musique française*, donde atacaba directamente los dos pilares de la teoría musical que constituían la base del tratado de Rameau: la armonía y el contrapunto. Rameau consideraba que el interés fundamental de una obra musical residía en la música misma, en su dinámica interna. Parece que el ataque feroz de Rousseau contra la lengua francesa, que

¹⁰⁵ Rousseau, *Les Confessions*, II, Viii, p. 177-180.

¹⁰⁶ Rousseau, *Les Confessions*, II, Viii, pp. 182.

calificó de esencialmente anti-musical, se sostenía en ese rechazo a la elaboración teórica y en sus ideas acerca del retorno a la naturaleza, que implicaban que la finalidad de la música tenía que ser imitar las emociones por medio de un lenguaje más simple y más expresivo, común a todas las artes¹⁰⁷. La *Lettre sur la musique française* fue un detonante que sacudió, no solamente a los medios artísticos, sino a la ciudad entera. Los historiadores de la época coinciden en señalar que se trató de un despertar general, de una emergencia de todos los rencores y de todas las cóleras. También supuso el comienzo de una nueva lluvia de folletos y de escritos de todo género, en la mayoría de los cuales se trató a Rousseau con una violencia extrema y llena de críticas virulentas. El propio Rousseau lo cuenta así:

La *Carta sobre la música francesa* fue tomada en serio y se levantó contra mí a la nación entera, que se consideró ofendida en su música. La descripción del increíble efecto que produjo este folleto sería digna de la pluma de Tácito. Era la época de la gran disputa entre el parlamento y el clero. El parlamento acababa de ser desterrado; la fermentación alcanzaba su punto álgido y todo amenazaba una próxima sublevación. Apareció el folleto y todas las demás cuestiones quedaron olvidadas. Nadie pensó sino en el peligro que corría la música francesa, y no hubo más sublevación que contra mí. En la corte se vacilaba entre la Bastilla y el destierro; la orden del rey iba a ser expedida, cuando el señor De Voyer hizo comprender la ridiculez de este paso. Cuando se lea que quizá ese folleto evitó una revolución en el Estado, se creerá un sueño y, sin embargo, es una verdad que todo París puede atestiguar aún, pues no han pasado todavía quince años desde que ocurrió esta singular anécdota¹⁰⁸.

Durante la *Querelle des Bouffons*, Diderot permaneció prácticamente en silencio. Hay que esperar a *El sobrino de Rameau* para saber que, para él, se trataba de una verdadera cuestión estética, no política. Por eso recurre a los dos personajes del diálogo y mixtifica las músicas francesas e italiana en una creación en la que difícilmente se podrían reconocer los del «rincón del Rey» y los del «rincón de la Reina». Esta ambigüedad o, mejor dicho, esta falta de adhesión a uno de los dos bandos es, una vez más, un signo de la posición de Diderot. ¿Qué pensaba el filósofo acerca de Rousseau? No se han conservado más que cuatro cartas escritas por Diderot, todas posteriores a los años referidos. Hay, sin embargo, una anécdota

¹⁰⁷ J.-L. Filoche, «*Le Neveu de Rameau* et la Querelle des Bouffons : un son de cloche inédit», *Diderot Studies*, XXI (1983), pp. 95-109.

¹⁰⁸ Rousseau, *Les Confessions*, II, VIII, p. 178.

acerca de la falta de sentido del humor de Rousseau, que muestra su incapacidad para hacerse cargo de las situaciones. Se publicó en el *Journal de Paris*, el 2 de diciembre de 1789, según indica Furbank en su biografía de Diderot. Fue una pequeña broma que le gastaron a un abate normando, un tal Petit, que pretendía que leyeran una tragedia suya en el círculo de d'Holbach, al que acudían regularmente tanto Rousseau como Diderot. La lectura se llevó a cabo un martes de Carnaval (el 13 de febrero de 1754) y, desde las primeras palabras, todo el grupo, excepto Rousseau, apenas pudo contener la risa. Por fin, Rousseau se puso en pie de un salto, arrebató el manuscrito al vanidoso abate y lo lanzó al suelo, diciendo: «Vuestra obra no vale nada, vuestra disquisición sobre la tragedia es ridícula. Todos estos caballeros se están burlando de vos. Deberíais regresar a casa y dedicaros a cumplir las labores de un honrado *curé* en vuestra aldea». El abate debió de responder con insultos y casi llegaron a las manos, «después de lo cual Rousseau abandonó la casa hecho una furia»¹⁰⁹.

Rousseau carecía de sentido del humor, es decir, confundía la seriedad con el rigor, el tacto y la mano izquierda con la traición y la deslealtad. Los remordimientos y la culpabilidad que sentía le habían llevado a ir encerrando su escritura —brillantemente iniciada en sus *Discursos*— en torno a unas confesiones justificativas que no le permitían darse cuenta del papel que estaba jugando. Huelga decir que de ninguna manera podía imaginar el éxito que iba a tener tras la Revolución. ¿Intuyó Diderot lo que iba a suponer que *les philosophes*, los nuevos espíritus ilustrados, pusieran su saber al servicio del poder?

Los llamados «déspotas ilustrados», los monarcas europeos que pretendían gobernar «para el pueblo pero sin el pueblo», llamaron y acogieron en sus cortes a los filósofos franceses. Diderot viajó en 1773 a Rusia, atendiendo a una invitación de Catalina II. El filósofo mantenía una conversación diaria con la emperatriz, y parece que preparaba cuidadosamente sus guiones, según indica Paul Vernière en su compilación de la obra de Diderot. El filósofo recurre a la conversación, no sólo como mayéutica, sino también como método para analizar sin prejuicios y con sinceridad su propio pensamiento: «Para él, el ejercicio de pensar no es una cuestión

¹⁰⁹ P. N. Furbank, *Diderot. Biografía crítica*, trad. M. Teresa La Valle, Emecé Editores, Barcelona, 1994, p. 132.

de paciencia: es una aventura»¹¹⁰. Por eso, cuando aborda con Catalina II la cuestión de la moral de los reyes, podemos apreciar la ironía del filósofo al poner como ejemplo al padre de los dioses romanos, un dios absolutamente caprichoso, no sujeto a ley alguna. Recurre al asíndeton, a la enumeración de los actos, entre comas, sin conjunciones, que es, en este caso, un modo de señalar la arbitrariedad y el automatismo del gobernante:

A veces Júpiter me resulta muy divertido; oye ruido en la tierra, se despierta, abre su trampilla, dice: «Granizo en Escitia, peste en Asia, guerra en Alemania, penuria en Polonia, un volcán en Portugal, una revuelta en España, miseria en Francia». Dicho esto, vuelve a cerrar su trampilla, a poner su cabeza en la almohada, a dormirse. Y a esto llama gobernar el mundo. ¿Querría Su Majestad Imperial gobernar del mismo modo su imperio?¹¹¹.

En La Haya, en 1774, Diderot tomó notas acerca de la *Instrucción de la Emperatriz de Rusia a los diputados para la confección de leyes o Nacaz*, que Catalina II había redactado en 1765. Con objeto de recordar a la autora que sus proposiciones habían sido redactadas desde el trono en el que la monarquía se confunde con la tiranía, punto por punto va repasando infinidad de temas políticos. Diderot cita el artículo 21 de dicha Instrucción, donde Catalina II indicaba la necesidad de elaborar leyes que permitieran amonestaciones y que establecieran por adelantado las órdenes que debían ser obedecidas y el modo de ejecutarlas. Diderot anota que «leyes como éstas no vuelven firme e inalterable la constitución de un Estado», añadiendo:

El lema inicial de todos los que suben al trono es: Paz entre mi pueblo y yo; uno tras otro, todos lo han pregonado en voz alta: aún está por ver quién mantendrá su palabra; es el Mesías. Pueblos, no os apresuréis en decir: «Helo ahí, ha llegado»; esperad los milagros que deben revelarlo¹¹².

Los biógrafos de Diderot coinciden en señalar la desilusión del filósofo al comprender que la mayoría de sus propuestas políticas no eran aceptables en un régimen tiránico, como él mismo comprobó más tarde. Se trataba de una cierta «pátina filosófica» con la que los monarcas ilustrados cubrían su interés en mantener

¹¹⁰ P. Vernière, «Introduction», *Œuvres philosophiques de Diderot*, Garnier, París, 1964, p. IV.

¹¹¹ Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, en *Œuvres*, t. III, ed. L. Versini, Robert Laffont, París, 1995, p. 347.

¹¹² Diderot, *Observations sur le Nacaz*, en *Œuvres*, t. III, pp. 518-519.

su poder, que veían amenazado. Diderot creía que estaba en Rusia para instruir a una zarina, dado que consideraba, como buen «ilustrado», que el progreso social debía promulgarse desde arriba, y, por lo tanto, los reformadores debían conseguir ser oídos por los poderosos. El nuevo orden social construido por la Razón debía ser, indudablemente, el Estado, el Estado racional cuya constitución regulara los tres órdenes rectores del comportamiento social e individual, y, además, sin gobernar demasiado, ya que la sociedad feliz sólo se da si se reconocen los derechos individuales, si se recompensa socialmente el mérito, y si divide y controla el poder. Es decir, el Estado de la felicidad que adoptará el Estado liberal del siglo XIX¹¹³.

En realidad, parece ser que, en las conversaciones con la zarina, Diderot había hecho un cálculo, y el alabarla personalmente y recordarle sin cesar que toda Europa, incluso la posteridad, tenía puestos los ojos en ella, era una forma de comprometerla en políticas ilustradas. Hay algo de teatro en esa puesta en escena, pero, como siempre en el caso de Diderot, es un teatro con fines serios. Para ella, quizá, sólo se trataba de una obra de teatro que debía representar para sostener su poder: no tenía interés alguno en las propuestas y planes de reformas del filósofo. Pero creo que, a diferencia de Rousseau, Diderot era consciente del papel que le había tocado jugar en la corte, con todas sus consecuencias. No se engaña. Confiesa a su amiga Madame Necker, *salonnière* parisina culta y sensible, en una carta que le escribe desde La Haya, en su viaje de vuelta a París:

Preferiríais quizá que os hablara de Rusia, pero no la he visitado. No he tenido ocasión de ir a Moscú, y me arrepiento de ello. Petersburgo no es más que la Corte: un conglomerado confuso de palacios y chamizos, de grandes señores rodeados de campesinos y de proveedores.

Os confieso *por lo bajo* que nuestros filósofos, que se distinguen por haber conocido como nadie el despotismo, no lo han visto más que por el cuello de una botella. ¡Menuda diferencia entre el tigre pintado por Oudry y el tigre en la selva!¹¹⁴.

Laurent Versini considera que Diderot soñaba con cumplir ante la zarina el mismo papel que Newton, Addison o el propio Swift habían jugado ante el gobierno inglés, o el que Federico II de Prusia había fingido dejar jugar a D'Alembert o a

¹¹³ J. M. Portillo, «Política», *Diccionario histórico de la Ilustración*, ed. Vincenzo Ferrone y Daniel Roche, Alianza, Madrid, 1998, pp. 112-123.

¹¹⁴ Diderot, carta a Mme Necker, del 6 de septiembre de 1774, *Correspondance*, p. 1252.

Voltaire: ser los bufones del rey, una especie de ministros *in partibus*, los hombres de las Luces como consejeros del poder¹¹⁵. Sin embargo, basta leer con un poco de atención el fino humor que destila el final de la carta que Diderot le escribió a la propia Catalina II a finales de ese año 1774, estando ya en París, para percatarse de la poca vanidad que muestra el que se autodenomina «el filósofo galo-ruso»:

Teniendo en cuenta que Catalina Segunda no precisa de ilustración alguna en materia de armas, me permitirá que le desee una paz que dure tanto como su reinado. Después de haber adquirido el nombre que dan las victorias, que pueda ella gozar de aquel que siembra menos terror, que produce frutos más duraderos y dulces y que es bendecido por todos los siglos: el de gran legisladora. Estáis ya al lado de César, vuestro amigo, y un poco por encima de Federico, vuestro peligroso vecino. Queda una plaza libre al lado de Licurgo o de Solón, y allá se sentará Vuestra Majestad. Es el deseo de Año Nuevo que osa presentarle el Filósofo galo-ruso¹¹⁶.

Podemos formular la hipótesis de que Diderot intuyó el papel del intelectual-bufón en esa época de transición y que mantuvo, con los recursos de un buen comediante, la distancia entre saber y poder. Él, preocupado por escribir para la posteridad, jugó el papel del comediante, poniendo su saber al servicio del teatro, es decir, en escena.

2.5. EL SABER DEL COMEDIANTE

Los biógrafos de Diderot coinciden en señalar que el filósofo fue, durante toda su vida, un apasionado del teatro¹¹⁷. Sabemos de su participación en las representaciones escolares, y también que durante sus años bohemios parisinos no dejó de frecuentar la *Comédie Française* y *l'Opéra*.

¿Qué opinaba Diderot acerca de los géneros? La teoría clásica, observando las indicaciones de Aristóteles, Horacio y Boileau, sólo contemplaba dos géneros en escena: la tragedia, representación de carácter noble, y la comedia, que debía hacer

¹¹⁵ L. Versini, «Introduction», *Mélanges pour Catherine II*, p. 200.

¹¹⁶ Diderot, carta a Catalina II, del 17 diciembre de 1774, *Correspondance*, p. 1261.

¹¹⁷ Cito aquí las biografías más importantes: A. M. Wilson, *Diderot : sa vie et son œuvre*, trad. del inglés por G. Chahine, A. Lorenceau y A. Villelaur, Robert Laffont, París, 1985; A. Billy, *Vie de Diderot*, Flammarion, París, 1932; F. Venturi, *La jeunesse de Diderot (1713-1753)*, Skira, París, 1967.

reír. No había posibilidad de mezclar los géneros en la estética clásica, y Diderot tampoco se mostró partidario de crear un género mixto. Su propuesta va a ser, en este caso también, que la acción dramática se sitúe a nivel intermedio entre los dos géneros. Por una parte, la tragedia se tenía que acercar al público y convertirse en tragedia burguesa. Por otra parte, la comedia debía abandonar los caracteres y crear las condiciones, debía ser seria, y ésta es la principal aportación de Diderot, pues el siglo XVIII va a tomar muy en serio al burgués que ridiculizaba Molière. El nuevo género que Diderot propone, «la comedia seria», elimina de escena lo que se denominaba «gracioso», ajustándose en la composición al siguiente principio radical: exclusión explícita de la risa. Diderot introduce una clara distinción entre lo «gracioso» y lo «serio» como categorías estéticas, reservando el calificativo de «gracioso» para la comedia tradicional, que le parecía obsoleta y poco adecuada para las necesidades de la época:

He aquí el sistema dramático en toda su extensión. La comedia graciosa, que tiene por objeto el ridículo y el vicio, la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre; la tragedia que tendría por objeto nuestros malestares domésticos, y la tragedia que se ocupa de las catástrofes públicas y las desgracias de los grandes¹¹⁸.

Diderot sostiene que los deberes del hombre constituyen un fondo tan rico para el poeta dramático como los vicios, y que el escritor, cuando escribe, ha de tener siempre presente a la gente honesta. Así, la comedia «de condiciones» lleva a escena todo aquello que acontece alrededor de un estatus, no en torno al carácter del personaje. Es suficiente con presentar las principales obligaciones e inconvenientes de un padre, por ejemplo, y dejar que la fortuna, el nacimiento, la educación, las relaciones entre padres e hijos, el matrimonio, el celibato y, en general, todas las cuestiones que afectan a un padre de familia, se vayan desarrollando a lo largo de los diálogos. «Eso es lo que me he propuesto en *Le Père de famille* [El padre de familia]», escribe Diderot en «Acerca de la comedia seria»¹¹⁹.

Lo «gracioso» produce risa, está en directa relación con actitudes y comportamientos ridículos o viciosos. Lo «serio» debe hacer reflexionar. La retórica

¹¹⁸ Diderot, *De la poésie dramatique*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. IV, Robert Laffont, París, 1996, p. 1279.

¹¹⁹ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1279.

ciceroniana había dejado establecidos tres deberes para el buen orador: probar, deleitar, conmover. A cada función le correspondía un estilo: «Cuantos son los deberes del orador tantos son los estilos: el sencillo en el probar, el templado en el deleitar, el vehemente en el conmover»¹²⁰. Si el punto de partida es el corazón y éste es el que debe ser afectado, el *delectare* no ha lugar: todo se articula alrededor del *flectere*, y la emoción se ha de ocupar también de la función de *probare*.

En la concepción estética de Diderot, es el espectador el que debe hacerse cargo de su inclinación al bien, y el acto teatral sólo debe estimularla. El teatro, como la pintura, posee la capacidad de estimulación sentimental necesaria, y, para Diderot, el efecto sentimental entraña siempre el efecto moral. Por eso, aquel autor que quiera escribir una comedia seria debe saber bastante más de lo que habitualmente se espera:

Lo que se objeta contra este género no prueba más que una cosa: que es difícil de manejar, que no puede ser la obra de un niño, y que exige más arte, más conocimientos, más gravedad y fuerza de espíritu de lo que, habitualmente, se observa en el teatro¹²¹.

La nueva comedia no se contenta con pulir y suavizar la comicidad y eliminar así de la escena tanto la farsa grotesca como la alegría forzada, sino que subvierte su finalidad. «La comedia se hace seria para dejar de acusar a la naturaleza», dice Jean Goldzink al analizar el cambio producido¹²². El hombre honesto no quiere mostrar una moral vacía de contenido, con el vicio y el ridículo rondando el horizonte.

En su «Introducción» a *Théâtre de Diderot*, Laurent Versini señala que, tanto para Diderot como para Rousseau, el teatro clásico resultaba inmoral, aunque por razones diferentes¹²³. Ambos reprochan a Molière el haber convertido a la burguesía en su blanco de tiro, reivindicando una honestidad que no era más que civilidad, sofocando los sentimientos del corazón. Rousseau se siente aludido cuando ve en escena un solitario maltratado, y Diderot protesta en nombre de la vida en sociedad, maltratada por el misántropo. Sin embargo, yo creo que las razones que

¹²⁰ M. T. Cicerón, *El orador*, 21 (69), trad. E. Sánchez Salor, Alianza, Madrid, 2001, p. 28.

¹²¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1280.

¹²² J. Goldzink, *Comique et comédie au Siècle des Lumières*, L'Harmattan, París, 2000, p. 40.

¹²³ L. Versini, «Introduction», *Théâtre de Diderot*, en *Œuvres*, t. IV, Robert Laffont, p. 1071.

fundamentan las críticas de ambos filósofos son otras. Para entenderlas, es preciso dejar al autor a un lado y fijarse en el actor, en el comediante.

En 1680, Luis XIV había fundado *La Comédie-Française* a partir de la fusión de la compañía de Molière y de las compañías rivales del Marais y del Hôtel de Bourgogne, y la había dotado de un espacio propio y de un presupuesto económico a cargo del Estado¹²⁴. Al eliminar la competencia que animaba la rivalidad entre los autores y que había permitido el intercambio de nuevos recursos escénicos durante la época anterior, el siglo XVIII se enfrenta a un clasicismo institucionalizado que monopoliza la producción escrita y obliga a los autores a someterse a los caprichos de los comediantes, convertidos éstos en personajes vanidosos, celosos y exigentes, admitidos en los salones privados de la aristocracia. La interpretación triunfa sobre el texto, «el público parece estimar más al comediante», señala en 1773 el cronista y comediógrafo Sébastien Mercier, quien, al hablar de los actores, dice lo siguiente:

Son más fieles a su tic que a la búsqueda de combinaciones nuevas; el hombre y el personaje no quieren ser más que uno absolutamente, llegan a rechazar ciertos papeles, como si en el escenario tuvieran ellos una existencia personal: quieren aparecer en escena con sus propios nombres y se atribuyen de antemano el traje que deben llevar y los sentimientos que van a recitar¹²⁵.

Mercier escribió estas líneas en el último capítulo de su ensayo sobre el arte dramático, después de analizar la poética moderna, e indignado porque, además de las dificultades del arte de la composición en sí, los autores se encontraban coaccionados por el poder que habían adquirido los comediantes, quienes, con sus extravagancias y caprichos, a menudo se negaban a recitar ciertos pasajes o intentaban insertar sus opiniones en verso.

Desde una perspectiva muy diferente escribió Rousseau su famosa *Carta a M. D'Alembert sobre los espectáculos* (1758). En ella expresaba su desacuerdo con un pasaje concreto del artículo «Genève», escrito por D'Alembert para la *Encyclopédie*¹²⁶. D'Alembert defendía en él la conveniencia y la necesidad de

¹²⁴ P. Frantz y M. Sajous d'Oria, «Théâtre et scénographie», *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, Presses Universitaires de France, París, 1997, p. 1191.

¹²⁵ S. Mercier, *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, pp. 350-352, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33998428m/description>.

¹²⁶ «Genève», en *Encyclopédie*, disponible en <http://portail.atilf.fr/encyclopedie/Formulaire-de-recherche.htm>.

establecer un teatro de comedia en la ciudad suiza. La argumentación de Rousseau en defensa del mantenimiento de la prohibición y en contra de dicho establecimiento, recoge la idea conservadora de que la sociedad ginebrina ya contaba con sus formas de ocio y esparcimiento «naturales», es decir, adecuadas a la forma de ser y de vivir de los suizos, y que no había ninguna necesidad de alterar las costumbres que la regulaban y ordenaban. Además, tras su crítica al género cómico clásico —«Era preciso hacer reír al patio de butacas, y así se ha envilecido a la virtud»¹²⁷—, hace una llamada a quienes lo defienden, porque considera que no pueden permitir ni estimular el mal ejemplo que dan los comediantes. Su argumentación comienza con el oficio, que califica de licencioso y de malos hábitos, desorden y escándalo. Señala que ha observado que en todas partes es una profesión deshonrosa, pues todos los que la practican, excomulgados o no, son despreciados por doquier, incluso en París, donde estaban mejor considerados y se comportaban de un modo más adecuado que en otros lugares. Avisa al burgués de que tenga cuidado y tema frecuentar a esos comediantes que se sientan todos los días a la mesa de los grandes. Y añade una observación importante:

Una tercera observación, no menos importante, es que ese desdén es mayor en aquellos lugares cuyos hábitos son más puros, y que hay incluso países de tal inocencia y simpleza que el oficio de comediante inspira horror. Éstos son hechos incontestables. Me diréis que son fruto de los prejuicios. Estoy de acuerdo. Pero, siendo esos prejuicios universales, hay que buscarles una causa universal, y no veo que se pueda encontrar más que en la profesión misma¹²⁸.

Rousseau consideraba que los ginebrinos ya tenían suficientemente regulado su tiempo libre con las reuniones de cazadores, por un lado, y las meriendas de las mujeres, por otro, sin mezclarse ambos sexos. Él temía los cambios que podrían producirse en unas costumbres tan asentadas. Los hábitos ginebrinos se correspondían, a su modo de ver, con el carácter de los suizos. Así pues, unas líneas más adelante, después de analizar de un modo bastante acertado lo que supondría que hombres y mujeres asistiesen juntos al teatro, Rousseau critica la representación teatral, la comedia, desde un punto de vista muy particular. Admira a Molière, por

¹²⁷ Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 63, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-205202&I=4&Y=Image>.

¹²⁸ Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, p. 115.

supuesto, pero no le perdona que muestre el lado más vulnerable, más ridículo, de los personajes. Llama la atención la falta de sentido del humor del filósofo y cómo toma en serio la farsa y la interpretación, sin entender que en la comedia se desvela lo que hay detrás de los grandes ideales. Rousseau no comprende en absoluto qué se pone en juego en escena, y descalifica el saber que conlleva el oficio de comediante:

¿Cuál es el talento del comediante? El arte de falsificarse, de revestirse de un carácter ajeno, de parecer distinto de lo que se es, de apasionarse a sangre fría, de decir otra cosa que lo que se piensa, de un modo tan natural como si se pensara así realmente, y de olvidarse del lugar que se ocupa a fuerza de tomar el de otro. ¿Qué es la profesión de comediante? Un oficio por el que [el comediante] se da en representación a cambio de dinero, por el que se somete a la ignominia y a las afrentas cuyo derecho a hacer se compra, y por el que pone su persona en venta públicamente. Insto a todo hombre sincero a que diga si no piensa, en el fondo de su alma, que hay algo servil y bajo en ese traficar consigo mismo¹²⁹.

Pero el filósofo ginebrino es suficientemente agudo en su análisis como para reconocer que el comediante no se confunde con el personaje que interpreta. Rousseau tiene que dar ese paso en la argumentación para que la técnica de la actuación no sea consecuencia de la naturaleza del hombre. Por eso, desplaza su crítica de los actores al oficio de comediante, para que sea el oficio mismo el que lleve al comediante a cultivar el arte de engañar. La maldad está, pues, en una profesión que corrompe y degenera. Y precisamente ahí donde Rousseau ve intención de engañar, donde el actor «se olvida del hombre para ofrecerse como juguete de los espectadores»¹³⁰, Diderot va a situar el arte del comediante.

En 1769, el director de la *Correspondance Littéraire*, Grimm, había enviado a Diderot una traducción hecha por el actor Fabio Sticotti de la obra del inglés Aaron Hill, *Garrick ou les Acteurs anglais, Ouvrage contenant des réflexions sur l'Art dramatique, sur l'Art de la Représentation et le Jeu des Acteurs*. En una carta del 14 de noviembre, Diderot escribe a Grimm lo siguiente:

He juzgado todas esas bribonadas que me habéis enviado. La titulada *Garrick ou du jeu théâtral* me ha llevado a escribir un fragmento que bien merecería ponerse en mejor orden. Sin embargo, se lo he dado a M. Hénault tal y como está. Con un poco

¹²⁹ Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, p. 121.

¹³⁰ Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, p. 121.

de cuidado, no habría escrito quizá nada que tuviera más sutileza y penetración. Es una bella paradoja. Pretendo que es la sensibilidad la que hace a los comediantes mediocres; la sensibilidad extrema, a los comediantes limitados; la frialdad y la cabeza, a los comediantes sublimes¹³¹.

La *Paradoja sobre el comediante*, sin embargo, será una de las obras póstumas de Diderot. Esa primera reflexión que escribió entonces para la *Correspondance* fue retocada y revisada durante muchos años, a tenor de algunas referencias que aparecen en el texto: el debut de una nueva actriz —Mlle Rancourt— en la *Comédie Française* (1772), la representación de su obra de teatro *El padre de familia* en Nápoles (1773), el nombramiento de Necker como director general de Finanzas (1777), la reaparición de la Clairon en escena (1778). En la *Paradoja sobre el comediante*, Diderot cuestiona la pretendida «naturalidad» del arte dramático, es decir, la creencia y defensa de que el entusiasmo y el apasionamiento sobre el escenario surgen espontáneamente en el actor, porque le basta con recurrir a la naturaleza y seguir su propio instinto. A Diderot le horroriza la idea de que sea la personalidad del comediante la que suba a escena. En toda representación es preciso el ensayo, el estudio y la observación directa de las expresiones de los sentimientos en diferentes situaciones de la vida. La espontaneidad instintiva no sirve para nada; con ella ocurre como con la simple experiencia, si no se elabora con ella un saber que se pueda transmitir:

Esos acentos tan lastimeros, tan doloridos que esa madre arranca del fondo de sus entrañas y que con tanta violencia sacuden las mías, ¿no los produce el sentimiento de ese momento, no los inspira la desesperación? En absoluto. Y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que una vigésima de cuarto de tono más bajos o más agudos son falsos; que están sometidos a una ley de unidad; que, como en la armonía, están preparados y resueltos; que sólo mediante largo estudio llegan a satisfacer todas las condiciones requeridas; que ayudan a la solución de un problema propuesto; que, para ser emitidos con precisión, han sido ensayados cien veces y que, a pesar de esas frecuentes repeticiones, todavía se fracasa; porque, antes de decir «*Zaïre, vous pleurez!*», o «*Vous y serez, ma fille!*», el actor se ha escuchado mucho tiempo a sí mismo; y se escucha en el mismo instante en que nos conmueve, porque todo su talento consiste, no en sentir, como vos suponéis, sino en reproducir los

¹³¹ Diderot, carta a Grimm, del 14 de noviembre de 1769, *Correspondance*, p. 997.

signos externos del sentimiento de forma tan escrupulosa que os engañéis con ellos¹³².

Al describir cuál es el talento del comediante, Diderot se encuentra con la dificultad de definir lo que hay que saber sobre lo humano para actuar, para representar sobre el escenario. Todo aquello que afecta a un hombre y le hace tomar «posiciones», como dice Rameau, es su secreto más íntimo¹³³. Hay un límite en lo que se puede saber, tanto de uno mismo como de los demás. Lo que se muestra en el «gran teatro del mundo» son los síntomas de todo aquello que no funciona, que se resiste a la lógica y a la razón, y la forma en que se muestran es lo que el buen comediante debe saber para poder representarlos y, sobre todo, para no identificarse con ellos:

Se es uno mismo por naturaleza, se es otro por imitación; el corazón que suponemos en nosotros no es el corazón que tenemos. ¿Cuál es, pues, el verdadero talento? El de conocer bien los síntomas exteriores del alma tomada en préstamo, el de dirigirse a la sensación de los que nos oyen, de los que nos ven, y el de engañarlos con la imitación de esos síntomas, con una imitación que agranda todo en sus cabezas y se convierte en la norma de su juicio; porque es imposible apreciar de otra manera lo que pasa dentro de nosotros¹³⁴.

De eso debe ocuparse el actor. Desde el punto de vista del espectador, esta reflexión es una actualización de la catarsis aristotélica. La catarsis tiene muy presente que las pasiones que se representan en escena suscitan la identificación del espectador. Por eso escribe Aristóteles: «Son temibles todas las cosas que cuando les ocurren a otros o amenazan ocurrirles merecen compasión»¹³⁵. A partir de ese temor, Aristóteles otorga a la trama (en griego, *mythos*) la máxima importancia. La distancia necesaria que debe mantenerse con respecto a las emociones penosas (en la tragedia, temor y compasión) es un producto, no del espectáculo, sino de la propia trama de los hechos representados, entendida la trama, no como materia bruta, historia o suceso, sino como organización de los incidentes¹³⁶. Hay que entender,

¹³² Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. IV, Robert Laffont, París, 1996, p. 1384.

¹³³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

¹³⁴ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1412.

¹³⁵ Aristóteles, *Retórica*, II, v, 1382b, ed. bilingüe de Antonio Tovar, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971, p. 109.

¹³⁶ Aristóteles, *Poética*, VI, 1450a 4-5, ed. bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987, p. 56.

entonces, que la catarsis es una operación estética producida por el placer de la representación, según la formulación axiomática con la que comienza el capítulo cuarto de la *Poética*: «El imitar es algo connatural a los seres humanos desde su niñez y además todos disfrutan con las mímisis»¹³⁷. Es decir, a los seres humanos nos gusta jugar, por naturaleza, y mediante el juego representativo de las pasiones que lleva a cabo el teatro se hace posible sustituir un afecto penoso por placer estético.

Hay una diferencia muy importante entre la obra escrita y la obra llevada a escena. El efecto de verdad de una obra dramática sobre el público depende del modo en que el actor hace resonar el texto, de la forma en que las palabras marcan su cuerpo, un cuerpo concreto, en un momento determinado. Aquello que representa el actor es universal pero, a la vez, tiene que mostrar cómo se singulariza en un caso particular, en el caso que representa, y con qué matices se resuelve. Diderot tiene muy clara la importancia del aspecto imaginario de la escena. No sabemos lo que Aristóteles escribió acerca de la comedia; con respecto a lo que atañe a los géneros, es importante la diferencia que Diderot señala entre sátira y comedia:

Las gracias de sociedad son una espuma ligera que se evapora en el escenario; las gracias de teatro son un arma cortante que heriría en sociedad. Con los seres imaginarios no se tienen los miramientos debidos a los seres reales. La sátira es de un tartufo, y la comedia es del Tartufo. La sátira persigue a un vicioso, la comedia persigue un vicio. Si no hubiera habido más que una o dos Preciosas Ridículas, habría podido hacerse una sátira, pero no una comedia¹³⁸.

Es decir, en escena se representan la avaricia, la misantropía, la hipocresía, los celos, el enamoramiento, el dolor de una pérdida, el duelo, el honor. Para eso no es necesario ser avaro o hipócrita, ni estar enamorado ni haber desafiado alguna vez a alguien a un duelo: sólo hace falta que la experiencia personal o la observación de los semejantes se convierta en un saber, pues aquel que sea capaz de representar en escena los signos externos de un modelo ideal bien concebido será el gran comediante¹³⁹.

¹³⁷ Aristóteles, *Poética*, IV, 1448b 3-4, p. 51.

¹³⁸ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1399.

¹³⁹ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1412.

Ese talento, ese saber, ¿se puede enseñar?, ¿se puede aprender?, ¿por qué se hace un hombre, o una mujer, comediante? Hacia el final de la obra, Diderot afirma algo importante: el oficio de comediante es un recurso, nunca una elección. Es decir, si lo que está en juego son los ideales de la época, la elección debe ser otra; si lo que se busca es el aplauso y la admiración, el éxito no está asegurado. El filósofo nos muestra, a partir de su experiencia personal, lo que ha aprendido. Y, a diferencia de otros autores que pretenden hacer equivaler la experiencia con el saber, Diderot sigue los pasos de Montaigne y convierte los sucesos en *pensées*, en reflexiones que constituyen ya un saber elaborado que puede transmitirse, alejándose de la serie de explicaciones y justificaciones que suelen tener un fondo de confesión cobarde:

El teatro es un recurso, nunca una elección. Jamás se hizo nadie comediante por gusto de la virtud, por deseo de ser útil en la sociedad y servir a su país o a su familia, por ninguno de los motivos honrados que podrían arrastrar a un espíritu recto, a un corazón cálido, a un alma sensible hacia una profesión tan bella. Yo mismo, de joven, dudé entre la Sorbona y la Comédie. En invierno, en lo más crudo de la estación, iba a recitar en voz alta los papeles de Molière y de Corneille a las solitarias alamedas del Louxembourg. ¿Cuál era mi meta? ¿Ser aplaudido? Quizá. ¿Vivir en intimidad con las mujeres de teatro, que me parecían infinitamente adorables y que sabía muy fáciles? Seguro¹⁴⁰.

Pero el saber del comediante puede ser un recurso cínico, como muestra Diderot a través del decir y de la actuación de Rameau. El sobrino ha descrito con admirable agudeza qué tipo de personajes se reúnen en la *ménagerie* de Bertin. El filósofo está asombrado de la exactitud de las observaciones de aquel loco acerca de los hombres y de los caracteres. Preguntado por su saber, Rameau reconoce haber leído a los clásicos. Y explica así el «uso» que hace de su lectura:

ÉL: Yo de esas lecturas deduzco todo lo que debe hacerse y todo lo que no debe decirse. Así pues, cuando leo *El Avaro*, me digo: «Sé avaro si quieres, pero guárdate de hablar como un avaro». Cuando leo *El Tartufo*, me digo: «Sé hipócrita si quieres, pero no hables como un hipócrita. Conserva los vicios que te sean útiles, pero no adoptes el tono ni la apariencia que te convertirían en un ser ridículo». Para evitar ese tono y tales apariencias es preciso conocerlos, y dichos autores los han descrito maravillosamente. Yo soy yo y seguiré siendo lo que soy, pero actúo y hablo como me conviene. No soy de esos que desprecian a los moralistas. Se puede sacar mucho provecho de ellos, sobre

¹⁴⁰ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 1407.

todo de los que pusieron en práctica su moral. El vicio no hiere a los hombres más que esporádicamente; su apariencia exterior lo hace de la mañana a la noche. Quizá valdría más ser un insolente que parecerlo: el insolente de carácter no ofende más que de vez en cuando, mientras que el insolente de fisonomía insulta siempre¹⁴¹.

Ciertamente, se trata del saber acerca de los síntomas que defiende Diderot en la *Paradoja*, pero para hacer un uso totalmente diferente de ese saber. Está claro que la argumentación de Rameau va más allá de los recursos escénicos. Después de relatar la anécdota del renegado de Avignon, Rameau efectúa una de sus pantomimas. Ese uso del saber es un uso cínico, y al filósofo le resulta insoportable:

Yo no sabía [*Je ne scavois, moi*] si debía quedarme o huir, reír o indignarme. Me quedé, con el propósito de desviar la conversación hacia algún tema que alejara de mi alma el horror contenido en ella. Empezaba a soportar con dificultad la presencia de un hombre que comentaba una terrible acción, un execrable crimen como un conocedor de pintura o de poesía examina las bellezas de una obra maestra, o como un moralista o un historiador descubre y subraya las circunstancias de una acción heroica. Me puse sombrío, a pesar mío¹⁴².

Entre corchetes he preservado el original francés: *Je ne scavois, moi*. Esta lengua posee, a diferencia del castellano, dos pronombres personales diferentes para nombrar la primera persona del singular. En el pasaje transcrito aparece el punto de vista del autor. Diderot (*Je*) es el que advierte del peligro de su época, del peligro que entraña el nuevo espíritu positivo que anima a conocer sin medir las consecuencias, a desvelar la verdad sin tener en cuenta el uso sin escrúpulos que puede hacerse de ella. Por su parte, el filósofo del diálogo, el que encarna la enunciación de Diderot (*moi*), no puede más que «soportar con dificultad» y «ponerse sombrío»: es la primera respuesta ante el cinismo de Rameau. Todavía deberá darse la «gran pantomima de los pordioseros» para que *moi* pueda enunciar al final:

YO: En esta vida, todas las cosas tienen un precio, indudablemente, pero ignoráis el precio del sacrificio que hacéis

¹⁴¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 60.

¹⁴² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

para conseguir las. Danzáis, habéis danzado y continuaréis danzando la vil pantomima¹⁴³.

A lo largo del diálogo ha sido Rameau *le fou* el que ha pronunciado las agudezas más sorprendentes y atinadas con respecto a lo que se puede y debe conocer. Sin embargo, al final, Diderot pone en boca del filósofo la verdad que se esconde tras la mascarada del músico: que no conoce el precio que paga por su consentimiento; que seguirá siendo un mediocre en aquello que realmente le importa: la música; en fin, que no ha alcanzado un saber a partir de sus conocimientos.

¹⁴³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 107.

3. QUI PARLE? ASPECTOS ÉTICOS Y POLÍTICOS EN EL SOBRINO DE RAMEAU

En este capítulo voy a analizar la cuestión de cómo se incorporan las ideas morales y políticas y los conceptos filosóficos en la textura misma de la obra literaria. Utilizada como documento, no cabe duda de que puede extraerse de la literatura un cierto cuadro social. Sin embargo, desde una perspectiva semiótica, el texto es una práctica particular que obliga a sustituir el término «literatura» por «escritura» cuando se trata de la producción de sentido¹. Reinhart Koselleck habla de «reescritura» para referirse a la insalvable distancia entre lenguaje y realidad, considerando que todo texto dice algo distinto de lo que fue el caso². Y puede, además, tratarse de un índice de la divergencia entre la intención consciente de un autor y la realización efectiva de su obra. Denis Diderot no quería reflexionar sobre la honestidad: quería vivir honestamente. En el artículo «Cinismo» de la *Encyclopédie* defendía Diderot que Diógenes no había establecido ningún sistema moral, sino que había seguido el método de los filósofos de su tiempo, que consistía en reducir toda su doctrina a unos pocos principios fundamentales que ellos siempre tenían en cuenta, que dictaban sus respuestas y que dirigían su conducta³.

El escritor puede afrontar la dificultad de adoptar unos principios fundamentales, lo que convierte su praxis en una elección ética. Un modo de análisis de la escritura para descubrir cuáles son esos principios es la distinción enunciado/enunciación, en el sentido ya señalado de diferenciar al sujeto que toma la palabra del sujeto que aparece en el enunciado. Esa distinción permite separar el decir de lo dicho, y

¹ J. Kristeva, *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Aux Éditions du Seuil, París, 1969, p. 41.

² R. Koselleck, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, trad. D. Innerarity, Paidós, Barcelona, 2001, p. 75.

³ «cynique», *Encyclopédie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. IV, p. 597, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35153871q/description>.

calcular la distancia o el compromiso del autor con respecto al enunciado. *¿Quién habla?* es la pregunta que articula este capítulo.

En el primer apartado se presenta brevemente el contexto de los hombres de las Luces, de aquellos pensadores y escritores que efectuaron una condensación de significado con algunos enunciados de la Antigüedad y se auto-denominaron *philosophes*. Esos hombres apasionados recurrieron a la ambigüedad del término «esprit» para significar algo de su tiempo y de su particularidad. En política participaron con el mismo espíritu con que se manifestó su pensamiento en otras ramas del saber, esto es, mostrando variedad temática y pluralidad de ideas.

A continuación, en los dos apartados siguientes, se distinguen sendos usos de un mismo recurso retórico: la ironía. La mayoría de los autores del siglo XVIII se sirvieron de esa figura retórica para denunciar tanto el *Ancien Régime* como a sus contemporáneos anti-ilustrados. Es lo que considero un uso satírico de la ironía. Sin embargo, otros autores encontraron en ese recurso un modo de expresión del humor, bueno o malo, ante las paradojas y el sinsentido. Es el caso de Diderot. Los dos usos de la ironía permiten distinguir, en cada caso, desde dónde habla el autor y con qué intención. Así, en la sátira prevalecen la comicidad y la degradación, mientras que, con el sentido del humor, un autor da muestras de haber asumido, en cierta medida, las dificultades y conflictos. En *El sobrino de Rameau* se pueden distinguir ambos usos.

En el cuarto apartado, titulado «Paradigmas de lo natural y de lo civilizado», se analizan las discusiones que surgieron entre los propios *philosophes* a raíz de la pregunta «¿Hay que civilizar al salvaje?», ya que las respuestas aportadas dejaron en evidencia dos concepciones radicalmente distintas del ser humano, representadas principalmente por Voltaire y Rousseau. Las metáforas, los recursos retóricos o los neologismos dan cuenta en este apartado de qué era lo que estaba en juego. Diderot aportó una propuesta singular.

El capítulo finaliza con un apartado que presenta, a través de la distinción de los lugares de enunciación, la posibilidad de leer sincrónica y diacrónicamente *El sobrino de Rameau*: el diálogo *in praesentia* entre un filósofo y un músico del siglo XVIII, por una parte, y, cruzándose continuamente con ese diálogo, una conversación *in absentia* en la que Diderot y Montaigne, dos autores separados por doscientos años, ofrecen al lector de la posteridad su testimonio. Al convertir al

lector en interlocutor, se hace manifiesto lo que no podían expresar según el gusto de la época que les tocó vivir a cada uno de ellos; o lo que no debían discutir con sus contemporáneos por prudencia social, como diría Kierkegaard⁴. Nosotros podemos conocer lo que pensaban acerca de lo sintomático de sus respectivos tiempos: las guerras fratricidas o los monstruos creados por el sueño de la razón. A través de su escritura nos muestran su posición ante las distintas facetas bajo las que se presentaba lo que las Luces sacaron de la oscuridad y que sólo se puede expresar mediante un oxímoron: la barbarie de la civilización.

3.1. EL ESPÍRITU DE LAS LUCES

A lo largo del siglo XVIII se produjo la secularización o transferencia del poder doctrinal, con su llamada a la emancipación y su proclama de libertad. Este hecho supuso el reconocimiento del principio de autonomía y la nueva concepción del ser humano que implicaba dicho reconocimiento. Pero, en todo caso, la emancipación de las viejas tutelas aportaba sus propios modos de regulación, tal como señala Tzvetan Todorov. El primero de ellos hace referencia a la finalidad de las acciones humanas: había que dar un sentido a la vida, independientemente de las creencias en el más allá; el pensamiento ilustrado debía ser humanista. El otro modo de regulación venía dado por la afirmación de que todos los seres humanos poseen, por naturaleza, derechos inalienables, comunes e imperativos. De este modo, la exigencia de libertad quedaba limitada por la exigencia de universalidad⁵.

La exigencia de universalidad y el principio de autonomía pusieron de manifiesto las contradicciones, o dificultades, con que se encontraron los filósofos ilustrados. Voy a señalar tres de ellas:

1) La diferencia conceptual que existía entre los filósofos a la hora de definir la naturaleza humana.

⁴ S. Kierkegaard, *La rotación de los cultivos. Ensayo para una doctrina de prudencia social*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. de Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Trotta, Madrid, 2006, pp. 271-307.

⁵ T. Todorov, *L'Esprit des Lumières*, Robert Laffont, París, 2006, pp. 16-19.

2) La ambigüedad de la voluntad de saber que proclamaban, ya que tras el interés por el reconocimiento de otras lenguas, costumbres, religiones, producciones artísticas o formas de gobierno, se imponía inmediatamente la necesidad de educar a la humanidad según el proyecto ilustrado.

3) El interés por conocer esas diferencias no se puede separar del objetivo pragmático de gobernar y explotar mejor a los «salvajes», como ya venían denunciando algunos autores (Bartolomé de las Casas, Montaigne).

Y, mientras se acumulaba el conocimiento sobre las espaldas del nuevo ilustrado, haciéndole a él responsable de su uso, fue tomando cuerpo una nueva equivalencia que rompía totalmente con la tradición: la identificación de los conocimientos que se iban adquiriendo —«la ciencia»—, con el saber y, en último término, el saber como promesa de poder. La ciencia moderna, que había surgido con fuerza después de 1650, conoció durante el siglo XVIII grandes y decisivas transformaciones. De ser un conocimiento experimental todavía indefinido, practicado en círculos muy restringidos y contemplado con escepticismo por los gobiernos y autoridades académicas, se pasó a un saber institucionalizado y profesional, reconocido y legitimado⁶.

El pensamiento ilustrado debía ser humanista pero, sin una orientación hacia la felicidad, hacia una vida más humana y digna, el saber como fin en sí mismo, el «saber por saber», mostró a plena luz uno de los aspectos más problemáticos de la Modernidad: ¿Qué hacer con aquello que Aristóteles había planteado como central en su *Ética a Nicómaco*, la intemperancia?⁷.

Los deístas habían encontrado en el orden natural la demostración de la existencia de un «gran arquitecto» o de un «relojero», por utilizar sus metáforas, necesario y razonable. Este Dios abstracto y universal es exactamente el opuesto al Dios encarnado que comparte los sufrimientos de sus criaturas: Dios ha creado el mundo como un geómetra, no como un padre. Este mundo, una vez reglado, no mantendrá ya relación alguna con Dios. El bien y el mal existen, por supuesto, pero entendidos como dicha y desdicha, como componentes de una causalidad universal: «Son

⁶ V. Ferrone, «Ciencia», *Diccionario histórico de la Ilustración*, trad. José L. Gil Aristu, ed. V. Ferrone y D. Roche, Alianza, pp. 274-275.

⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VII, 1145a-1154b, ed. bilingüe de María Araujo y Julián Marías, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1979, pp. 102-121.

necesarios, pero se trata de una necesidad mecánica, no moral. El mal no castiga, ni el bien recompensa: no significan que Dios exista, sino que existió, que creó»⁸.

Diderot también defendía la necesidad de un principio regulador. En la primera obra que publicó —la traducción a modo de comentarista del *Ensayo sobre la virtud* de Shaftesbury, titulada *Principes de la Philosophie morale ou Essai sur le mérite et la vertu, traduit de l'anglais*— en 1745, sostiene la creencia en una regulación natural, lo que él denomina una economía de las afecciones: «La naturaleza se ha ocupado de diversificar las pasiones en proporción al sexo, a la edad y a la fuerza de las criaturas; aceptado esto, se muestra necesaria la economía de las pasiones»⁹.

Esta creencia en la posibilidad de descubrir en la naturaleza el principio regulador de las afecciones es más la declaración de un deseo que una realidad efectiva. Diderot, en 1745, mostró su adhesión al Espíritu de las Luces y al optimismo que lo empujó y animó. Sin embargo, en una carta escrita el 3 de abril de 1771, el filósofo explicaba a la princesa Dashkoff cuál era el espíritu del siglo y a lo que iba a conducir:

Cada siglo tiene su espíritu que lo caracteriza. El espíritu del nuestro parece ser el de la libertad. El primer ataque contra la superstición ha sido violento, sin medida. Una vez que los hombres han osado asaltar, del modo que sea, la barrera de la religión, la más importante y la más respetada que existe, es imposible detenerse. Desde el momento en que las miradas amenazantes se vuelven contra la majestad divina, no dejarán de dirigirlas, más tarde, contra la soberanía terrestre. El cable que sostiene y comprime a la humanidad está compuesto de dos cuerdas: una no puede ceder sin que la otra se rompa¹⁰.

El Espíritu, el *esprit*, también nació como metáfora en el Siglo de Las Luces. Eso que no se sabe muy bien qué es, pero que cuando era «espíritu puro» hacía referencia a Dios y a su soplo divino que operaba en las almas, ahora pasa a formar parte de la naturaleza, y se transforma en la aptitud para conocer y sentir, en impulso, en principio y tendencia rectora, en aquello inimitable de un autor, en buena y mala disposición, es decir, «espíritu» pasa a pertenecer a multitud de

⁸ R. Barthes, «Le dernier des écrivains joyeux», en *Essais critiques*, Éditions du Seuil, París, 1964, p. 101.

⁹ Diderot, *Principes de la Philosophie morale ou Essai sur le mérite et la vertu, traduit de l'anglais*, libro II, parte I, sec. III, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 73, disponible en www.visualisateur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-23388&I=142&M=tdm.

¹⁰ Diderot, carta a la princesa Dashkoff de 3 de abril de 1771, *Correspondance*, p. 1067.

campos semánticos. Ya la primera edición del diccionario de la Academia Francesa, de 1694, recoge más de cuarenta acepciones del término¹¹.

El optimismo que animó al Espíritu de las Luces se sostenía en la creencia en el orden «natural» que se hace inteligible gracias a la luz de la razón. Como todos aquellos filósofos habían estudiado matemáticas, la razón ilustrada era cartesiana: partía de principios evidentes para llegar a consecuencias también evidentes. Era el espíritu clásico, desplazado desde 1740 por la observación y la filosofía del sensualismo. El problema siguió siendo el establecimiento de las primeras verdades, que en geometría son axiomáticas. Ya en 1750 se produjo la vinculación de la filosofía con las ciencias experimentales. El nuevo espíritu será el espíritu positivo: la filosofía fundada en la fisiología, es decir, una explicación materialista de la vida. Este abandono de lo trascendente por lo positivo conlleva otro abandono: el de las especulaciones por las posesiones. El antiguo caballero se hace comerciante, y el pensamiento filosófico y el modo de vida se reúnen en el nuevo burgués¹². El *esprit*, sin embargo, pone de manifiesto la imposibilidad de la razón por sí sola para dar cuenta de aquello que afecta más íntimamente al ser humano.

Situado entre los ámbitos ético y estético, a mediados de siglo, Marivaux llevó a la escena teatral su famoso «un no-sé-qué», expresión que intentaba dar cuenta de la perplejidad del sujeto ante lo que escapaba a su explicación racional. Es el propio Marivaux quien rechaza su equivalencia con la belleza: «Raramente coinciden la belleza y el ‘un-no-se-qué’. Yo entiendo por un-no-sé-qué ese encanto que se expande por una cara o por una figura y la vuelve amable, sin que se pueda decir a qué se debe»¹³. Ese mismo «un no-sé-qué», Montesquieu, en su *Essai sur le goût* [Ensayo sobre el gusto], de 1757, lo considera un efecto de la sorpresa: «A veces, en las personas o en las cosas, hay un encanto invisible, una gracia natural que no se ha podido definir y que se ha tenido que llamar un no-sé-qué. Me parece que se trata de un efecto basado principalmente en la sorpresa»¹⁴.

¹¹ s. v. *esprit*, *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), Lexilogos, disponible en <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=esprit>.

¹² P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, Hachette, París, 1995, pp. 224-235.

¹³ Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, en *Journaux et Œuvres diverses*, ed. Frédéric Deloffre y Michel Gilot, Garnier, París, 1988, p. 46.

¹⁴ Montesquieu, *Essai sur le goût*, en *Œuvres complètes*, ed. Roger Caillois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1951, t. II, p. 1249.

Otras épocas se interesan por el individuo en lo que tiene de incomunicable. Los autores del siglo XVIII, que buscaban lo que el individuo tiene de común con sus semejantes, van a expresar lo contingente, lo singular, por medio de la palabra *esprit*. Porque la imaginación, el impulso creativo, y todo aquello que queda fuera del registro de lo necesario, también ha de ser explicado, fundamentado y, sobre todo, regulado. Hay un intento de identificar «espíritu» con «inteligencia». Hasta el bufón, que abandona la corte y entretiene en los cafés, tiene que ser inteligente: dice sandeces, pero mostrando su arte y su empeño en parecer majadero.

Sin embargo, Helvétius, uno de los representantes de ese nuevo espíritu positivo, relaciona el término con la ignorancia. Publicó en 1758 una obra condenada por el papa, el parlamento y la Sorbona; considerada escandalosa, fue quemada. Se titulaba *De L'Esprit*. Para Helvétius, el «esprit» es un juego de pensamiento, y tiene su razón de ser en la ignorancia humana:

El espíritu no es más que un agregado de ideas y de combinaciones nuevas. Si se hubieran realizado, en un género, todas las combinaciones posibles, no sería posible llevar a cabo ni invenciones ni espíritu; se podría ser un erudito en ese género, pero no espiritual. Es, por tanto, evidente que si no quedara nada por descubrir en género alguno, entonces todo sería ciencia y el espíritu sería imposible, pues se habría remontado hasta los primeros principios de las cosas [...] Reconozco de buena gana que no seremos pronto reducidos a la triste necesidad de no ser más que eruditos y que, a fin de cuentas, gracias a la ignorancia humana, se nos permitirá durante mucho tiempo tener espíritu. Pues el espíritu supone siempre invención¹⁵.

Frente a un pensamiento que se quiere mostrar tan transparente que carece de colores, encontramos el «esprit» en el sentido que aquí nos interesa: como un término vago. En el *Dictionnaire de Trévoux* (edición de 1771), se puede leer: «En materia de *Belle-Lettres*, designa una cualidad del alma que concibe, razona, juzga, imagina, etc. Bajo este punto de vista, el sentido literal de *esprit* es muy amplio: es uno de esos términos vagos de los que se sirve cada cual para referirse a una idea particular, a menudo muy diferente de lo que entienden los demás»¹⁶. Y, definido de

¹⁵ Helvétius, *De L'Esprit*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 502, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106356r.image.r=Helvetius.f528.langES>.

¹⁶ s. v. *esprit*, *Dictionnaire de Trévoux* (1771), Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. 3, p. 860, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50982n.r=Dictionnaire+de+Trevoux.langES#>.

un modo más elegante, el término muestra toda su ambigüedad en el *Dictionnaire philosophique* de Voltaire:

Eso que se denomina espíritu es tanto una nueva comparación como una alusión fina; aquí, es el abuso de una palabra que se presenta en un sentido y se deja entender en otro; allí, una delicada relación entre dos ideas poco comunes: una metáfora singular, una búsqueda de aquello que un objeto no presenta a primera vista, pero que está efectivamente en él; es el arte, tanto de reunir dos cosas alejadas, como de separar dos cosas que parecen contiguas, o de oponerlas una a la otra; es no decir más que a medias el pensamiento para dejar adivinarlo. En fin, os hablaría de todas las maneras diferentes de mostrar lo que es el espíritu si tuviera más, pero todos esos brillantes (y no hablo de falsos brillantes) no convienen en absoluto o convienen raramente a una obra seria y que deba interesar [...]

En fin, la conclusión de todo esto es que no se trata de rebuscar ni los pensamientos, ni los circunloquios, ni las expresiones, y que el arte, en todas las grandes obras, consiste en razonar bien sin demasiadas argumentaciones, pintar bien sin querer pintarlo todo, emocionarse sin querer siempre excitar las pasiones. Doy aquí bellos consejos, sin duda. ¿Me los he aplicado a mí mismo? Desgraciadamente, no¹⁷.

El Espíritu de las Luces es también una manera de nombrar cómo se enfrentó la época a la coexistencia de pares irreductibles: el aristócrata clásico con el *grand homme* moderno, la razón lógica con la verdad experimental, el modelo determinista con el dinámico, la sensibilidad con la intuición del corazón. El sujeto racionalista quería sostenerse sobre la universalidad de sus principios, pero comenzaba a faltar quien los autorizara. «El racionalismo quiso no considerar en el ser humano más que los valores universales de que era representante; pero, al sustraerlo a la autoridad, a la tradición, a la norma venida del exterior, lo desencadenó», en palabras de Paul Hazard¹⁸.

A lo largo del siglo XVIII se fue tomando conciencia de que el amo es quien ocupa un lugar, que no se es amo ni por nacimiento ni por voluntad divina. Vacilaban las creencias que sostenían al soberano, y éste no se conformó con mandar: se puso a estudiar. La nueva conjunción entre saber y poder no se producirá sin consecuencias, pues cuando la conciencia da un paso más allá del bien y del mal, se presenta, inevitablemente, la postura cínica: como la Ilustración exige un talante

¹⁷ Voltaire, «Esprit», *Dictionnaire philosophique*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/19/esprit.htm.

¹⁸ P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, p. 314.

empírico-realista, allí donde éste avanza sin prejuicios, abandona tras de sí los límites de la moral¹⁹.

Se avecina el cambio en las estructuras políticas; los privilegios aristocráticos son cada vez peor soportados por un pueblo que pasa hambre, y, con la llamada a la razón, se va a cuestionar el origen de las ideas políticas: el arte de legislar y de gobernar ha de ser un arte razonado. Daniel Mornet, en su magnífico libro sobre el pensamiento francés del siglo XVIII, considera que los *philosophes* no se dedicaron a impulsar ni revoluciones ni reformas políticas profundas; solamente lucharon por la supresión de algunos abusos escandalosos que resultaban indefendibles: «Libertad individual y civil, libertad de conciencia, libertad de hablar y de escribir, igualdad relativa respecto al impuesto, abolición de los derechos feudales que subsistían todavía, libertad de comercio y de industria, reforma de la justicia, supresión de la venalidad de los cargos públicos, es el programa de Voltaire, Diderot, la *Encyclopédie*, d'Holbach»²⁰.

Mornet explica también cómo surge la nueva «religión natural». La argumentación es lógica: si la razón ha colocado a la naturaleza en el lugar privilegiado desde donde se garantiza el orden, la moral también ha de ser natural. La razón aparece incompetente para organizar y dirigir ella sola la sociedad, pues la observación y la experiencia revelan que el miedo a la policía o al tirano no es suficiente para hacer respetar el orden social. Existía esa creencia en una religión que daba a conocer el orden impuesto por una voluntad superior. Al suprimir o transformar esa religión dogmática, algo tiene que reemplazarla: la moral natural. Pero la moral laica, natural, necesita un punto de apoyo para explicar la conciencia moral: se va a hablar de «instinto moral»²¹. Sin embargo, la hipótesis de las ideas morales innatas no agrada a los filósofos. Se parece demasiado a Descartes y contradice a Locke. Es necesario, por tanto, restablecer una antigua equivalencia, paradigma de muchos moralistas: identificar placer y bien.

Cuando el sentimiento de placer es el efecto sensible de la felicidad, se convierte en algo natural. Esta moral natural no es reflexiva ni calculada, surge de un impulso instintivo. No hay nada que aprender, basta seguir al corazón. Pero falta dar otro

¹⁹ P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, trad. de Miguel Ángel Vega, Siruela, Madrid, 2003, p. 291.

²⁰ D. Mornet, *La pensée française au XVIIIe siècle*, Armand Colin, París, 1926, p. 136.

²¹ D. Mornet, *La pensée française au XVIIIe siècle*, pp. 44-65.

paso: asociar sentimiento y virtud, pues el nuevo burgués es apasionado. Por lo tanto, el burgués virtuoso es el que triunfa sobre las pasiones. En la novela de Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, quedó claramente establecida la conexión entre esta moral —que no se razona— y el sentimiento. En su lecho de muerte, Héloïse se despide de Saint-Preux confesándole por escrito que nunca le ha dejado de amar apasionadamente, y que no se arrepiente de haber sacrificado el amor de su vida por virtud: «No, no te abandono, voy a esperarte. La virtud que nos separa en la tierra nos unirá en el paraíso eterno. Muero en esta dulce espera, feliz de comprar con mi vida el derecho de amarte sin cometer crimen, y de poder decírtelo una vez más»²². El sentimiento es elevado a la categoría de ideal.

En esta moral natural se reemplazan las virtudes aristocráticas por los valores burgueses. El honor, principio de la monarquía, era un intercambio de entrega y recompensas entre el soberano y los súbditos que le servían, y que se remontaba a las generaciones precedentes y se transmitía de padres a hijos. Montesquieu, en sus *Cahiers*, dice que cierto espíritu de gloria y de valor se ven sustituidos, a nivel colectivo, por la indiferencia que arrastra a la molición, y por un violento deseo de riquezas, a nivel particular²³. Un dramaturgo que refleja este cambio es Michel-Jean Sedaine (1719-1797), quien escribió *Le Philosophe sans le savoir* [*El filósofo sin saberlo*] para acceder, en 1785, a la Académie Française. En esa obra, el protagonista, Vanderk, se bate en duelo por defender el oficio de comerciante después de oír decir a un noble: «En el comercio, no hay más que bribones; todos son unos miserables». Y se lamenta haciendo una exaltada prosopopeya del honor y de las leyes:

¡Cómo se pisotean y se atropellan la razón, los sentimientos naturales y las leyes! ¡Funesto prejuicio, cruel abuso el del concepto del honor! No pudiste tener origen sino en los tiempos de mayor barbarie, como no puedes subsistir sino en el ambiente de un pueblo vano, y tan poseído de sí mismo, que cada uno concede a su persona mayor interés que a su patria y a su familia. Y vosotras, sabias leyes que habéis querido poner freno al honor, vuestra severidad sólo ha servido para ennoblecer el cadalso y

²² Rousseau, *Julie ou la nouvelle Héloïse*, V, xii, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 369, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-205196&I=374&M=chemindefer>.

²³ Apud P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, p. 296.

para colocar al hombre honrado ante el dilema de la ignominia o el suplicio²⁴.

La nueva moral natural no busca la grandeza, sino el bienestar, el *bien-être*. Esta moral natural, además, se articula en la política: la felicidad de cada uno está estrechamente vinculada a la de los demás. Por tanto, la virtud cristiana de la caridad quedará perfectamente justificada como necesaria: «A esta moral la llamamos altruista. En el siglo XVIII se la llamaba *beneficencia* y *humanidad*. El abad de Saint-Pierre es el creador de la palabra *beneficencia*»²⁵.

En su ensayo sobre los orígenes de la modernidad, Anthony Pagden considera que la coexistencia de distintas teorías políticas y posturas éticas dio lugar a lo que él denomina «escepticismo moderno», efecto del encuentro de epicúreos y estoicos, e insiste en que de esa tensión moderna emergieron dos tonos de voz, dos lenguajes con los que abordar la tarea de aplicar los ideales políticos de la Ilustración a una verdadera comunidad global de ciudadanos: el lenguaje de la ironía y el desapego crítico, por una parte, y el lenguaje del compromiso y la comprensión de la realidad humana, por otra. Contra el escepticismo, Pagden propone el estoicismo ilustrado y la noción de *oikeiosis* (sentimiento de compañerismo): «Si el estoicismo ilustrado quiere ofrecer algo más que un simple *fundamento* para la sociabilidad, debe desarrollar también un argumento a favor de algún orden político efectivo, que sólo puede ser un argumento a favor de un orden político cosmopolita»²⁶.

Ese paso del epicureísmo al estoicismo a través del sentimiento de compañerismo fue, según Pagden, la propuesta de Shaftesbury, al considerar los afectos como objetos mentales. El «sentido moral» venía a sustituir, por un lado, al egoísmo hobbesiano y el sensacionalismo lockeano, y, por otro, al innatismo escolástico. Este concepto era un patrón de reconocimiento afectivo, es decir, una forma de *oikeiosis*, y, por tanto, no se apoyaba en el cálculo racional sino que lo hacía en la imaginación, como ocurría con las sensaciones y los sentimientos. Los sentimientos morales son cualidades primarias, obtenidas gracias a ese sentido moral que sirve de puente entre el hombre «sensible» y el hombre «sociable».

²⁴ M.-J. Sedaine, *Le Philosophe sans le savoir*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, acto III, escena VIII, pp. 300-301, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4114979.image.r=Sedaine.f506.langFR.hl>.

²⁵ D. Mornet, *La pensée française au XVIIIe siècle*, p. 172.

²⁶ A. Pagden, *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, edición, traducción e introducción de José María Hernández, Península, Barcelona, 2002, p. 82.

En el Siglo de las Luces, por lo tanto, coexistieron diferentes teorías políticas, éticas y estéticas, lo cual explica la postura ecléctica de los filósofos, sus contradicciones y sus formulaciones, a menudo, paradójicas. El recurso retórico que mejor expresa las paradojas es la ironía. Y la gran paradoja del Espíritu de las Luces, teniendo en cuenta el contexto político en el que éste se da, es su dependencia del patronazgo aristócrata y real que, ataca, precisamente, con su ironía. Esta paradoja hace que algunos de los nuevos *philosophes* sostengan difícilmente una posición ética.

No cabe duda de que la falta de escrúpulos en la consecución de los fines se suele disparar en los momentos de cambio. Y cuando la exigencia de la razón no encuentra límites, la salida suele ser cínica. Peter Sloterdijk distingue el cinismo del quinismo: el primero como actitud, el segundo como doctrina. «El cinismo es la falsa conciencia ilustrada», dice Sloterdijk, es sacar a la luz, desenmascarar sin pudor la conciencia esclava²⁷. Subraya al comienzo de su obra la dificultad de la tarea con la que se tuvieron que enfrentar los ilustrados franceses: la crítica del poder, la lucha contra la tradición y el asalto contra los prejuicios, todo ello significaba luchar con contrarios que no estaban dispuestos al diálogo²⁸.

No parece, sin embargo, que la salida cínica sea la característica de los *philosophes*. Será, más bien, la de los nuevos amos. Será la insolencia de los que han cambiado de bando, el ingenio de los dominantes, porque esos pensadores del siglo XVIII discutían y proponían, esto es, intentaban encontrar los principios necesarios para orientar su praxis cuando los viejos ideales no se sostenían más.

3.2. USO SATÍRICO DE LA IRONÍA

Los escritores ilustrados se encontraron con un contrario que no estaba dispuesto al diálogo. Pero eso no quiere decir que estuviera en silencio. Desde sus instituciones, colegios y publicaciones, los defensores de la tradición y de la monarquía, pilares del *Ancien Régime*, desautorizaban las nuevas ideas. Cuando el gusto por la lectura se había difundido ampliamente por casi toda Europa, la

²⁷ P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, p. 301.

²⁸ P. Sloterdijk, *Crítica de la razón cínica*, p. 53.

Compañía de Jesús se expresaba por medio de *Mémoires de Trévoux* (*Mémoires pour l'Histoire des Sciences et des Beaux Arts*), publicación periódica que se redactó en París, en el colegio Louis-le-Grand, desde 1701 hasta 1762. *Mémoires* estaba concebida para la defensa a ultranza de la fe cristiana, pues veía ésta amenazada por todas partes: era una especie de cruzada intelectual. Cuando los jesuitas fueron expulsados en 1762, *L'Année Littéraire* tomó el relevo de *Mémoires*. Es la publicación que más se parece a las actuales revistas literarias. Comprende la segunda mitad de siglo (1754-1790) y, durante la dirección de Fréron, el más destacado e irreconciliable enemigo de Voltaire, la revista alcanzó un gran nivel y cosmopolitismo. En el IV número del *L'Année Littéraire* del año 1783, con irónica sutileza escribió Fréron acerca de los «grandes hombres de hoy», utilizando la metáfora de las Luces:

El hombre tiene dos antorchas: la de la razón, cuya luz es en sí pura, pero a menudo débil e insuficiente; la de la revelación, siempre viva y brillante, que disipa ella sola las tinieblas más espesas. Esta última, de la que todo prueba cuán necesaria nos es, es precisamente la que nuestros grandes hombres de hoy se proponen apagar²⁹.

Voltaire, espíritu encantador y fino, era violencia y desmesura en cuanto se trataba de *écraser l'infâme* [aplastar a la infame], como llamaba a la Iglesia, y su arma favorita era la ironía. En 1766, en una obra titulada *Le Philosophe ignorant* [El filósofo ignorante], Voltaire reflexiona acerca de una serie de cuestiones como la siguiente:

La historia de la Iglesia de mi país se parece a la de Grano, hermano de Nerón y de Agripa, y es aún más maravillosa. Hay niños resucitados, dragones capturados con una estola como conejos con un lazo; hostias que sangran de la puñalada que les da un judío; santos que corren tras sus cabezas cuando se las han cortado. [...] Pregunto a personas bien informadas si los demás Estados de Europa tienen historias eclesiásticas tan maravillosas y tan auténticas. Por todas partes encuentro la misma sabiduría y la misma certeza³⁰.

²⁹ E.-C. Fréron, *L'Année Littéraire* (1783), Slatkine reprints, Ginebra, n. IV, 1966, p. 146.

³⁰ Voltaire, *Le Philosophe ignorant*, cuestión LIV, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/26/05_Philosophe.html.

La ironía cómica busca la degradación del otro, apoyándose siempre en una comparación. Cuando tiene un propósito didáctico o moralizante, se aproxima a la sátira: ésta es netamente social, filosófica o política. Su objetivo es fundamentalmente serio y opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores. Se considera reformadora. Sin embargo, al atacar aquello que combate, le da consistencia. De esta contradicción da cuenta admirablemente Jean Starobinski. Es el reverso de la propia metáfora de las Luces: en la oscuridad y en la sombra queda lo radicalmente extraño a la razón, pero surgido de la exigencia de ésta, precisamente del rechazo de su exigencia. Este encuentro acarrea consecuencias, «pues la razón, al reconocer en su enemigo su propia realidad invertida, el envés sin el cual no sería luz, se deja fascinar por la diferencia de la que no puede liberarse»³¹.

Uno de los mayores enemigos de la *Encyclopédie* era Abraham Chaumeix. Representó el conservadurismo más radical, defendiendo la tradición con argumentos exclusivamente apoyados en los textos sagrados, sin concesión alguna a las nuevas ideas. Dirigió una publicación, *Le Censeur hebdomadaire*, donde colaboró en lo que él consideraba reflexiones sobre literatura, pero, en realidad, escribía manifiestos. Dedicó su vida a luchar sin descanso contra el enemigo: *le philosophe*. En 1758 comenzó a publicar una voluminosa obra contra la *Encyclopédie*, titulada *Préjugés légitimes contre l'Encyclopédie* [Prejuicios legítimos contra la *Enciclopedia*], y escribió también una obra, *La petite encyclopédie ou dictionnaire des philosophes. Ouvrage posthume d'un de ces Messieurs* [Pequeña enciclopedia o diccionario de los filósofos. Obra póstuma de uno de esos señores], que, sin embargo, se publicó en 1771, casi veinte años antes de su muerte (1790). En la voz «Bizarre», por ejemplo, se puede leer lo siguiente:

Los hombres llamados «extravagantes» son verdaderos filósofos. En realidad, ¿qué es un hombre extravagante? Es un hombre que critica los prejuicios y las ideas recibidas, que piensa, habla, actúa al revés que los otros hombres, que no tiene por ley más que su propio gusto, que no se incomoda ni por consideración a los otros, ni por decoro, ni por respeto a las costumbres. ¿Hay

³¹ J. Starobinski, *L'Invention de la liberté 1700-1789. Suivi de 'Les Emblèmes de la Raison'*, Gallimard, París, 2006, p. 302.

algo más filosófico que semejante carácter? ¿No son éstos los verdaderos sabios?³².

Voltaire le dedicó inmediatamente una pieza cómica en verso titulada *Le pauvre diable* [El pobre diablo], en la que le pone en ridículo ya desde la dedicatoria misma: «Analizad la obra; que no os falte un chorrillo de vinagre, en recuerdo de vuestro primer oficio. Tengo prejuicios legítimos de que sois uno de los emborrionadores de papel más absurdos que se haya dedicado jamás a razonar»³³.

Pero, más allá del efecto cómico, a menudo se observa la violencia de la sátira y su aptitud para atacar al hombre en lo que le es más sagrado. En este sentido, la ironía se aproxima a la burla, que es, según La Bruyère, «entre todas las injurias, la menos perdonable; es el lenguaje del menosprecio [...] Ataca al hombre en su último refugio, que consiste en la opinión que éste tiene de sí mismo, busca ridiculizarlo ante sus propios ojos»³⁴.

Cuando no hay pretensión reformadora, cuando la ironía deja de ser una burla suave y se hace hiriente, entonces se trata del sarcasmo, que, como su etimología indica, consiste en abrir la boca para mostrar los dientes³⁵. Es Voltaire contra Chaumeix:

Un hombre osa decir, no solamente después de todos los físicos, sino después de todos los hombres, que si la Providencia no nos hubiera dado manos no habría habido en la tierra artistas ni artes [se refiere a Helvetius]. Un vinagrero [Chaumeix] llegado a maestro de escuela denuncia esa proposición como impía; pretende que el autor lo atribuye todo a nuestras manos y nada a nuestra inteligencia. Un mono no se atrevería a formular semejante acusación en el país de los simios³⁶.

En la Antigüedad, la ironía pertenecía a dos líneas de significación que han ido separándose o reuniéndose, según el uso del concepto que hayan hecho los autores, tanto filósofos como retóricos. La primera línea se corresponde con la ironía como

³² A. Chaumeix, «Bizarre», *La petite encyclopédie ou dictionnaire des philosophes*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 40, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30229498z/description>.

³³ Voltaire, *Le pauvre diable*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/10/24_Pauvre.html.

³⁴ La Bruyère, *Œuvres complètes*, ed. Julien Benda, Gallimard, Paris, 1934, t. I, p. 86.

³⁵ s. v. σαρκάζω, A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, Paris, 1963.

³⁶ Voltaire, *Petit commentaire sur l'éloge du Dauphin de France composé par M. Thomas* (1766), Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/25/30_Petit_commentaire.html.

recurso retórico, equivalente al tropo que busca confundir al adversario; la segunda es la respuesta al sinsentido, y quizá sea una de las «figuras de pensamiento» (*figuræ sententiarum*) de las que habla Quintiliano, distintas de las «figuras de palabras» (*figuræ verborum*):

Es, pues, el tropo un modo de hablar trasladado de la natural y primera significación a otra para el adorno de la oración, o, como los más de los gramáticos lo definen, es una dicción trasladada de aquel lugar en que es propia a aquél en que no es propia. La figura, como por el mismo nombre se ve, es una manera de hablar apartada del modo común y más obvio. Por lo que en los tropos se ponen unas palabras por otras. Mas nada de esto acaece en las figuras. Pues la figura puede formarse en las palabras propias y por su orden colocadas [...] En dos partes se dividen las figuras, a saber: en figuras de sentencias y de palabras. Por lo que así como es necesario que toda oración se componga de concepto y de palabras, así también las figuras³⁷.

Aristóteles, en la *Ética a Nicómaco*, había analizado la ironía en el contexto de las desviaciones de la virtud, en cuanto a que se trataba de una simulación, y la consideraba un recurso fino, ya que «los dotados de la disposición irónica, que les hace atenuar las cosas, parece que tienen un carácter más amable y gracioso [...] Los que utilizan la ironía con moderación, y la aplican a aquello que no es ni vulgar ni evidente, suelen resultar graciosos»³⁸. Cicerón, en *El orador*, analiza la aplicación de los recursos retóricos según los estilos, y señala la diferencia que formalizará más tarde Quintiliano:

Será discreto el uso de lo que se pudiera llamar decoración oratoria. Pues en cierta manera es una decoración la nuestra que consiste en las figuras, unas de pensamiento y otras de palabra [...] Este género de discurso también será salpicado de agudezas, las cuales tienen un gran efecto en la oratoria. Las hay de dos clases, los chistes y la mordacidad. Usará una y otra, pero una al narrar festivamente algo, la otra al disparar los dardos del ridículo³⁹.

Apunta Quintiliano que el tropo irónico es evidente, claro, conciso; en la figura irónica, por el contrario, «sucede que la ficción es de la intención, y tiene más de aparente que de clara o manifiesta», de manera que en la figura de pensamiento es el

³⁷ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, I, 1, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/p0000009.htm#I_106.

³⁸ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, IV, i, 1127b, p. 67.

³⁹ Cicerón, *El orador*, 25-27, pp. 33-35.

sentido lo que está en juego, «y a veces no sólo toda la confirmación o prueba de un asunto, sino también toda la vida de un hombre parece ser una continuada ironía, cual es la vida de Sócrates»⁴⁰.

Entre los antiguos, la ironía socrática pertenecía a las «figuras de pensamiento», pues se trataba de un modo de respuesta ante la falta de saber, o ante la imposibilidad de saberlo todo, que consistía, precisamente, en preguntar. Con su particular método —la mayéutica—, Sócrates no pretendía dar a entender lo contrario de lo que decía. No fingía ignorancia: distinguía entre conocimiento, al alcance del estudioso, y el saber acerca de la verdad del sujeto, ante el que se reconocía ignorante. En su caso, «no saber» no era desconocimiento, sino el más alto grado de elaboración del saber y, por tanto, algo a alcanzar.

No es el caso de Voltaire. Su uso irónico de la ignorancia no se parece en nada al socrático. En una de sus obras satíricas, *Le philosophe ignorant* [El filósofo ignorante], las preguntas que el ignorante se hace a sí mismo acerca de la naturaleza humana llevan directamente a la descalificación de las respuestas que había ido dando la escolástica. Así, ante la pregunta: «¿Cómo puedo pensar?», se responde a sí mismo:

He visto una diferencia tan grande entre los pensamientos y la comida, sin la cual yo no pensaría, que he creído que había en mí una sustancia que razonaba y otra sustancia que digería. Sin embargo, al querer seguir demostrándome que somos dos, he sentido vagamente que sólo hay uno, y esta contradicción me ha producido un gran dolor. He preguntado a algunos de mis semejantes que cultivan la tierra, nuestra madre común, con mucha habilidad, si sentían que eran dos, si habían descubierto por su filosofía que poseían en ellos una sustancia inmortal y formada sin embargo de nada, que existe sin ocupar espacio, que actúa sobre sus nervios sin tocarlos, enviada expresamente al vientre de la madre seis semanas después de su concepción; creyeron que me quería burlar de ellos y continuaron labrando sus campos sin contestarme⁴¹.

El distinto uso de un mismo recurso retórico se puede tomar como índice del lugar desde el que se habla. Voy a defender que el humor y la comicidad son respuestas diferentes que ponen de manifiesto dos modos de situarse ante la ridiculez del sentido, o ante la falta de sentido. Ambos, más allá de la crítica que

⁴⁰ Quintiliano, *Instituciones oratorias*, IX, II, 2.

⁴¹ Voltaire, *Le Philosophe ignorant*, cuestión III.

efectúan, tienen un objetivo común: la obtención de placer. Sin embargo, difieren en cómo lo obtienen y a costa de qué. En la comicidad, en lugar de mostrar el sinsentido, se muestra la poca consistencia, el valor de simple objeto y la falta de brillo de aquello con lo que el otro obtiene su sentido, sintiéndose uno mismo superior comparativamente. En la comicidad, la comparación es indispensable para la génesis del placer. El humor, sin embargo, responde al encuentro con algo que no puede ser de otra manera, pero que constituye una falta de sentido para el sujeto. En el humor, no sólo no se niega el absurdo, sino que, además, se obtiene placer de él.

La ironía es un recurso retórico que comparten la comicidad y el humor: bien como tropo, bien como figura de pensamiento. La ironía como forma de pensamiento es signo, esto es, presencia, de un punto de imposibilidad que ya he señalado anteriormente al hablar de la representación estética, cuando ésta se ocupa de representar un objeto que no se sabe muy bien qué estatuto tiene. La ironía como forma de pensamiento es su uso humorístico, cuando el sujeto asume las contradicciones, la falta de sentido, el poco sentido. Así pues, continuando con la metáfora de Las Luces, el humor aparece como alternativa ante lo que la razón muestra como lo más diverso a sí misma, pero que es su producto: lo monstruoso, representado de modo singular en el aguafuerte pintado por Francisco de Goya en 1797⁴². El ser humano, irremediamente, se tiene que enfrentar, tarde o temprano, con lo que no quiere saber. Cómo haya resuelto el horror de ese encuentro, es por donde el humor enlaza con la ética. La otra salida es el cinismo: la insensatez cínica es el lado oscuro y desagradable de la razón.

La posición de Voltaire no era cínica; acaso, un poco irresponsable. Roland Barthes considera que Voltaire fue quizá el último de los escritores felices, porque tuvo la suerte de vivir en una época en la que era posible tener la certeza de luchar por una causa justa y natural. La burguesía, presente ya en gran parte de los asuntos económicos, en los ministerios, en las ciencias, en la cultura, sabía que su triunfo coincidía plenamente con la prosperidad de la nación y la felicidad de cada ciudadano. Dejando atrás un mundo agonizante que se manifestaba en su faceta más corrupta, bestia y feroz, Barthes considera que es un gran placer combatir un enemigo tan claramente condenable. Además, Voltaire no era un espíritu trágico; el

⁴² F. de Goya, «El sueño de la razón produce monstruos», *Los caprichos*, n. 43, disponible en www.reproarte.com/cuadro/Francisco+J+_Goya+y+Lucientes/El+sue%C3%B1o+de+la+razon+produce+monstruos/5497.html.

espíritu trágico resulta severo porque reconoce siempre la grandeza del adversario. Y no era el caso. Voltaire no se enfrentaba a fuerza viva alguna: la autoridad a la que se enfrentaba era un decorado, una puesta en escena insostenible; la ironía voltairiana era siempre la puesta en escena de una desproporción⁴³.

Paradójicamente, Voltaire utilizaba la ironía para combatir las exageraciones, pero, al servirse de ella indistintamente contra todo, incluso contra los valores cuya desaparición envilece y empobrece al ser humano, no tuvo en cuenta las consecuencias de su legado: los nuevos amos, incultos y groseros, podían adquirir la costumbre de reírse ante lo que no comprendían.

3.3. USO HUMORÍSTICO DE LA IRONÍA

El cálculo de las consecuencias es un acto de responsabilidad, que pone de manifiesto que, ante la exigencia de luz, se necesita un poco de oscuridad. Considero que es la elección de Diderot. Su uso de la ironía es humorístico, paradójico: pone de relieve el sinsentido, precisamente ocultándolo, adornándolo o convirtiéndolo en enigma. La retórica diderotiana es disuasiva y teatral. No ataca directamente como la de Voltaire. Procura mostrar su fuerza para no tener que hacer uso de ella.

La ironía de Diderot es muy fina, atenta a lo que calla. La falta de garantía de que sea entendida le confiere su valor. Requiere del lector o interlocutor que esté cerca, que conozca el discurso del que se trata, y que se tome el trabajo de leer entre líneas. Por ejemplo, no cesa de denunciar a la institución monástica, y nunca evoca una comunidad religiosa sin asociarle la idea de facción, pero de forma alusiva, sin consentir la caricatura y el sarcasmo: «Este padre había entrado tarde en el estado religioso. Tenía humanidad», escribe en *La religiosa*⁴⁴.

Contra los enemigos de la *Encyclopédie*, Voltaire escribía furiosos libelos desde su residencia ginebrina. Diderot, sin embargo, prefería callar y seguir trabajando, consiguiendo que los artículos pasaran la censura sin que los censores se dieran cuenta. En una carta escrita a Sophie Volland en 1760, Diderot cuenta a su

⁴³ R. Barthes, «Le dernier des écrivains heureux», *Essais critiques*, Éditions du Seuil, París, 1964, p. 99.

⁴⁴ Diderot, *La Religieuse*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. II, Robert Laffont, París, 1994, p. 288.

interlocutora cómo se ha enterado, por medio de su amigo Grimm, de que Voltaire se queja de su silencio frente a los ataques de Palissot y compañía:

Con respecto a De Voltaire, éste se queja de mi silencio muy amargamente a Grimm. Dice que, cuando menos, es una cuestión de elegancia el agradecer a su abogado. ¿Y quién diablos le ha pedido que abogue por mi causa? ¿Y quién diablos le ha dicho que ha abogado como a mí me convenía? Dice ¡que ha sufrido vivamente! Mi querida amiga, no se le podría arrancar un solo cabello a este hombre sin hacerle gritar estrepitosamente. Tiene más de sesenta años, es autor, y autor famoso, y, sin embargo, no se ha cansado todavía. Ni lo hará nunca. El futuro me dará la razón. Esperará la felicidad hasta el mismo momento en que se le escape la vida⁴⁵.

Unos días después, el 28 de noviembre de 1760, Diderot escribe a Voltaire, a propósito del estreno de la última obra de éste, *Tancredi*. Voltaire le solía exigir su crítica; sabía bien que Diderot era un excelente lector y espectador, que no cedía ante la mediocridad o el desacierto, y que sus comentarios eran siempre ajustados y muy atinados. Diderot analiza en la carta la obra, acto por acto, y le felicita. A continuación, le explica su posición ante los ataques recibidos:

Os habéis lamentado, según me han dicho, de no haber oído hablar de mí en medio de la aventura escandalosa que tanto ha envilecido a la gente de letras, y que tanto ha entretenido a la gente mundana. Se trata, mi querido maestro, de que he considerado más conveniente mantenerme totalmente al margen. Esta postura tiene que ver tanto con la decencia como con la seguridad; en estos casos hay que dejar la venganza a cargo del público. Realmente, ni conozco a mis enemigos, ni sus obras. Nunca he leído ni *Petites Lettres sur les grands philosophes*; ni esa sátira dramática [*Philosophes*, también de Palissot] en la que aparezco como un imbécil y un granuja; ni esos prefacios en los que se excusan de una infamia cometida, imputándome tantas pretendidas maldades que nunca he hecho y sentimientos absurdos que nunca he tenido [se refiere al prefacio de *Philosophes*, que se le atribuía a él, cuando, en realidad, había sido escrito por Morellet]. Mientras toda la ciudad rumoreaba, yo, retirado apaciblemente en mi despacho, recorría vuestra *Histoire universelle*. ¡Qué obra! [...] Los otros historiadores nos cuentan hechos para que aprendamos los hechos. Vos, para excitar en el fondo de nuestras almas una fuerte indignación contra la mentira, la ignorancia, la hipocresía, la superstición, el fanatismo, la tiranía. Y esa indignación queda, mientras que la memoria de los hechos se pierde⁴⁶.

⁴⁵ Diderot, carta a Sophie Volland, del 10 de noviembre de 1760, *Correspondance*, p. 316.

⁴⁶ Diderot, carta a Voltaire, del 28 de noviembre de 1760, *Correspondance*, p. 332.

Unos años más tarde, en 1766, el Parlamento de París acosa a Diderot. Voltaire le ha aconsejado en dos ocasiones, desde Ferney, por intermedio de su amigo común Damilaville, que se refugie en Clèves o en Ginebra. Diderot responde calificando su decisión de «personal», de modo que no quede lugar a recriminación ni crítica alguna ante quien decida optar por lo contrario; por la misma razón, mostraba su faceta más humana, sin pretender responder desde el heroísmo, ni sumándose al alboroto que solía organizar Voltaire cuando la situación política mostraba su ferocidad:

No hago como si no pasara nada, como veis; mi alma está llena de alarmas; oigo en el fondo de mi corazón una voz que se une a la vuestra y me dice: Huye, huye. Sin embargo, me retiene la inercia más estúpida y menos concebible, y me quedo. Se trata de que tengo a mi lado una mujer de edad avanzada, a la que es difícil arrancar del lado de sus familiares, amigos y saloncito; se trata de que soy padre de una pequeña a la que debo educar; se trata de que tengo amigos⁴⁷.

Agradece a Voltaire su interés y estima, pero no acepta su ayuda. Aprovecha para darle un consejo: Damilaville le ha pasado un libro incendiario, escrito, sin duda, por Voltaire, contra *l'infâme* y contra la superstición (*Examen important de Mylord Bolingbroke ou le tombé du fanatisme, écrit sur la fin de 1736*, que se publicó en 1767). Se trataba de un resumen comentado por Voltaire de la doctrina de sir Henry St. John Bolingbroke (1678-1751), político y escritor inglés, ministro de Estado y uno de los firmantes de la Paz de Utrech. Bolingbroke atacaba en sus escritos póstumos el fanatismo religioso, y Voltaire consideró una obligación moral dar a conocer al pueblo francés «una obra tan necesaria y útil», según indica una nota del editor⁴⁸. Diderot, prudentemente, hace como si ignorara su autoría, y comenta: «Si conocéis esta obra, y si pudierais diferir su publicación hasta que las circunstancias fueran más favorables, haríais bien»⁴⁹.

Diderot fue ateo hasta el final de sus días, y no compartió el deísmo de Voltaire ni el de los filósofos ingleses. Quizá fuera su concepción del tiempo histórico lo que

⁴⁷ Diderot, carta a Voltaire, del 8-10 de octubre de 1766, *Correspondance*, p. 702.

⁴⁸ Voltaire, *Examen important de Mylord Bolingbroke ou le tombé du fanatisme, écrit sur la fin de 1736*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/26/12_Examen_important.html.

⁴⁹ Diderot, carta a Voltaire, del 8-10 de octubre de 1766, *Correspondance*, p. 703.

no le permitía aceptar la inmutabilidad del orden creado. En una carta a Damilaville, que, a la sazón, se encontraba en Ferney, en casa de Voltaire, en septiembre de 1765, le pide que le transmita al «hombre increíble» sus respetos, y que le recuerde la fábula del misántropo. Y añade:

Dile que la noción de un ser supremo en un Trajano, un Marco Aurelio, un Catón, y en otras tantas cabezas bien hechas de hombres que caminaban bajo la mirada de un ser bienhechor que habían tomado por modelo, podía ser una noción excelente; pero que interrogue a la historia que él conoce tan bien, y verá que, para el resto, eso ha sido, es, y será una idea funesta⁵⁰.

Parece ser que ambos filósofos se encontraron personalmente una sola vez en su vida, en marzo o abril de 1778, el mismo año del fallecimiento de Voltaire, a la sazón un anciano de ochenta y cuatro años; Diderot tenía entonces sesenta y cinco. A pesar de sus diferencias con el gran ironista, Diderot no permitió a Naigeon, al que posteriormente nombró su albacea testamentario, que le perdiera el respeto a Voltaire. Ante las reiteradas quejas de Naigeon por el carácter y por la ambigüedad política de Voltaire, Diderot, en una carta que le escribió en abril de 1772, le responde:

Decís que ese hombre ha nacido celoso de todo tipo de mérito [...] Decís que es ingrato [...] Que ha hecho la apología de un visir cuyas operaciones aplastan a los particulares sin aliviar al imperio [...]

Pero ese celoso es un octogenario que ha sostenido toda su vida el látigo contra los tiranos, los fanáticos y otros grandes malhechores del mundo. Pero ese ingrato, amigo siempre de la humanidad, algunas veces ha socorrido al desdichado con su destreza, y ha vengado la inocencia oprimida. Pero ese insensato ha introducido la filosofía de Locke y de Newton en su patria [...]

¡Y bien! Con setenta y ocho años, se le ocurre a ese hombre laureado tirarse sobre un montón de barro. ¿Creéis que es correcto ir a saltar sobre su vientre y hundirle en el fango hasta que desaparezca? [...] Un día, ese hombre será grande, y sus detractores serán muy pequeños. Yo, si tuviera la esponja con la que pudiera limpiarle, iría a darle la mano y le sacaría de su cenagal, y le lavaría. Haría como un anticuario con un bronce ensuciado. Le sacaría de la miseria con el mayor cuidado posible, por la delicadeza del trabajo y por sus formas preciosas. Le

⁵⁰ Diderot, carta a Damilaville, del 12 de septiembre de 1765, *Correspondance*, p. 529.

devolvería su brillo, y lo expondría en estado puro a vuestra admiración⁵¹.

De los artículos políticos publicados en la *Encyclopédie* sólo dos llevan el asterisco correspondiente a la autoría de Diderot. Se trata de las entradas «Autoridad política», aparecida en el primer volumen, en 1751, y «Derecho Natural», en el quinto volumen, cuatro años después. Se suele considerar que sus «Escritos políticos» son posteriores a su regreso de San Petersburgo, en 1774.

Helvétius había escrito una obra póstuma, *De l'Homme*, en la que calificaba la crisis francesa en términos de «incurable» y, por tanto, no sujeta a reforma alguna. Para escribir su *Refutación de Helvétius*, Diderot fue redactando sus notas en lecturas sucesivas; relee lo escrito antes de mayo del 1774, antes de la muerte de Luis XV. En la refutación definitiva, encontramos lo siguiente:

Escribía antes de la muerte de Luis XV: «Este prefacio es audaz: el autor declara en él sin ambages que nuestros males son incurables. Y quizá yo habría compartido su opinión si el monarca reinante fuera joven». En alguna ocasión se me preguntó acerca del modo en que en un pueblo corrompido podrían reestablecerse las costumbres. Respondí: De la misma manera que Medea devolvió la juventud a su padre: cortándolo en pedazos y haciéndolo hervir.... Entonces, esa respuesta no estaba muy fuera de lugar⁵².

Diderot escribió dos sátiras. La primera de ellas se titula *Satire I. Sur les caractères et les mots de caractère, de profession, etc.* [Sátira I. Sobre los caracteres y los nombres de caracteres, de profesión, etc.]. Es un comentario dedicado a su amigo Naigeon sobre un pasaje de la Primera Sátira del Libro Segundo de Horacio. Escrita a modo de diálogo con Naigeon, en ella le hace una delicada advertencia acerca de su carácter, pero cuidándose de que aquello quedara en el ámbito privado. Diderot tenía muy en cuenta las consecuencias que se derivaban de atacar a las instituciones tradicionales con la cólera y la indignación de las que hacía gala su amigo Naigeon. El recurso que utiliza es muy hábil: pregunta y deja la respuesta en punto suspensivos, de forma enigmática para el resto de lectores. En esta obra, para nombrar la tendencia incontrolable que dirige inconscientemente las pasiones de

⁵¹ Diderot, carta a Naigeon, de abril o mayo de 1772, *Correspondance*, p. 1108.

⁵² «Réfutation suivie de l'ouvrage d'Helvétius intitulé *De l'Homme*», en *Diderot, Œuvres politiques*, p. 466.

cada uno hacia sus objetos, Diderot enumera «tics». Nadie está libre de los suyos; sin embargo y, precisamente por eso mismo, es responsabilidad de cada uno cómo se orienta y sobre qué principios sustenta su praxis. No sabríamos del «tic» de Naigeon si no fuera porque él mismo lo confiesa introduciendo un pie de página explicativo:

—El «tic» de Horacio es hacer versos; el «tic» de Trébatius y de Burigny, hablar de la Antigüedad; el mío, moralizar; y el vuestro....

—Os dispense de decírmelo: ya lo sé.

Entonces, me callo [...] *

*Este pasaje no puede tener sentido alguno para el público; pero estaba clarísimo para Diderot y para mí, y eso era suficiente en una carta que podía ser interceptada y comprometer a quien la había escrito. Como no existe en la actualidad ningún peligro de aclarar este enigma, que puede, sin embargo, excitar la curiosidad de algunos lectores, diré pues que Diderot sabía de la cólera y de la indignación con la que yo hablaba de los innumerables males que los curas, las religiones y los dioses de todas las naciones habían ocasionado a la especie humana, y de que ellos eran el pretexto y la causa de crímenes de toda especie; y Diderot decía, con ruegos ardientes, que fuera cual fuera el objeto, yo me dedicaba desde lo más profundo del alma a la total destrucción de las ideas religiosas, y que ése era mi «tic», como el de Voltaire era aplastar a la infame. Sabía además que yo andaba entonces ocupado en un Diálogo entre un deísta, un escéptico y un ateo, y es precisamente a ese trabajo, del que mis principios filosóficos le hacían presentir el resultado, al que hace aquí alusión, pero en términos tan oscuros y generales que nadie más que yo podía comprenderlo; y eso era precisamente lo que pretendía⁵³.

Precisamente la obra *El sobrino de Rameau* lleva el subtítulo de *Sátira II*. Diderot, al igual que Molière, era excelente poniendo segundos títulos. En este caso, se trata de una verdadera ironía: nada más lejos de la intención moralizante o normativa que este curioso diálogo que mantienen el sobrino y el filósofo. Para dejar que la verdad surja entre líneas, Diderot hace alternar los argumentos; para llegar al núcleo de sinsentido, hay que reducir el sentido y escuchar el disparate. Y no llegar a conclusión alguna:

⁵³ Diderot, «Satire I. Sur les caractères et les mots de caractère de profession, etc.», *Œuvres complètes*, par J. Assézat, Garnier Frères, Paris, 1875, t. VI, p.315, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23393&I=305&Y=Image>.

ÉL: Vos sabéis que soy un ignorante, un tonto, un loco, un perezoso, un impertinente, lo que nuestros borgoñones llaman un pícaro de siete suelas, un timador, un glotón...

YO: ¡Vaya panegírico!

ÉL: Pues bien, yo vivía con una gente que me estimaba, precisamente, por estar dotado, en grado eminente, de todas esas cualidades.

YO: Qué cosa tan curiosa. Hasta ahora había creído que esas cualidades se las oculta a sí mismo el que las tiene, o que se las perdona, y que se desprecian en los demás.

ÉL: ¿Ocultárselas? ¿Es eso posible? [...] Lo he perdido todo por haber tenido sentido común una vez, una sola vez en mi vida. ¡Que no se vuelva a repetir!⁵⁴.

En la *Retórica de la ironía*, Wayne C. Booth distingue entre «ironía estable» e «inestabilidades». Podemos considerarlo como otra forma de nombrar la distinción clásica entre «tropo» y «figura de pensamiento». La ironía estable es la ironía retórica: depende de que se compartan una serie de normas con el autor, y no invita a la reconstrucción; es una ironía encubierta e intencional. Se encuentra muy cerca de la metáfora pero, mientras que la metáfora suma o multiplica el sentido, la ironía opera normalmente por sustracción. Booth compara estos dos recursos retóricos con sendas pasiones humanas: «En cierto sentido se han convertido en representantes de dos grandes pasiones humanas fundamentales: la convicción de que ‘hay más de lo que parece a primera vista’ y la sospecha de que hay menos»⁵⁵.

Las inestabilidades irónicas, o figuras de pensamiento, se diferencian de la ironía estable por no estar destinadas a ser compartidas, y porque en ellas, la verdad que se afirma o queda implícita es, precisamente, que no hay nada que elaborar. Da la impresión de que el núcleo es el sinsentido, el absurdo. Una de ellas es «la verdad irónica»: ninguna pasión, ni compromiso político, ni juicio moral, puede resistir el examen irónico. Diderot recurre muchas veces en *El sobrino de Rameau* a la forma aforística, a la proposición que resume, de forma concisa y breve, el saber aportado por esas verdades irónicas:

⁵⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 18.

⁵⁵ W. Booth, *Retórica de la ironía*, trad. de Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez, Taurus, Madrid, 1986, p. 230.

YO: Nos tragamos a grandes sorbos la mentira que nos halaga;
y nos bebemos gota a gota la verdad que nos resulta amarga⁵⁶.

Se trata de un saber sobre la condición humana que ha dejado a un lado los grandes ideales y que sólo puede expresarse con sentencias lapidarias o con sentido del humor. En el diálogo lo enuncian tanto el filósofo como Rameau. La virtud, antes de ser desplazada por los valores burgueses que asomaban ya en el horizonte, era ya difícil de practicar. Más allá de las disertaciones teóricas, el sobrino lo plantea como una «verdad» más humana: «Se elogia la virtud, pero se la odia, se la rehúye; nos huela de frío. Y en este mundo es preciso tener los pies calientes»⁵⁷.

3.4. PARADIGMAS DE LO NATURAL Y DE LO CIVILIZADO

Al nombrar las circunstancias del hombre de las Luces y plantear las dificultades a las que se enfrentó, se ha señalado que un modo de regulación de la exigencia de autonomía fue limitar ésta con la defensa de la idea de que todo ser humano tiene una misma capacidad para el reconocimiento mutuo.

Voltaire y Rousseau, entre otros autores, suscribían ese postulado. Sin embargo, el desacuerdo conceptual que existía entre ambos filósofos dio lugar a una polémica considerada como una de las que inauguran los tiempos modernos. Su enfrentamiento no se debió a una rivalidad de caracteres o de medio social, sino a la definición misma de lo humano: primacía de la cultura o primacía de la naturaleza. Este desacuerdo supuso la aparición de una fractura insalvable, que sigue abierta y que se manifiesta en nuestra actualidad cultural, social y política.

Por otra parte, el pensamiento ilustrado había encontrado en la obra de Michel de Montaigne (1533-1592) una referencia fundamentalmente crítica con respecto a las conquistas y colonizaciones. La idealización del indígena, que encarnaba una sociedad más humana, igualitaria y feliz, influyó significativamente en el pensamiento ilustrado. Denis Diderot, atento lector de Montaigne, escribió unas conversaciones ficticias —como «suplemento» al libro de viaje de Bougainville— entre el capellán del barco en el que viajó éste y un indígena de Tahití, donde

⁵⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 56.

⁵⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 44.

quedaron patentes las contradicciones que surgen al intentar analizar, con categorías del discurso «civilizado», el código moral y las instituciones socio-políticas, en este caso, de una isla de Polinesia. La pregunta que se repite varias veces en el *Suplemento al viaje de Bougainville*, con la insistencia de uno de los interlocutores — el denominado *A* — por zanjar la cuestión, es si hay que civilizar al salvaje o no. Como ya he señalado anteriormente, la respuesta a esa cuestión obliga a preguntarse por la nueva concepción de la naturaleza humana. Diderot propone una salida pragmática, no una solución, al igual que había hecho, en su momento, Michel de Montaigne. El interlocutor ficticio —*B*— del diálogo diderotiano responde: «Imitemos al buen capellán, monje en Francia, salvaje en Haití. Hay que tomar los hábitos del lugar que se visita y conservar los propios»⁵⁸.

3.4.1. CIVILIZADO *VERSUS* SALVAJE

EL BACHILLER: Señor salvaje, habrá usted visto, sin duda, en innumerables ocasiones, muchos camaradas suyos cuya vida transcurre en soledad, pues se dice que ésa es la verdadera vida del hombre, y que la sociedad no es más que una depravación artificial.

EL SALVAJE: No he visto nunca gente semejante. A mí me parece que el hombre ha nacido para vivir en sociedad, como muchas especies animales; cada especie sigue su instinto. Nosotros vivimos en sociedad.

EL BACHILLER: ¿Cómo? ¿En sociedad? Entonces, ¿tienen ustedes bellas ciudades amuralladas, reyes con sus cortes, espectáculos, conventos, universidades, bibliotecas y cabarets?⁵⁹.

Las *Conversaciones entre un salvaje y un bachiller* fueron escritas por Voltaire en 1761, tres años después de que J.-J. Rousseau publicara su famosa *Carta a M. D'Alembert sobre los espectáculos* (1758), donde defendía mantener la prohibición de crear un teatro de comedia en Ginebra. D'Alembert había escrito el artículo «Genève» para la *Encyclopédie*, seguramente alentado y aleccionado por Voltaire. Entre otras cuestiones, D'Alembert planteaba la conveniencia de edificar un teatro en la ciudad suiza. La argumentación de Rousseau en contra de dicho

⁵⁸ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. II, Robert Laffont, París, 1994, p. 577.

⁵⁹ Voltaire, *Entretiens d'un sauvage et d'un bachelier*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en www.voltaire-integral.com/Html/24/42_Entretiens.html.

establecimiento va más allá del rigor calvinista. Rousseau consideraba que el modo en que los ginebrinos ocupaban su tiempo libre (los círculos de cazadores, las reuniones de mujeres) era «natural». El filósofo manifiesta en su carta el temor a las consecuencias derivadas de introducir cambios en lo tradicional, en lo que funciona en una comunidad determinada: «Haremos mal si establecemos la comedia; haremos mal si la dejamos subsistir, y haremos mal si la destruimos: después de la primera falta, no tendremos más opción que ir a peor»⁶⁰. Hay que tener en cuenta que, durante toda la segunda mitad del siglo XVIII, la crítica a la civilización, a las costumbres y a la tradición se había convertido en un tópico, y era uno de los temas favoritos de los *philosophes*. En este debate, Voltaire y Rousseau fueron los representantes de dos concepciones muy diferentes.

Voltaire sostenía que sólo el conocimiento, el trabajo, los avances y los cambios pueden transformar al «pequeño salvaje» en ciudadano más o menos civilizado, capaz de ser virtuoso, honrado o creativo. Por sí misma, la naturaleza humana es amenazante y destructiva, fuente de fanatismo y violencia. Sólo el artificio humaniza.

Rousseau defendía que sólo la naturaleza es buena; todo lo que aleja al ser humano de ella deforma y deteriora. La perversión y la crueldad son producto de la desnaturalización a la que nos llevan los conocimientos y los artificios. Retornar a la naturaleza, en nuestro fuero interno, es volver a disfrutar de salud, paz, de auténtico orden. Sólo la naturaleza humaniza.

Rousseau había entrevisto el divorcio entre el corazón y la razón. Consideraba que, a menudo, la reflexión interrumpe los sentimientos espontáneos de la piedad. Sin embargo, esos sentimientos, por ser naturales, no desaparecen del todo, ni tan siquiera en el ser humano más cretino. Por eso, Rousseau buscará cómo restaurar la naturaleza en el seno de la sociedad. No concibe, de ninguna manera, una posible vuelta atrás, ni la disolución de la sociedad, ni el rechazo de los avances científicos, como si nunca hubieran existido. Rousseau busca su regulación, siguiendo al corazón: autorregulación.

Eso es lo que Voltaire no entendió y, desde luego, nunca aceptó. Para él, los beneficios de la civilización son innegables, la barbarie pertenece al orden de la

⁶⁰ Rousseau, *Lettre à M. D'Alembert*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 190, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-205202&I=13&Y=Image>.

ignorancia, y la virtud surge, sobre todo, de la educación, no de la espontaneidad salvaje.

Se suele pensar, en parte debido a la ironía de Voltaire, que Rousseau proponía volver a vivir en la selva con los osos. Sin embargo, para el filósofo, la ruptura era radical, porque la naturaleza humana no retrocede y, una vez que ha sido arrancada para siempre del estado salvaje, no hay vuelta atrás. Los principios que aseguran la conservación del individuo y de la especie —el amor propio y la piedad—, proceden del instinto, no del deber. Rousseau consideraba que la distinción entre los ámbitos físico y moral no es un producto de la naturaleza, y según el derecho natural moderno, la libertad y la moral de la voluntad iban asociadas a la capacidad de someterse a las leyes naturales. La moral no pertenece al ámbito natural, es una consecuencia del «momento feliz» del contrato:

Ese paso del estado natural al estado civil produce en el hombre un cambio muy importante: en su conducta, la justicia sustituye al instinto, y sus actos adquieren la moralidad que les faltaba anteriormente [...] Si los abusos de esta nueva condición no le degradaran por debajo de aquella de la que proviene, debería bendecir el momento feliz que le arroja de allí para siempre, y que hace de un ser estúpido y limitado un ser inteligente y un hombre⁶¹.

Si Rousseau insiste en defender que el hombre forma parte de la naturaleza, es para mostrar que los males que le aquejan son producto de su propia actuación: al alejarse de la naturaleza, es la naturaleza la que huye del hombre y se esconde, se refugia lejos de su intervención. Por eso, las sociedades pueden y deben encontrar la explicación de los males que las aquejan observándose a sí mismas. En lugar de experimentar con la naturaleza, hay que observarla desinteresadamente. Porque la contemplación de la naturaleza produce el sentimiento de totalidad, de formar parte de ella, y no hay necesidad de reducirla a un objeto de estudio. Rousseau anticipa así la percepción subjetiva romántica, según la cual lo importante no es estudiar la naturaleza, sino comprender cómo ésta afecta al ser humano.

Sin embargo, ese paso del «estado natural» al civilizado, el feliz momento del contrato, permite diferentes interpretaciones. En el pasaje citado de las

⁶¹ J.-J. Rousseau, *Contrat social*, I, 8, p. 47, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-205181&I=51&Y=Image>.

Conversaciones entre un salvaje y un bachiller, la pluma de Voltaire dibuja un «tableau» de lo que se consideraba «civilización»: una amalgama de espacios físicos, organizaciones sociales, entretenimientos y cultura. Lo más interesante es que se trata de algo que el bachiller considera común y universal.

El término «civilización» aparece por primera vez como artículo en el *Dictionnaire de Trévoux* de 1771, pero limitado al ámbito jurídico: «Es un acto de justicia, un juicio que convierte en civil un proceso criminal». Inmediatamente, el artículo remite a Mirabeau: «*L'Ami des Hommes* ha empleado esta palabra en el sentido de sociabilidad»⁶². *L'Ami des Hommes*, además de la primera parte del título de un tratado, era el pseudónimo de su autor, Víctor Riqueti, marqués de Mirabeau y padre del famoso político. El término «civilización» había sido utilizado por él en 1756, en su obra *L'Ami des hommes ou Traité de la population* [El Amigo de los hombres o Tratado de la población]. «Civilización» es un neologismo que aparece tres veces en el citado texto: en primer lugar, haciendo referencia a la religión, que Mirabeau considera «indiscutiblemente el primer y más útil freno de la humanidad; es la primera instancia de la civilización»⁶³; en las otras dos ocasiones, el término «civilización» es utilizado en contraposición a «barbarie», en la parte del tratado donde Mirabeau critica la política colonial europea en América⁶⁴.

El *Dictionnaire de Trévoux* de esa edición de 1771 completa el artículo «civilización» con las voces «civilizar» y «civilidad», que designan, respectivamente, el acto de volver más tratable y social, y su correspondiente manera de actuar. A continuación, los jesuitas añaden un ejemplo: «La predicación del Evangelio ha civilizado a los pueblos bárbaros más salvajes»⁶⁵. A finales de siglo, en los años 1792-93, Condorcet en Francia y Thomas Paine en Norteamérica escribieron acerca del proceso de civilización, que culminaba con la revolución, y subrayaron la importancia de la forma de gobierno en dicho proceso.

Difundido al mundo anglófono y a Italia, a partir de 1780 el término «civilización» encuentra su equivalente en el sentido moderno dado en Alemania a

⁶² s. v. *civilisation*, *Dictionnaire de Trévoux* (1771), t. 2, p. 617, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351540367/description>.

⁶³ Mirabeau, *L'Ami des hommes ou Traité de la population*, part.1, cap. 8, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-89089&M=notice>.

⁶⁴ Mirabeau, *L'Ami des hommes ou Traité de la population*, part. 2, cap. 8, y part. 3, cap. 5.

⁶⁵ *Dictionnaire de Trévoux* (1771), t. 2, p. 617.

Kultur, antónimo de *Wildheit* (salvajismo) y de *Barbarei* (barbarie). Sin embargo, el término *Kultur* ponía más el acento sobre las particularidades culturales de cada nación, en detrimento de los aspectos comunes universales defendidos por la noción de «civilización»⁶⁶.

En Alemania, von Humbolt, en 1823, utilizó el término «civilización» en sus reflexiones lingüísticas sobre el estado cultural de los pueblos indígenas americanos, en el mismo sentido que Condorcet y Paine. Pero en 1830, escribió *Sobre el origen de las formas gramaticales y su influencia en el desarrollo de las ideas*⁶⁷, e introdujo la diferencia, en principio jerárquica, entre cultura y civilización. «Civilización» hacía referencia al proceso de humanización de las instituciones, costumbres y mentalidades de los pueblos. «Cultura» abarcaba los ámbitos superiores del espíritu y del pensamiento, de la ciencia y de las artes, del conocimiento y de la sensibilidad.

Esta diferencia de grado se había convertido, de la mano de Herder, en oposición, al considerar a la heterogeneidad de las culturas dependiente de una estructura interna. Así, el concepto homogeneizador de «civilización» se desplazó hasta designar «civilización francesa». Es decir, un término generado en Francia e Inglaterra para expresar la conciencia de los valores comunes a la Europa de las Luces, se convirtió, a lo largo del siglo XIX y hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en un término militante para los enfrentamientos nacionalistas; así, la polarización entre la *Kultur* alemana y la *Civilisation* francesa pasó a formar parte del discurso político que acompañó a los conflictos franco-alemanes⁶⁸.

Volviendo al siglo XVIII y al momento en que aparece por primera vez el neologismo «civilización», hay que señalar que Mirabeau utilizaba el término para explicar la necesidad de civilizar a los bárbaros de las colonias. Por otra parte, los pensadores ilustrados habían encontrado en la obra de Michel de Montaigne una referencia fundamentalmente crítica con respecto a las conquistas y colonizaciones. Además, junto a los textos de Montaigne, también influyó significativamente en el

⁶⁶ G. Benrekassa, «Civilisation», *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, PUF, París, 1997, pp. 253-258.

⁶⁷ W. von Humboldt, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées / par Guillaume de Humboldt ; opuscule traduit par Alfred Tonnellé, suivi de l'analyse de l'opuscule sur la diversité dans la constitution des langues*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k735893.r=von+Humboldt.langES>.

⁶⁸ H.-J. Lüsebrink, «Civilización», *Diccionario histórico de La Ilustración*, ed. Vincenzo Ferrone y Daniel Roche, Alianza, Madrid, 1998, pp. 148-154.

pensamiento de la época la idealización del indígena, que encarnaba una sociedad más humana, igualitaria y feliz. Había, pues, que diferenciar al indígena del salvaje.

El bachiller voltairiano da testimonio de lo que se consideraba un salvaje. Era la representación de una idea surgida tanto de la etimología latina del término, *salvaticus*, que quiere decir «habitante de los bosques», como de la noción asociada a él, «bárbaro», tal y como aparecía en el *Dictionnaire de Trévoux*, en su edición de 1753: «Extranjero de un país muy lejano, salvaje, mal educado, cruel, y que posee unas costumbres muy diferentes a las nuestras». En el mismo diccionario, en su edición de 1771, ya aparece asociado al término «salvaje»:

«Salvaje»: Persona o pueblo huraño, que no permite el acercamiento, sin domesticar [...] Se dice también de los hombres errantes, sin domicilio fijo, sin religión, sin ley y sin organización política ni administrativa [*police*] [...] Casi toda América se encuentra poblada de *salvajes*. La mayoría de los *salvajes* son antropófagos. Los *salvajes* van desnudos, son velludos y están cubiertos de pelo [...] Los salvajes de América son muy bárbaros⁶⁹.

El filósofo Félix de Azúa, en su obra *Paradoja del primitivo*, analiza esa tensión paradigmática desde el punto de vista estético. Su interés se centra en la representación fenoménica del hombre originario o primitivo, considerando que en la propia representación se produce el diálogo dramático y agónico entre dos concepciones, opuestas pero correlativas. En la representación del «primitivo» se ponen de manifiesto dos relaciones: el lugar natural que ocupa en la cadena de los seres, que se corresponde con su aspecto realista o costumbrista, y la relación del ciudadano con el Estado, o su grado de civilización. A través de los textos —sobre todo estéticos— de Denis Diderot, Félix de Azúa establece una correspondencia entre el «primitivo grecolatino» y el estilo neoclásico, cuando la figura encarna una idea moral, y entre el «primitivo salvaje» y el Romanticismo, cuando encarna la determinación natural. Y señala que una figura necesita de la otra⁷⁰.

Esta tensión paradigmática se encuentra en las propuestas de, prácticamente, todos los autores de la época. Según su ámbito de aplicación y sus consecuencias, podemos distinguir, al menos, dos perspectivas:

⁶⁹ *Dictionnaire de Trévoux* (1771), t. 7, p. 560.

⁷⁰ F. de Azúa, *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 23.

1) «El salvaje» como auténtico, primitivo, simple y natural, considerado «bueno en sí». La figura de «el buen salvaje» implica la existencia de formas de gobierno y hábitos culturales fundados en la ley natural. Paralelamente, «el hombre civilizado» es una consecuencia de la degeneración en su evolución: la necesidad de artificio es signo y efecto de haberse alejado de la naturaleza. Esta perspectiva identifica lo espontáneo con lo natural y bueno, y rechaza las regulaciones «artificiales».

2) «El salvaje» como representación del otro, de lo diferente y distinto, reflejo de la ambigüedad de la voluntad de saber del Siglo de las Luces. Por una parte, se imponía el objetivo de entender el funcionamiento y la mentalidad de otros seres humanos. Pero había que fundamentar esa alteridad sobre la idea de una naturaleza idéntica y común a todos los hombres. Por otra parte, detrás del interés por las otras lenguas, costumbres, religiones, producciones artísticas o formas de gobierno, surge inmediatamente la necesidad de educar a los salvajes según el proyecto ilustrado. Además, ese interés por conocerlos mejor no se puede separar del objetivo pragmático de gobernarlos y explotarlos mejor.

En el Siglo de las Luces, la primera perspectiva ejerció una influencia decisiva sobre la segunda. La idealización del «buen salvaje», que encarna una sociedad más humana, más igualitaria y feliz, relanzó los discursos filosóficos, políticos y antropológicos que ya habían presentado una visión crítica de la expansión colonial y de sus prácticas. A los filósofos ilustrados no les resultaba fácil justificar cómo sus aliados déspotas practicaban la política natural, esto es, las invasiones de las provincias que les convenían, o los asesinatos de los pretendientes al poder⁷¹.

3.4.2. LOS CANÍBALES DE MONTAIGNE Y LAS CONVERSACIONES DE DIDEROT

La obra de Bartolomé de las Casas, *Breve relación de la destrucción de las Indias* (1542), había sido traducida al francés en 1579, y se reeditó constantemente durante el siglo XVIII. El que fuera obispo de Chiapas había denunciado por escrito los abusos de la conquista española, «hazañas que los tiranos inventaron y han llamado Conquistas, por toda ley natural divina y humana condenadas, detestadas y

⁷¹ P. Hazard, *La pensée européenne au XVIIIe siècle*, III, pp. 236-242.

malditas»⁷², y defendía, siempre a partir de los valores cristianos, algo que en el Siglo de las Luces se formulará como principio: la igualdad fundamental de todos los hombres.

Junto a la traducción de la obra de Bartolomé de las Casas, los lectores franceses ilustrados contaban con los textos de Michel de Montaigne, quien, prácticamente en la misma época que el dominico, había introducido una perspectiva fundamentalmente crítica de la conquista colonial con dos ensayos suyos: «Sobre los caníbales» y «Los carruajes». En el primero de ellos, reflexiona a partir de sus lecturas de cuadernos de viajes y, sobre todo, a partir del testimonio de un hombre que pasó muchos años «en ese otro mundo que ha sido descubierto en nuestro siglo, en el lugar donde Villegagnon desembarcó, llamado por él la Francia Antártica [actual Río de Janeiro]»⁷³. En dicho ensayo, de 1580, se plantea, de manera explícita, el relativismo cultural:

Me parece que nada hay en esa nación que sea bárbaro o salvaje, por lo que me han contado, sino que cada cual llama «barbarie» a aquello a lo que no está acostumbrado. Lo cierto es que no tenemos otro punto de mira para la verdad y para la razón que el ejemplo y la idea de las opiniones y los usos del país donde nos encontramos. Ahí está siempre la perfecta religión, el perfecto gobierno, el perfecto y cumplido uso de todas las cosas. Ellos son salvajes como llamamos «salvajes» a los frutos que la naturaleza ha producido de suyo y por su curso ordinario, cuando, a decir verdad, deberíamos llamar más bien «salvajes» a los que hemos alterado y desviado del orden común con nuestro artificio [...] No es razonable que el artificio gane el punto de honor sobre nuestra grande y poderosa madre naturaleza⁷⁴.

En el año 1580, aproximadamente, Montaigne escribe acerca del canibalismo de modo parecido a como lo haría un etnólogo actual: interpretándolo a partir del contexto en el que dicha práctica se produce. Pero él da un paso más: compara y pone en relación las razones de dicha costumbre con los principios que sostienen una práctica mucho más cruel en el mundo «civilizado», a la sazón sumergido en sus guerras religiosas:

⁷² Bartolomé de las Casas, «Prólogo» a *Breve relación de la destrucción de las Indias occidentales*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, p. 10, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12479514321225063632457/index.htm.

⁷³ Montaigne, «Des Cannibales», en *Les Essais*, ed. Jean Balsamo, Michel Magnien y Catherine Magnien-Simonin, I, xxx, Gallimard, París, 2007, p. 208.

⁷⁴ Montaigne, «Des Cannibales», p. 211.

No me enoja que señalemos el bárbaro horror que hay en tal acción, pero sí que juzguemos bien acerca de sus faltas y estemos tan ciegos para las nuestras. Creo que hay más barbarie en comerse a un hombre vivo que en comerlo muerto; en desgarrar, con tormentos y torturas, un cuerpo lleno aún de sensibilidad, asarlo cuidadosamente, y en hacer que lo muerdan y maten perros y cerdos, como lo hemos no sólo leído sino visto recientemente, no entre viejos enemigos sino entre vecinos y conciudadanos, y, lo que es peor, bajo pretexto de piedad y religión⁷⁵.

Continúa con la descripción de las costumbres de los indígenas, para finalizar el curioso ensayo con una pequeña crónica del paso de tres de ellos, en 1562, por la corte de Carlos IX, que tenía entonces doce años. A medida que avanza la narración, Montaigne se muestra cada vez más crítico con la superioridad de los «civilizados», hasta llegar a vaticinar, con gran atino, el precio que iban a pagar los «salvajes» por aquella visita:

Tres de ellos, ignorando el coste que tendrá un día para su reposo y felicidad conocer las corrupciones de esta orilla, e ignorando que de tales relaciones surgirá su ruina, que, por lo que yo supongo, está ya avanzada —miserables por caer en el engaño del deseo de novedad, y por haber abandonado la dulzura de su cielo para venir a ver el nuestro—, fueron a Rouen cuando el difunto rey Carlos IX se encontraba allí. El rey les habló durante un buen rato; les mostraron nuestras maneras, nuestra pompa, la forma de una hermosa ciudad [...] Hablé un buen rato con uno de ellos, pero mi intérprete me seguía tan mal y tenía, a causa de su necesidad, tantas dificultades para asimilar mis fantasías, que no pude conseguir nada valioso. Le pregunté qué ventajas obtenía de la superioridad que ejercía ante los suyos —pues se trataba de un capitán, y nuestros marineros le llamaban rey—, y me dijo que marchar el primero en la guerra; [...] le pregunté si, fuera de la guerra, toda su autoridad desaparecía. Me dijo que le quedaba una cosa: al visitar los pueblos que dependían de él, le abrían caminos a través de los setos de los bosques por los que podía pasar cómodamente. Todo esto no está demasiado mal, pero, ¡vaya!, no llevan pantalones⁷⁶.

Esa «ruina» que aventuraba Montaigne a los pueblos colonizados es retomada dos siglos más tarde por Diderot en una obra de ficción, y puesta en boca de un anciano de Tahití que, a la llegada de los europeos, no había mostrado ningún interés en hablar con ellos, se había retirado a su cabaña y había permanecido en silencio

⁷⁵ Montaigne, «Des Cannibales», p. 216.

⁷⁶ Montaigne, «Des Cannibales», p. 221.

todo el tiempo que había durado la visita. El anciano toma la palabra para dirigirse a los isleños, que, al despedir a Bougainville, lloraban:

Llorad, desgraciados, tahitianos, llorad, pero que sea por la llegada, y no por la partida, de estos hombres ambiciosos y malvados. Llegará un día en que los conoceréis mejor. Llegará un día en que retornarán y traerán, en una mano, ese trozo de madera [la cruz] que ahora veis atado a la cintura de este hombre, y en la otra, el hierro que ahora veis al costado de ese otro. Con ellos os encadenarán, os ahorcarán u os obligarán a someteros a sus extravagancias y vicios⁷⁷.

La conciencia de pérdida y degeneración, que auguran primero Montaigne y posteriormente Rousseau y Diderot, se fundamenta en la idea de «no retorno» a la naturaleza, en la nueva concepción dinámica de ésta que sustituye al paradigma mecanicista. Este cambio fue posible al eliminar la voluntad divina y, con ella, la idea de una finalidad normativa. El rechazo del finalismo en la naturaleza conlleva el reconocimiento de que, a menudo, la naturaleza actúa en vano, y que no hace falta recurrir a ninguna voluntad secreta para explicar el devenir de todo lo viviente. Y, una vez liberada la naturaleza de responsabilidad, es decir, de toda actuación moral, es preciso explicar la intervención humana⁷⁸.

En el otro ensayo mencionado, «Los carruajes», Montaigne critica duramente la conquista y la colonización. Recurre a la metáfora del niño que es arrebatado de los brazos nutricios cuando está todavía desnudo y no conoce las letras, ni los pesos y medidas, ni el trigo y las viñas, y es arrojado a las luces de un mundo en pleno ocaso:

Nuestro mundo acaba de encontrar otro [...] Mucho me temo que habremos acelerado en buena medida su ocaso y ruina con nuestro contagio, y que le habremos vendido a altísimo precio nuestras opiniones y nuestras artes. Era un mundo niño. Aún así, no lo hemos golpeado ni sometido a nuestra disciplina por la superioridad de nuestro valor y de nuestras fuerzas naturales, ni lo hemos seducido con nuestra justicia y bondad, ni subyugado con nuestra grandeza de ánimo. La mayoría de sus respuestas y de las negociaciones hechas con ellos demuestran que no nos eran inferiores ni en claridad de espíritu natural ni en pertinencia [...] Pero, en cuanto a devoción, cumplimiento de las leyes, bondad, generosidad, lealtad, franqueza, nos ha sido muy útil ser inferiores

⁷⁷ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, p. 547.

⁷⁸ J. M. Bermudo, *La Filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*, Barcanova, Barcelona, 1983, pp. 144-165.

a ellos: se han arruinado por culpa de esa superioridad [...] Nos hemos aprovechado de su ignorancia e inexperiencia para inclinarse hacia la traición, la lujuria y la avaricia, y hacia toda suerte de inhumanidad y crueldad, según el ejemplo y el modelo de nuestras costumbres [...] ¡Abyectas victorias! Jamás la ambición, jamás las enemistades públicas empujaron a los hombres a tan atroces hostilidades mutuas y a calamidades tan miserables⁷⁹.

En el Suplemento al viaje de Bougainville, o diálogo entre *A* y *B* acerca de la inconveniencia de adjudicar ideas morales a ciertos actos físicos que no se sujetan a ellas (1772), Diderot hace preguntar a uno de sus interlocutores ficticios si es preciso civilizar al hombre o abandonarlo a su instinto. La respuesta es condicional: si se quiere esclavizarlo, hay que civilizarlo; hay que desconfiar siempre de aquel que quiera imponer un orden, porque ordenar es siempre convertirse en el amo de los demás. La metáfora con la que explica el orden social es mecanicista:

B: Considero a los hombres no civilizados como una multitud de resortes diseminados y aislados. Sin duda, si llegara a producirse alguna vez el choque entre dos de esos resortes, uno u otro de ellos, o quizá los dos, se romperían. Para evitar este inconveniente, un individuo de gran sabiduría y sublime genialidad hizo que se parecieran esos resortes, y construyó con ellos una máquina. Y, en esa máquina llamada sociedad, todos los resortes se hicieron activos, actuando los unos contra los otros sin cesar⁸⁰.

Pero el interlocutor insiste en obtener una respuesta clara: ¿es preferible el estado natural, el estado salvaje? Responde *B*: «A fe mía, no oso pronunciarme. Pero sé que se ha visto más a menudo al hombre urbano desnudarse y volver a la selva que al salvaje vestirse y establecerse en la ciudad»⁸¹.

Al alejarse de toda idea moral, y a falta de poder establecer una relación causal, la razón ilustrada había encontrado en la noción de «felicidad» [*bonheur*] una finalidad en la naturaleza para explicar, con fundamento universal, la existencia humana. «Hay que deshacerse de los prejuicios y convencerse a sí mismo de que no tenemos otra cosa que hacer en el mundo que ser felices», escribe Mme de Châtelet⁸². Para

⁷⁹ Montaigne, «Des Coches», *Les Essais*, III, vi, p. 953- 955.

⁸⁰ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, p. 576.

⁸¹ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, p. 576.

⁸² Mme de Châtelet, *Discours sur le bonheur*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 4, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75513b.r=Chatelet+Discours+sur+le+bonheur.langFR>.

Diderot, la felicidad era una cuestión relativa a la condición de un ser viviente, y siempre un efecto del azar⁸³. Por eso, la conversación ficticia acerca de la oposición civilizado/salvaje finaliza de modo enigmático, hablando del gobierno de la República veneciana, único lugar en el que era posible, en Europa, encontrar algo parecido a la felicidad tahitiana:

B: No voy a hacer el recorrido de todos los lugares del mundo; solamente os advierto de que no encontraréis la condición feliz más que en Tahití, y la situación soportable solamente en un rincón de Europa, donde maestros espantados y celosos de su seguridad se han ocupado de mantenerla en eso que consideraréis embrutecimiento.

A: ¿Se trata, quizá, de Venecia?

B: ¿Por qué no? Al menos, no negaréis que no existe lugar con menos luces adquiridas, menos moralidad artificial y menos vicios y virtudes quiméricas.

A: No me esperaba el elogio de ese gobierno.

B: Tampoco lo estoy haciendo. Os indico una especie de compensación de la servidumbre que todos los viajeros han sentido y preconizado.

A: ¡Pobre compensación!

B: Quizá. Los griegos proscribieron al que había añadido una cuerda a la lira de Mercurio.

A: Y esa interdicción es una sátira sangrante de sus primeros legisladores. Había que cortar la primera cuerda.

B: Me habéis comprendido. Allá donde haya una lira, habrá cuerdas⁸⁴.

Ciertamente, una vez cruzado el umbral hacia la civilización, entendida en el sentido de Mirabeau, como «eso que hace a los individuos más sociables», no queda más remedio que aprender a tocar la lira. En efecto, Diderot, al igual que Montaigne, considera que en la propia naturaleza humana hay algo incontrolable y, por lo tanto, incorregible. Es necesario regular las tendencias naturales por medio de los recursos que ofrecen los ideales. Sin educación y sin convenciones sociales, el salvaje representa las relaciones de un cuerpo vivo con el medio que le rodea: no puede más

⁸³ «bonheur», *Encyclopédie*, t. XIII, p.486, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en [http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O= NUMM-23400&I=177&Y=Image](http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23400&I=177&Y=Image).

⁸⁴ Diderot, *Supplément au voyage de Bougainville*, p. 577.

que responder desde el instinto, porque todavía no posee cualidades morales, no posee un modelo ideal. Es el pequeño salvaje de *El sobrino de Rameau*:

ÉL: Todo lo que vive, sin excepción, busca su bienestar a expensas de lo que sea; y estoy seguro de que si se dejase venir al pequeño salvaje, sin hablarle de nada, también desearía estar ricamente vestido, espléndidamente alimentado, ser querido por los hombres, amado por las mujeres, y reunir en su persona todos los gozos de la vida.

YO: Si el pequeño salvaje estuviera abandonado a sí mismo, si conservara toda su imbecilidad y sumase a la poca razón de un niño de cuna la violencia de las pasiones de un hombre de treinta años, retorcería el cuello a su padre y se acostaría con su madre⁸⁵.

El sobrino presenta al salvaje como un ser sin escrúpulos, que reclama para sí los placeres por los que el civilizado ha tenido que pagar, ha tenido que ceder algo a cambio. Diderot, sin embargo, no concibe esa obtención de placer respondiendo desde el instinto, ya que considera que ese salvaje está libre de conciencia moral y, por lo tanto, ni siquiera podría disfrutar de los placeres que nombra Rameau. Montaigne le habría respondido con la imposibilidad física:

Cuando imagino a un hombre acosado por bienes deseables — supongamos todos sus miembros embargados siempre por un placer semejante al de la generación en su punto extremo—, lo siento sucumbir bajo el peso de su dicha, y le veo enteramente incapaz de afrontar un placer tan puro, tan constante y tan general. A decir verdad, cuando lo tiene, lo rehúye, y se apresura naturalmente a escapar, como de un paso donde no puede hacer pie, donde teme hundirse⁸⁶.

Cuando aparece la nostalgia hacia sociedades aparentemente más elementales, ya no se trata del salvaje sin ley y sin modelo ideal, sino del «primitivo». El primitivo, sencillamente, encarna el mito del salvaje con ley, pero sin corrupción, con ideales pero sin sentirse aplastado bajo su peso. En los momentos de grandes cambios, en las transiciones, cuando el ideal se tambalea, se suele producir una llamada a la vuelta al estado salvaje para crear un nuevo ideal «primitivo». En el *Salon de 1767*, parece que Denis Diderot anticipa lo que va a suceder unos años más tarde:

⁸⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 95.

⁸⁶ Montaigne, «Nous ne goustons rien de pur», *Les Essais*, II, xx, p. 712.

Modelo ideal de belleza, línea auténtica que se corrompe, se pierde y que probablemente un pueblo no puede recobrar en toda su perfección sino por el regreso al estado de barbarie. Pues es la única condición en la que los hombres, convencidos de su ignorancia, aceptan el ritmo pausado del examen llevado a cabo a tientas⁸⁷.

El regreso al estado de barbarie al que se refiere Diderot lo formulará Sigmund Freud, a principios del siglo XX, como «el retorno de lo reprimido»⁸⁸. Freud se preguntaba por qué al hombre le resulta tan difícil ser feliz. Él encontró tres fuentes de las que proviene nuestra desdicha: la supremacía de la naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad⁸⁹. Para Diderot, el ideal de belleza era un principio de una moral, de una serie de comportamientos, de lealtades, de modelos de conducta, que podían no tener ningún equivalente real concreto; el ideal cumple una función de límite y, por tanto, constituye una vía de acceso a los deseos, ya más temperados, del «hombre honesto».

3.5. UN DIÁLOGO Y UNA CONVERSACIÓN

Se ha señalado en otro apartado la importancia de distinguir el sujeto del enunciado del sujeto de la enunciación, el «yo» del que se habla y la persona que habla: el sujeto del enunciado es el conjunto de identificaciones del sujeto, aquel que cree que es, o el que le gustaría ser, siempre en función de las expectativas que supone en el otro, y de los rasgos que ha ido haciendo suyos con sus identificaciones; el sujeto de la enunciación es el que habla desde una posición que implica una elección, una modalidad, una intención. Esa distinción es un recurso que encontramos en los textos literarios, y que permite modificar el punto de vista del autor. A veces, el texto literario utiliza lo que se denomina «falso estilo autobiográfico», que consiste en que el «yo» tiene un referente que no coincide con el emisor, de modo que la persona denotada por el «yo» textual no es el sujeto de la

⁸⁷ Diderot, *Salon de 1767*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. IV, Robert Laffont, París, 1996, p. 527.

⁸⁸ S. Freud, *Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos*, en *Obras completas*, trad. de L. López Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, t. III, pp. 3316-3318.

⁸⁹ S. Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, t. III, p. 3031.

enunciación: «Un índice lingüístico se convierte así en un signo literario», apunta Bobes en su estudio acerca del diálogo⁹⁰.

El signo literario se diferencia del lingüístico en que no es convencional, en que carece de codificación o adecuación estable entre forma y sentido. En *El sobrino de Rameau*, los pronombres personales indican los referentes de un diálogo, no de una conversación ordinaria. «Dialogar», según el *Diccionario de Autoridades*, «distínguese de conversar en el mayor concierto, orden y disposición que se observa en el diálogo, lo que no se guarda en las ordinarias conversaciones⁹¹. Como los signos literarios permiten hacer una lectura diferente del texto, voy a defender que, por debajo del diálogo entre el filósofo y el sobrino de Rameau, entre líneas, discurre una conversación entre el autor y el lector.

Bobes, al referirse al diálogo como género literario, habla de la necesidad de interpretar, en cada caso, la relación entre los índices gramaticales y sus referentes. El sistema deíctico sitúa a los sujetos de la enunciación y del enunciado en una determinada distancia, y los pone en relación con el tiempo, el espacio y los objetos de la situación pragmática cuando se trata de un lenguaje cara a cara, es decir, de un diálogo. Por eso es preciso interpretar, caso por caso, qué, quién, a quién, dónde y cuándo se enuncia, puesto que los índices son siempre palabras vacías, que sólo tienen semas de relación, no semas intensivos⁹².

La lengua francesa cuenta con dos clases de pronombres personales: los átonos y los tónicos. Los pronombres personales átonos son las formas obligatoriamente empleadas junto al verbo, en los tiempos simples, y junto al auxiliar, en los tiempos compuestos: «je», «me», «le» «elle», «te», etc. Los pronombres personales tónicos son formas separadas, no unidas al verbo, que pueden ocupar los lugares usuales de los grupos nominales: «moi», «lui», «soi», etc.

En *El sobrino de Rameau* encontramos los dos tipos de pronombres personales, en referencia a ambos interlocutores: El «Je» del narrador, el «Moi» del filósofo que también dice «Je»; el «Il» que utiliza el narrador para referirse a «Lui», el «Lui» que representa a Rameau, que también se presenta como «Je». ¿Quién habla? ¿De quién habla?

⁹⁰ M. C. Bobes, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992, p. 126.

⁹¹ s. v. *dialogar*, *Diccionario de Autoridades* (1732), Gredos, Madrid, 1990, t. II, p. 262.

⁹² M. C. Bobes, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, p. 129.

Jacques Proust considera que se trata de diálogos superpuestos, que toda la narración es una «puesta en escena» que, a su vez, se convierte en objeto de la narración, donde los movimientos pueden ser reversibles porque son arbitrarios, de forma que «el texto es el analista y el lector el analizado, o el lector habla y el texto escucha, o el lector escribe y el texto lee»⁹³.

El japonés Yoichi Sumi, sin embargo, ha realizado un excelente estudio sobre *El sobrino de Rameau*, y defiende lo contrario, esto es, que el diálogo se desarrolla según la lógica de una partida de ajedrez, imagen con la que Diderot/narrador presenta el escenario en el que se va a desarrollar el diálogo.

¿A quién? Al lector de la posteridad, sin duda, pues no debemos olvidar que se trata de una obra que el filósofo no publicó ni dio a conocer en vida. A partir de la citada lógica ajedrecista, Sumi postula que el desarrollo de la obra es una consecuencia del movimiento inicial del juego, algo que concuerda con la idea que sostenía Diderot acerca de los organismos vivos: una vez iniciado el proceso, una vez que surge la vida, ésta se sujeta al devenir, contingente e inevitable.

La imagen orgánica utilizada por Diderot para dar cuenta de lo que se pone en marcha y avanza, inexorablemente, es el pólipo. Así, Sumi presenta la estructura orgánica del diálogo, caracterizada por dos aspectos del ser organizado: la unidad y la metamorfosis⁹⁴.

La idea del pólipo permite que la frase literaria se organice alrededor de una proposición principal que se va a deformar, desarrollar y embellecer con innumerables ideas accesorias. Es la metamorfosis. Por su parte, la unidad se constituye, según Sumi, gracias al esquema ternario del uso de los pronombres personales. Y propone distinguir la narración con la que comienza el prólogo de aquella que hace cuerpo con el diálogo, señalando cuatro momentos de enunciación: el narrador que objetiva (*objetivant*), el narrador objetivado, los personajes y el narrador en los diálogos⁹⁵.

Algunos autores han hecho hincapié en la idea de oposición entre *Yo* y *Él* como índice de un conflicto interior entre Diderot-*Moi* y Diderot-Rameau: «Rameau es un otro Diderot, un Diderot sin educación ni consecuencias [...]; más exactamente, representa lo que Diderot fue y lo que hubiera llegado a ser, de lo cual se alegra pero

⁹³ J. Proust, «Le théorique et son autre», *Lectures de Diderot*, Armand Colin, París, 1974, p. 216.

⁹⁴ Y. Sumi, *'Le Neveu de Rameau': Caprices et logiques du jeu*, France-Tosho, Tokyo, 1975, p. 296.

⁹⁵ Y. Sumi, *'Le Neveu de Rameau': Caprices et logiques du jeu*, p. 119.

también se arrepiente a veces»⁹⁶; otros han puesto en primer plano la oposición filosófico-ideológica y el enfrentamiento radical de *Les Lumières* y sus adversarios ideológicos a través de las figuras de ambos personajes⁹⁷. Sumi, sin embargo, propone una función no-dualista del esquema ternario de los pronombres personales. Parte de la imagen inicial del prólogo, de la partida de ajedrez, y se apoya en un pasaje del libro *Analyse des échecs*, de A. D. Philidor, publicado en Londres en 1749, en el que el autor advierte que en todas sus notas, a fin de evitar equívocos, va a utilizar la segunda persona para referirse a las fichas blancas, y la tercera persona para las negras⁹⁸. Sumi defiende que este aspecto ternario ofrece al intérprete del texto diderotiano más posibilidades de éxito.

La idea del pólipo literario, el esquema ternario de los pronombres personales, permite las metamorfosis de la frase principal, trazando alrededor de ella zonas de ecos y de resonancias que, en lugar de dotar a la frase de contornos precisos y estables, no existen más que en la medida en que son evocados. A modo de ejemplo, Sumi muestra cómo la metamorfosis del pólipo entraña la inmediata disolución del propio triángulo enunciativo cuando, por ejemplo, *Él* desaparece de la enunciación y se muestra en el enunciado:

YO: ¿Qué habéis hecho?

ÉL: Lo que vos, yo y todos los demás hacen: algo bueno, algo malo y nada⁹⁹.

Encontramos igualmente este uso de los pronombres cuando el narrador objetivo se dirige al lector y juega con el empleo del pronombre personal de segunda persona «vous», o con el impersonal «on». El uso del «vous» implica una enunciación, mientras que, con el pronombre «on», el narrador quiere que su decir se convierta en enunciado:

Si lo encontráis algún día y no os detiene su originalidad, os taparéis los oídos o huiréis. ¡Dios mío, qué terribles pulmones! Nada más desemejante a él que él mismo. A veces está flaco y amarillento como un enfermo en el último grado de la consunción; se podrían contar [*on compteroit*] sus muelas a través de sus

⁹⁶ J. Fabre, «Introduction», *Denis Diderot: Le Neveu de Rameau*, p. LXVI.

⁹⁷ R. Desné, «Introduction», *Denis Diderot: Le Neveu de Rameau. Le Rêve de d'Alembert*, Messidor, París, 1984, pp. 38-40.

⁹⁸ Apud Sumi, '*Le Neveu de Rameau*': *Caprices et logiques du jeu*, p. 101.

⁹⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 7.

mejillas. Se diría [*on diroit*] que pasó varios días sin comer o que sale de la Trapa¹⁰⁰.

La primera distinción al comienzo de la obra es la de un *Je* narrador, el autor, que se va a encarnar en el *Moi* del filósofo. Sin embargo, ese mismo narrador en tiempo neutro, en el prólogo, cambia su lugar de enunciación cuando introduce, por ejemplo, una opinión en la narración: «No me gustan esa clase de originales»¹⁰¹. En ese momento, Diderot, con su enunciación, se hace garante de los enunciados, ya que va a presentar a Rameau como «un grano de levadura que fermenta, [...] sacude, agita, hace aprobar o censurar, surgir la verdad, conocer a las gentes de bien, desenmascarar a los tunantes»¹⁰², pero reserva su opinión acerca de la conveniencia de hacer de la «originalidad» un estilo de vida. A lo largo del diálogo se suceden las transiciones donde ese *Je* narrador toma la palabra para dibujar, a modo de «tableau», la escena. Pero, en casi todas ellas, podemos distinguir y escuchar la enunciación del autor, atemporal, frente al tiempo presente de la narración:

Al mismo tiempo, se coloca como si fuera un violinista; tararea un *allegro* de Locatelli, su brazo derecho imita el movimiento del arco, su mano izquierda y sus dedos parecen pasearse a lo largo del mango; si da un tono falso se detiene; tensa o afloja la cuerda; la pellizca con la uña para asegurarse de que está afinada [...] ¿Acaso no es penoso contemplar el espectáculo del tormento en el rostro de quien se dedica a pintarme el placer?¹⁰³.

Y, a medida que se suceden las pantomimas de Rameau, la posición de *Moi* también se va modificando. El autor, con el recurso de señalar la incomodidad creciente que va sintiendo el filósofo, parece estar hablando de otro cambio, fuera de la narración, experimentado por él mismo, quizá el que le hizo adoptar una posición más seria ante las consecuencias de aplaudir y consentir las excentricidades del círculo de los *philosophes*. En el siguiente párrafo, el autor/narrador no sabe qué hacer, y el lector no sabe si se trata de *Je* o de *Moi*: «Yo no sabía [*Je ne scavois, moi*] si quedarme o huir, reír o indignarme»¹⁰⁴. Porque hay una diferencia fundamental entre ambos sujetos: el sujeto de la enunciación es aquel capaz de

¹⁰⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 4.

¹⁰¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 5.

¹⁰² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 5.

¹⁰³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 27.

¹⁰⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

juzgarse a sí mismo en relación a lo que ha dicho, es decir, es un sujeto que se puede hacer responsable de su decir y sus consecuencias; se trata de un sujeto ético por su elección. El sujeto del enunciado, por el contrario, es una imagen que da a conocer cómo se ve y cómo quiere ser visto el que enuncia, esto es, una representación de sí mismo, sujeta a todo tipo de identificaciones, ideales o ficciones. En el ejemplo anterior, *Je*, Diderot-autor, es quien desearía huir e indignarse; *Moi*, Diderot-filósofo, es el que se queda y ríe.

En *El sobrino de Rameau* se van constituyendo dos lugares de enunciación que se cruzan y articulan, dando lugar a una conversación y a un diálogo, según la distinción que he hecho anteriormente: en el primer caso, Diderot/Montaigne, con el lector de la posteridad; en el segundo, el filósofo, con el sobrino de Rameau. Podemos partir de la distinción que el *Diccionario de Autoridades* establece entre diálogo y conversación, y analizar el orden y la disposición que caracteriza al primero con respecto a la segunda. Pero, yendo más allá del orden temático y argumentativo que caracteriza al diálogo, en el que los participantes quedan definidos por sus enunciados alternativos, podemos distinguir otros interlocutores en conversación, orientados por otra lógica: el sujeto de la enunciación se puede dirigir a un interlocutor *in absentia*, que no tiene por qué coincidir con aquel que está escuchando *in praesentia*, y que podríamos calificar como depositario, testigo del decir del sujeto. A cada uno de estos dos interlocutores se dirige un sujeto de la enunciación diferente. El diálogo *in praesentia* se produce sobre el eje sintagmático, y discurre entre *Moi* y *Lui*, entre el filósofo (Diderot), que cuenta con un recorrido personal en el que se articulan tanto los enunciados de una época como sus elecciones singulares, y el sobrino de Rameau, personaje original que encarna todo aquello que produjeron y rechazaron los ideales ilustrados, y al que es imposible hacer callar.

La conversación, por lo tanto, no transcurre sobre el eje diacrónico o sintagmático: no podemos seguir su desarrollo a lo largo del diálogo, es necesario leer entre líneas, *in absentia*, en el eje paradigmático. En ese eje se sitúan los autores que fueron autoridad y referencia para Diderot, aunque no de modo explícito, o, precisamente, por eso mismo. Uno de ellos es Michel de Montaigne, cuya voz se escucha también a través de la conversación que mantuvieron, prácticamente durante toda su vida, Diderot y Sophie Volland. Michel de Montaigne, a su vez, había

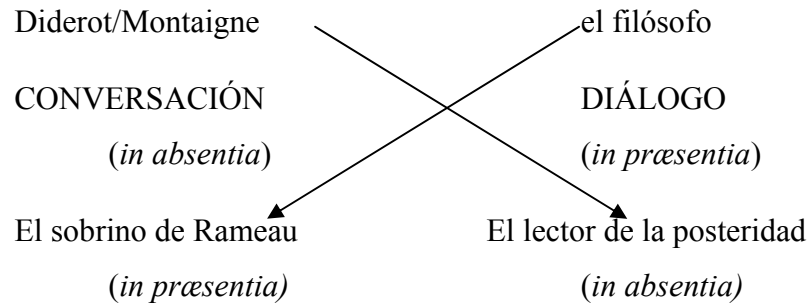
encontrado en la lectura de los clásicos una orientación para la vida cotidiana, y gustaba de intercalar y comentar en sus ensayos una idea, leída u oída; una primera opinión; un cuento para ilustrarla; una pequeña sentencia, una máxima. Tanto Montaigne como Diderot buscaban un modo de continuar la conversación a través de sus escritos; pero ambos autores querían ser amados en vida, no sólo por la posteridad. En cualquier caso, dejaron impronta de su esfuerzo por adecuar su vida a sus ideales, y dieron testimonio de su deseo de transmitir un «saber vivir» clásico que ambos actualizaron.

Montaigne publicó en vida sus ensayos, y, desde su *filie d'alliance* Marie de Gournay hasta nuestros días, generaciones de lectores han vivificado con los signos de sus respectivos tiempos y sus expectativas la obra del gentilhomme. En el caso de Diderot, sin embargo, lo significativo es quizá lo que no publicó, lo que no compartió con sus contemporáneos y reservó para el lector de la posteridad, como es el caso de *El sobrino de Rameau*.

En su deseo de transmitir un saber y una praxis orientada por unos principios, y de llevar la reflexión más allá de su experiencia personal, escribe Montaigne en «El arte de la discusión»: «No basta con enumerar las experiencias; es preciso pensarlas y asociarlas. Y es preciso haberlas digerido y destilado para inferir las razones y conclusiones que comportan»¹⁰⁵. Un par de siglos más tarde, Diderot hizo suya esta indicación, y la convirtió en preceptiva: nada de «confesiones». Quizá, al igual que Montaigne, Diderot evitó justificarse, excusarse e interpretarse, por considerar que pleitear por su conciencia era comprometerla¹⁰⁶. A través de esta transmisión paradigmática, el interlocutor de Montaigne se multiplica: son Diderot y Sophie, somos nosotros, serán los que lean más adelante *El sobrino de Rameau*.

¹⁰⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, viii, p. 976.

¹⁰⁶ Montaigne, *Les Essais*, III, xii, p. 1090.



A través del diálogo *in præsentia*, la conversación que transcurre *in absentia* permite descubrir desde dónde nos hablan y qué nos dicen los dos filósofos, Montaigne y Diderot. Porque, en la conversación, nos muestran a nosotros, a los lectores de la posteridad, que detrás de sus elecciones marcadas por la época que les tocó en suerte vivir a ambos, existieron dos sujetos con el deseo de transmitir aquello que no podían o no debían discutir con sus contemporáneos.

3.5.1. PLANO SINTAGMÁTICO: EL DIÁLOGO

En el plano diacrónico, por lo tanto, se desarrolla el diálogo, sostenido durante una hora y media, aproximadamente, entre un filósofo y un personaje excéntrico, sobrino del famoso músico Rameau.

Diderot utiliza habitualmente la segunda persona para contar, se dirige a un otro de carne y hueso. En su *Correspondencia* —mantenida con Sophie Volland, Falconet, Grimm, el abate Galiani, Damilaville—, en los *Salones* y en los *Cuentos*, hay siempre un interlocutor, al que se dirige en segunda persona, pero su función es la de un «figurante»: se trata de un recurso estilístico para introducir otro punto de vista. A mi modo de ver, éstos no son los verdaderos interlocutores.

Yo y *Él* son dos personajes, enredados ambos en los lugares que ocupan en un momento determinado, ahí donde quieren verse y darse a ver. La presentación que el narrador hace del sobrino de Rameau comienza con los aspectos éticos del personaje y pasa inmediatamente a los estéticos. Este cruce entre los dos ámbitos, ético y estético, se produce a lo largo de toda la obra:

Es un compuesto de grandeza y bajeza, de cordura e insensatez. Las nociones de lo honesto y lo deshonesto deben estar extrañamente embrolladas en su cabeza, pues muestra sin ostentación las buenas cualidades que la naturaleza le ha dado, y

sin pudor las malas. Por lo demás, está dotado de una fuerte complexión, de un ardor imaginativo singular y de un vigor pulmonar poco común. Si lo encontráis algún día y no os detiene su originalidad, os taparéis los oídos o huiréis. ¡Dios mío, qué terribles pulmones! Nada más desemejante a él que él mismo. A veces está flaco y macilento como un enfermo en el último grado de la consunción; se podrían contar sus muelas a través de sus mejillas. Se diría que pasó varios días sin comer o que sale de la Trapa. Al mes siguiente, está gordo y rollizo como si no hubiera abandonado la mesa de un financiero o hubiera estado recluido en un convento de Bernardinos. Hoy con la ropa sucia, el pantalón desgarrado, cubierto de andrajos, casi descalzo, anda cabizbajo, se oculta, y uno siente la tentación de llamarle para darle una limosna. Mañana, empolvado, calzado, rizado, bien vestido, lleva la cabeza alta, se exhibe y casi lo tomaríais por un perfecto caballero¹⁰⁷.

Tenemos noticia de Jean-François Rameau, el sobrino del famoso músico Jean-Philippe Rameau, gracias al testimonio de dos contemporáneos suyos, dos escritores de su época: Louis-Sébastien Mercier y Jacques Cazotte. Ambos textos merecen ser traducidos e incluidos en este apartado. El primero de ellos es el de Mercier:

Conocí, en mi juventud, al músico Rameau. Era un hombre alto, seco y delgado, sin un ápice de vientre y que, al estar encorvado, caminaba por el Palais Royal a diario con las manos en la espalda, para hacer contrapeso. Tenía nariz larga, mentón afilado, canillas en lugar de piernas, la voz ronca. Parecía tener un humor difícil. Al modo de los poetas, desvariaba acerca de su arte.

Se decía entonces que toda la armonía musical estaba en su cabeza. Yo solía ir a la Ópera, y las óperas de Rameau (excepto algunas sinfonías) me aburrían extraordinariamente. Como todo el mundo decía que aquello era el *nec plus ultra* de la música, me consideraba muerto para este arte y me afligía internamente, cuando Gluck, Piccini, Sachini vinieron al fondo de mi alma a interrogar a mis facultades embotadas o no conmovidas. Después me ha parecido que no estaba tan equivocado.

Conocí a su sobrino: medio cura, medio laico, vivía en los cafés, y reducía a la masticación todos los prodigios del valor, todas las operaciones del genio, todos los sacrificios del heroísmo, en fin, todo aquello de grandeza que se da en el mundo. Según él, todo eso no tenía más objetivo ni más resultado que llevarse algo al buche.

Predicaba esta doctrina con un gesto expresivo y un movimiento de mandíbula muy pintoresco, y cuando se hablaba de un bello poema, de una gran acción, de un edicto, «todo eso — decía él—, desde el mariscal de Francia hasta el último mono, desde Voltaire hasta Chabane o Chabanon, se hace,

¹⁰⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 4.

indudablemente, por tener qué llevarse a la boca y cumplir con las leyes de la masticación.»

Un día, mientras conversábamos, me dijo: «Mi tío el músico es un gran hombre, pero mi padre, primero soldado, después violinista, después mercader, era un hombre aún mejor. Juzgaréis por vos mismo: ¡Él sí que sabía llenarse el buche! Yo vivía en la casa paterna con gran irresponsabilidad, pues siempre me ha interesado poco *hacer guardia* [*sentineller*] ante el futuro. Un día, cuando tenía veintidós años cumplidos, entró mi padre a la habitación y me dijo: «¿Cuánto tiempo piensas seguir así, lánguido e inactivo? Espero tus obras desde hace dos años. ¿Sabías que yo, con veinte años, llegué a estar ahorcado, y que tenía un oficio?». Como yo era muy gracioso, le respondí: «¡Vaya oficio, el de estar ahorcado! Pero, ¿cómo es posible que estuvieras ahorcado y que seas mi padre?».

«Escucha —me dijo—. Yo era soldado y un bribón merodeador. Me pilló el gran preboste, y me hizo colgar de un árbol. Una fina lluvia impidió que la cuerda se deslizara como era debido, o, mejor dicho, como no era debido. El verdugo me había dejado mi camisa, porque estaba llena de agujeros. Pasaron algunos húsares; no se interesaron por mi camisa, que no valía nada, pero de un golpe de sable cortaron mi cuerda. Caí a tierra. Estaba húmeda, y el frescor reavivó mi ánimo. Corrí en camisa hacia el pueblo vecino. Entré en una taberna. Dije a la mujer: “No os asustéis de verme en camisa; detrás está mi equipaje. Ya sabréis... No os pido más que una pluma, tinta, cuatro folios de papel, un pan de cinco céntimos y media pinta de vino”. Sin duda, mi camisa agujereada predispuso a la tabernera hacia la compasión. Escribí sobre los cuatro folios de papel: *Hoy, gran espectáculo a cargo del famoso Italiano: los primeros asientos, a treinta céntimos; los segundos, a quince. Todo el mundo entrará pagando.* Me oculté tras un telón, cogí un violín, corté mi camisa en pedazos, hice cinco marionetas que pintarrajeé con la tinta y con un poco de mi sangre y, heme ahí, haciendo hablar sucesivamente a mis marionetas, cantando y tocando el violín, detrás del telón.

«Comencé un prelude sacando un sonido extraordinario de mi violín. Los espectadores acudieron presurosamente, la sala se llenó. El olor de la cocina, que no era despreciable, me dio nuevas fuerzas. El hambre, que antaño inspiró a Horacio, supo inspirar a tu padre. Durante una semana entera di dos representaciones diarias, sin interrupción en el programa. Salí de la taberna con una casaca, tres camisas, zapatos y botas, y suficiente dinero como para llegar a la frontera. Había desaparecido totalmente la ligera ronquera ocasionada por el ahorcamiento, de manera que en el extranjero se admiró mi voz sonora. Ya ves que yo ya era un ilustrado a los veinte años, y que tenía un oficio. Tú tienes veintidós, y tienes puesta una camisa nueva: he aquí doce francos. Sal de mi casa».

«Así me despidió mi padre. Reconoceréis que, con semejante punto de partida, se podía llegar más lejos que a componer *Dardanus*, o *Castor et Pollux*. Desde aquel día veo a

todos los hombres cortar su camisa según su genio y moviendo las marionetas en público; y todo por llenar su buche. La masticación, a mi modo de ver, es el verdadero resultado de las cosas más raras de este mundo»¹⁰⁸.

En la misma «Nota preliminar» a *El sobrino de Rameau*, Assézat incluye el otro testimonio acerca de Jean-François Rameau. Es un pasaje del «Prefacio» de la edición de *La Nouvelle Raméide*, obra escrita por Jacques Cazotte, condiscípulo de Rameau en el colegio de los jesuitas de Dijon, y que presenta así la obra:

La *Nouvelle Raméide* es un divertimento que le he escrito al hombre más naturalmente divertido que jamás he conocido. Se llamaba Rameau, y era el sobrino del célebre músico. Fue mi compañero en el colegio, y se estableció entre ambos una amistad que nunca ha sido desmentida, ni por su parte ni por la mía. Este personaje, el hombre más extraordinario que he conocido, había nacido con un talento natural para más de un género, pero la falta de disposición de su espíritu no le permitió nunca cultivar dicho talento. Sólo puedo comparar su ingenio con el que despliega el doctor Sterne en su *Viaje sentimental*. Las ocurrencias de Rameau eran unas salidas instintivas, de un estilo tan picante que es necesario pintarlas para poder transmitirlos. No se trataba de bellas palabras, eran chistes ingeniosos que parecían surgir de un gran conocimiento del corazón humano. Su fisonomía, realmente burlesca, añadía un toque picante extraordinario a sus ocurrencias, a las que prestaba tan poca atención que, habitualmente, no hacía más que divagar. Este personaje, que fue músico tanto o en mayor grado, incluso, que su tío, no pudo nunca entender las profundidades del arte. Pero había nacido lleno de canto, y poseía la extraña facultad de improvisar, de modo agradable y expresivo, a partir de algunas palabras que se le quisieran dar. Sin embargo, era necesario que un verdadero artista arreglara y corrigiera sus frases, y compusiera sus partituras. Tenía una figura fea, tan horrible como divertida; muy a menudo parecía enojado, pues su genio raramente le inspiraba. Pero, cuando la locuacidad le acompañaba, hacía reír hasta llorar. Vivió pobremente, no pudiendo hacerse cargo de ninguna profesión. Su pobreza me afectó. No había nacido sin fortuna, pero tuvo que despojar de sus bienes a su padre en favor de su madre, y se negó a la idea de reducir a la miseria al autor de sus días, que se había vuelto a casar y tenía hijos. En muchas otras ocasiones ha dado prueba de la bondad de su corazón. Este hombre singular vivió apasionado por la gloria, que no conseguía de ninguna manera. Un día se le ocurrió hacerse poeta, para intentar de otro modo que se hablara de él. Compuso un poema sobre sí mismo que tituló *La Raméide* y distribuyó por todos los cafés. Pero nadie lo solicitó en imprenta. Yo le hice la trastada de componer una *Seconde Raméide*... El

¹⁰⁸ Assézat, «Notice préliminaire à *Le Neveu de Rameau*», *Œuvres complètes de Denis Diderot*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. V, pp. 381-382, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23392&I=365&Y=Image>.

librero la vendió en su beneficio, y a Rameau no le sentó mal que me hubiera reído de él, porque se vio bastante bien reflejado en ella. Ha muerto querido por algunos que le conocieron, en una casa religiosa a donde su familia le había llevado, después de cuatro años de retiro voluntario, y habiéndose ganado los corazones de aquellos que, anteriormente, habían sido sus carceleros. Hago aquí, pues, con placer, su pequeña oración fúnebre, porque aún conservo la idea que él me ha dejado de sí mismo¹⁰⁹.

Rameau había escrito, en efecto, una obra titulada *La Raméide*, poema de estilo épico en el que defendía el «talento Rameau» como un bien familiar que otorgaba derechos al digno sobrino. La obra ha sido recientemente reimpressa, siguiendo la edición original de 1766. Tal y como explica André Magnan en su presentación, «la indigencia de *La Raméide* se corresponde al *ethos* del autor-personaje. De ahí se deriva el prudente silencio de la mayoría de los comentaristas y críticos de la época»¹¹⁰.

También se hace mención de Rameau en la nota biográfica que encabeza las obras de Cazotte (París, 1817, 4 volúmenes en 8ª), a propósito de la apuesta sostenida por el autor de *Le Diable amoureux* [El diablo enamorado], que se había comprometido a componer en un día una ópera cómica a partir de la primera palabra que le fuera dada. La palabra propuesta fue «sabots» [zuecos], y Cazotte ganó la apuesta. Se cuenta que fue ayudado por un músico que improvisaba la música a medida que él improvisaba las palabras. El músico era Jean-François Rameau.

Por su parte, el propio Assézat incluye una breve reseña biográfica en su «Presentación»:

Su padre, Claude Rameau, era organista en Dijon; su madre se llamaba Marguerite Rondelet. Nació el 30 de enero de 1716. Se casó el 3 de febrero de 1757. Su mujer se llamaba Ursule-Nicole Félix-Fruchet. Era la hija de un tallista. Murió joven, hacia 1760 o 1761, al igual que el hijo de ambos. En 1766, cuando trabajaba de profesor de música en algunas casas pudientes, compuso *La Raméide*, que finaliza con esta nota: «Hacía falta que las circunstancias me fueran adversas, que *nuestro adversario* nos dijera que tiremos nuestra música al fuego, que no era música, para intentar escribir mi historia, titulada *La Raméide*, en la época más agitada de mi vida, desprovisto de todo recurso literario, país al que voy y en el que debo parecer bien extraño, incluso por

¹⁰⁹ Assézat, «Notice préliminaire à *Le Neveu de Rameau*», *Œuvres complètes de Denis Diderot*, t. V, pp. 382-383.

¹¹⁰ A. Magnan, *Rameau le neveu*, CNRS Éditions, París, 1993, p. 119.

haberla confiado al público.- Domingo de Ramos [Rameaux], 1766».

Sabemos por Cazotte cuál fue el final de este desgraciado. No contradice en nada a la idea que puede uno hacerse, después del deshílvane de vida semejante.

Rameau, en algún lugar de su poema, dice:

Et je suis sûr encor que, dans bien plus qu'un lieu,

Je fais aussi parler de Rameau le neveu.

[Estoy seguro de que, en más de un lugar,

He hecho también hablar del sobrino de Rameau]¹¹¹.

El investigador André Magnan, responsable de la reedición de *La Raméide*, aporta más datos biográficos. Jean-François Rameau debió de llegar a París hacia 1745-46. Un par de años más tarde, fue encerrado durante tres semanas en For-l'Evêque (prisión destinada a los deudores insolventes) por provocar desórdenes en la Ópera; su tío solicitó, sin éxito, una orden para enviarlo a las Antillas. Jean-François se llamaba a sí mismo y se hacía llamar *Rameau le neveu*. Incluso firmaba de ese modo, y en las actas públicas figura siempre así su nombre. Durante la *Querelle des Bouffons* de 1752 tomó partido por la música francesa y «ramista», y se mantuvo en esa posición toda su vida. Según costumbre de la época, trabajó para mecenas melómanos que pagaban bien sus coplas y su música. Parece ser que Bertin, el tesorero del Rey, fue su principal patrón hasta 1764, año en el que muere Jean-Philippe Rameau, su tío. Y unos años más tarde, en circunstancias que no se conocen, la propia familia de Jean-François solicita una *lettre de cachet* [orden de detención] en la que se decreta su arresto. Fue conducido al establecimiento de los *Bons Fils*, asilo de alienados y manicomio, donde falleció ocho años después, el 5 de febrero de 1777.

¿Por qué escoge Diderot a este personaje? ¿Tiene algo que ver con su postura ante la *Querelle*? Sabemos que la música era una importante afición del filósofo, y también que constituía uno de los grandes temas en su reflexión estética pero ¿por qué presenta la música en relación con la ética? Al analizar el papel jugado por Rousseau, ¿no había aparecido la música articulada a la política? Quizá en la conversación que mantienen Montaigne y Diderot con sus verdaderos interlocutores se encuentre alguna respuesta.

¹¹¹ Assézat, «Notice préliminaire», p. 384.

3.5.2. PLANO PARADIGMÁTICO: LA CONVERSACIÓN

La conversación es una cosa muy curiosa, sobre todo cuando la compañía es un tanto numerosa. Fijaos en los circuitos que hacemos. Los sueños delirantes de un enfermo no resultan más heteróclitos. Sin embargo, al igual que en la cabeza de un hombre que sueña o en la de un loco no hay nada que no esté relacionado, así también se sostiene la conversación, aunque a menudo es muy difícil encontrar las imperceptibles cadenas que enlazan ideas tan dispares¹¹².

En un texto, se suele hablar del «punto de vista» para señalar ese lugar desde el que se enuncia. En *El sobrino de Rameau*, para esclarecer quién enuncia en cada momento, es necesario distinguir cuándo *Moi* se hace cargo de ese compendio de identificaciones con las que el filósofo nos muestra las reflexiones de su época, repitiendo enunciados al uso, y cuándo *Moi* da cuenta de un sujeto que ha hecho su elección y que se orienta, haciendo suyos, los enunciados de otros autores que fueron una autoridad para él. Uno de ellos es Michel de Montaigne.

En *El sobrino de Rameau* encontramos, en muchas ocasiones, las reflexiones de Montaigne, de forma más o menos implícita. Diderot debió ser un lector atento de *Los Ensayos*. Compartía con Montaigne el estudio de los clásicos, la admiración por la república romana y, a mi modo de ver, recupera como él la concepción antigua de la filosofía como forma de vida, no como doctrina. Y, además, hay algunos hechos en la biografía del gentilhombre perigourdino que, seguramente, llamaron la atención de Diderot. Es sabido que, aun apartado de los asuntos mundanos y refugiado en su torre-biblioteca, Montaigne siguió manteniendo una intensa vida pública. Es de destacar la discreción no exenta de firmeza con la que abordó, siendo alcalde de Burdeos, los conflictos entre protestantes y católicos, la guerra civil, y los esfuerzos diplomáticos que realizó mediando entre el rey de Francia y el rey de Navarra¹¹³.

Montaigne defendía que «el hombre de entendimiento» es aquel capaz de soportar la tensión de preservar su fuero interno, la libertad de su pensamiento, y

¹¹² Diderot, carta a Sophie Volland, del 20 de octubre de 1760, *Correspondance*, p. 271.

¹¹³ P. Villey, «La vie et l'œuvre de Montaigne», en *Les Essais de Michel de Montaigne*, PUF, París, 1978, pp. xxvii-xxviii.

actuar en la esfera pública según las leyes y las costumbres del lugar, tal y como leemos en el ensayo titulado «La costumbre»:

El sabio debe por dentro separar su alma de la multitud, y mantenerla libre y capaz de juzgar libremente las cosas pero, en cuanto al exterior, debe seguir por entero las maneras y formas admitidas. A la sociedad pública no le incumben nuestros pensamientos; pero lo restante, como acciones, trabajo, fortuna y vida, debemos cederlo y entregarlo a su servicio y a las opiniones comunes [...] Me parece que tiene mucho de amor propio y de presunción estimar las opiniones de uno hasta el extremo de que, para establecerlas, haya que trastornar la paz pública e introducir tantos males inevitables y una corrupción tan horrible de las costumbres como la que acarrearán las guerras civiles y los cambios de Estado en asunto de tal importancia¹¹⁴.

Al igual que Diderot dos siglos más tarde, Montaigne dialoga con sus contemporáneos sobre el hombre y sus circunstancias, pero conversa con el lector acerca de lo que pertenece al ámbito de la esfera privada y que, en los tiempos difíciles y revueltos, debe quedar escrito con delicadeza: «Conferimos dignidad a nuestras sandeces cuando las entregamos a la imprenta», dice el gentilhomme; «la mitad de la palabra pertenece a quien habla, la otra mitad a quien escucha. Éste debe prepararse para recibirla según el impulso que coge»¹¹⁵. Diderot también discutió sobre el hombre de su tiempo, de sus costumbres, creencias y miserias. Según José Manuel Bermudo, hablar sobre el hombre y sobre su vida es siempre un discurso político y, con frecuencia, un discurso revolucionario. Considera que, para Diderot, lo despreciable era lo arbitrario y, en política, nada que responda a los legítimos intereses y sentimientos del pueblo soberano es arbitrario, entendida la arbitrariedad en el sentido de erigirse en voz de la justicia, del bien, de la felicidad, del pueblo, y dictar a éste su deber: «Es el que con más claridad ha visto que el despotismo ilustrado no correspondía a la filosofía de las Luces». Por eso, Bermudo llama la atención sobre la posición política de Diderot frente a tres grandes cuestiones planteadas en su época. En primer lugar, con respecto al problema de cuál es el mejor régimen político, Diderot defendió la república, después de conocer el proceso que va desde el monarca despótico ilustrado hasta el monarca sometido a una constitución. En segundo lugar, acabó afirmando el derecho de insurrección desde la

¹¹⁴ Montaigne, *Les Essais*, I, xxii, pp. 122-124.

¹¹⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, xiii, pp. 1128-1136.

concepción radical del pueblo soberano. En tercer lugar, en lo que concierne a la organización social, Diderot se opuso al progreso cuando se sustentaba en la esclavitud, en la colonización o en cualquier otra forma de sumisión¹¹⁶.

Montaigne había dejado dicho por escrito que su incapacidad para los manejos públicos se debía, en parte, a cierta disposición natural contra la que no intentaba luchar. Leemos, sin embargo, que defendía y argumentaba una posición de no-actuar cuando lo que está en juego es, en realidad, pura vanidad:

Poseen mucha más gracia aquellas acciones que escapan de la mano de su artífice con despreocupación y sin ruido, y que algún hombre honesto distingue después y retira de la sombra, para sacarlas a la luz por sí mismas.

No tenía que hacer otra cosa que conservar y sobrevivir, que son acciones sordas e insensibles. La innovación tiene un gran lustre. Pero está prohibida en estos tiempos en los cuales las novedades nos acucian, y no hemos de defendernos sino de ellas. El abstenerse de actuar es a menudo tan noble como la acción, pero es menos visible. Y mi escasa valía es casi toda de ese tipo¹¹⁷.

Montaigne tomó la decisión de apartarse del ámbito público cuando descubrió que la actividad política le apartaba de vivir con arreglo a sí mismo:

En otros tiempos intenté aplicar, al servicio de las acciones públicas, las opiniones y reglas de vida tan rudas, nuevas, sin pulir o impolutas, como las tengo, nacidas en mí o proporcionadas por mi formación, y de las cuales me sirvo, si no tan cómodamente, al menos con seguridad en privado. Se trata de una virtud escolar y novicia, y la encontré inepta y peligrosa. Quien anda entre la multitud, tiene que desviarse, apretar los codos, retroceder o avanzar, incluso tiene que abandonar el camino recto, según lo encuentre; tiene que vivir no tanto con arreglo a sí mismo como con arreglo a los demás, no según lo que se propone, sino según lo que le proponen, según el tiempo, según los hombres, según los asuntos¹¹⁸.

Esta declaración se puede considerar una renuncia a ejercer el poder, pero desde una posición muy alejada tanto de la crítica moralista que denuncia la actuación de los otros, como del ideal ascético que se aleja de las cosas mundanas. Quizá Diderot entendió mejor que nadie lo que se escondía tras la metáfora final de estas líneas de Montaigne:

¹¹⁶ J. M. Bermudo, *Diderot. El autor y su obra*, Barcanova, Barcelona, 1981, pp. 141-144.

¹¹⁷ Montaigne, *Les Essais*, III, x, p.1070.

¹¹⁸ Montaigne *Les Essais*, III, ix, p. 1037.

Dudo con frecuencia si, entre tanta gente que se lanza a la acción, ha habido nadie con el juicio tan débil como para dejarse persuadir seriamente de que avanzaba hacia la reforma merced a la deformación más extrema, de que se acercaba a la salvación por medio de causas más claras que tenemos de certísima condena, de que, derribando el gobierno, el magistrado y las leyes bajo cuya tutela Dios le puso, llenando de odios parricidas los ánimos fraternales, invocando en su auxilio a los diablos y a las furias, podía prestar ayuda a la sacrosanta benevolencia y justicia de la ley divina. La ambición, la avaricia, la crueldad, la venganza, carecen de suficiente ímpetu propio y natural; encendámoslas y aticémoslas nosotros con el glorioso pretexto de la justicia y de la devoción. No cabe imaginar peor estado de las cosas que aquel en el cual la maldad deviene legítima y adopta, con la venia del magistrado, el manto de la virtud¹¹⁹.

Diderot busca, en este sentido, un lugar desde donde poder hablar acerca del hombre sin impostura, sin autorizarse por medio de discursos falsamente legitimados. Ese lugar aparece como tal cuando, en *El sobrino de Rameau*, a través del filósofo —*Moi*—, podemos escuchar otra voz, la voz de Michel de Montaigne. Solamente en una ocasión hace explícito de dónde ha tomado el enunciado (de Montaigne), precisamente cuando *Lui* se ha apropiado de una imagen utilizada por el gentilhomme para degradar el punto de vista de los grandes sistemas filosóficos:

ÉL: Yo, por mi parte, no miro desde esa altura que todo lo confunde; el hombre que poda un árbol con tijeras y el gusano que roe sus hojas, no se ven desde allí más que como dos insectos diferentes entregados cada uno a su tarea. Encaramaos sobre el epiciclo de Mercurio y distribuid desde allí a vuestra conveniencia, a imitación de Réamur, las moscas en costureras agrimensoras y segadoras; vos, la especie humana, en carpinteros, corredores, bailarines, cantantes, eso es asunto vuestro. Y no me meto en ello. Yo estoy en este mundo y en él me quedo [...]

YO: Os veo también, utilizando vuestra expresión o la de Montaigne, *encaramado sobre el epiciclo de Mercurio*, y considerando desde allí las diferentes pantomimas de la especie humana¹²⁰.

Creo que la ironía de *Yo* es un modo de poner en evidencia que el autor, Diderot, se ha separado del punto de vista del epiciclo, pero teniendo en cuenta cuál es su lugar en el mundo, desde dónde mira, es decir, haciéndose cargo de su mirada, como proponía Montaigne:

¹¹⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, xii, p. 1089.

¹²⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 103-104.

No me parece que la filosofía lo tenga nunca tan fácil como cuando se opone a nuestra presunción y vanidad, cuando reconoce de buena fe su irresolución, su flaqueza y su ignorancia. Me parece que la madre nutricia de las más falsas opiniones, públicas y privadas, es la opinión demasiado buena que el hombre tiene de sí mismo. Esa gente que monta a caballo sobre el epiciclo de Mercurio, que ve tan allá en el cielo, me hace rechinar los dientes. Ciertamente, dado que en el estudio al que yo me dedico, cuyo objeto es el hombre, encuentro una variedad tan extrema de juicios, un laberinto tan profundo de dificultades, unas sobre otras, tanta diversidad e incertidumbre aun en la escuela de la sabiduría, podemos pensar que si esa gente no ha podido resolver el conocimiento de sí mismos y de su propia condición, que tiene continuamente ante los ojos, que está en ellos, si no saben cómo se mueve lo que ellos mismos ponen en movimiento, ni de qué manera describirnos y descifrarlos los resortes que posee y manejan ellos mismos, ¿cómo voy a creerles sobre la causa del flujo y reflujo del río Nilo?¹²¹.

Montaigne no se eleva a la estratosfera para la contemplación de sí mismo, porque se considera un tipo común, un tipo que sólo se valora por conocer su valor: culpable de los defectos más bajos y plebeyos. Diderot, por su parte, abandona la región de las nieblas y desciende a la tierra, a la escena cómica de la pantomima: todo son posiciones.

Otro momento en el que encontramos una referencia directa a Montaigne, aunque sin citarlo expresamente, es al final del diálogo, a través de una cita de Virgilio, *Quisque suos patimur manes*¹²², que Diderot pone en boca del sobrino:

ÉL: Entre los muertos, siempre hay algunos que afligen a los vivos. ¡Qué se le va a hacer! *Quisque suos patimur manes*¹²³.

Este verso de la *Eneida* aparece también citado en otra obra de Diderot y, precisamente, haciendo referencia al sobrino de Rameau. Se trata del *Salon de 1767*, en concreto de la descripción de un cuadro de Doyen, *El Milagro de los Ardientes*. Por suerte, este cuadro se puede contemplar hoy en día en la Iglesia de Saint-Roch, en París, y disfrutar así de la excelente descripción crítica de Diderot:

¹²¹ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 672.

¹²² [Todos tenemos —cada cual la suya— su pena expiatoria entre los muertos], *Eneida*, vv. 1071-1072, trad. de José Carlos Fernández Corte, Cátedra, Madrid, 2004, p. 358.

¹²³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

La acción y la cara de ese hombre lívido y abrasado por la fiebre que se lanza por la ventana o, puesto que se empeña usted, por la puerta del hospital, están de maravilla. Ese enfermo tiene un toque de extravío en los ojos, sonrío de manera espantosa y tiene un gesto medio de esperanza, medio de dolor, medio de alegría que me confunde. [...] Es el auténtico color de esos enfermos que no he visto nunca, pero eso no importa. Hay quien pretende que es una imitación de Mignard. ¡Qué más da! *Quisque suos patimur manes*, dice Rameau el loco¹²⁴.

La cita de Virgilio ya la había utilizado Montaigne, en el ensayo titulado «La vanidad». En aquella ocasión, Montaigne había recurrido, de manera indirecta, a la imagen del epiciclo, para indicar cuál era el lugar desde donde la filosofía se había ocupado del estudio del hombre. Una vez más, se esfuerza en señalar cuál es el lugar del ser humano en la naturaleza:

Son discursos que nos quieren enviar del todo aparejados al otro mundo. La vida es un movimiento material y corpóreo, una acción imperfecta y desordenada por su propia esencia. Intento servirla con arreglo a su ser: *Quisque suos patimur manes. Sic est faciendum ut contra naturam uniuersam nihil contendamus; ea tamen conseruata, propiam sequamur* [Cada cual tiene su pena expiatoria entre los muertos. Hay que actuar de manera que en nada nos oponamos a la naturaleza universal; sin embargo, una vez ésta a salvo, hemos de seguir la propia]. ¿Para qué sirven esas elevadas cimas de la filosofía en las cuales ningún ser humano puede asentarse, y esas reglas que exceden nuestra práctica y nuestra fuerza? Veo con frecuencia que nos proponen imágenes de vida que ni el que las propone ni los oyentes tienen esperanza alguna de seguir, ni, peor aún, deseo de hacerlo¹²⁵.

Existe una carta, cuyo destinatario no se conoce, en la que Diderot da cuenta de la deuda simbólica que todo ser humano debe, también simbólicamente, pagar en memoria de sus antepasados para que los fantasmas dejen de alborotar y queden dignamente enterrados:

Si fuera escandinavo, tomaría mi lira, me levantaría durante la noche, pagaría a los manes de mi padre, de mi madre, de los amigos que he perdido, el homenaje fúnebre que me exigen, y les diría con Ossian: «Vuestra memoria no perecerá más entre los hombres; idos a descansar en paz y dejadme reposar»¹²⁶.

¹²⁴ Diderot, *Salon de 1767*, en *Œuvres*, t. IV, p. 651.

¹²⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, ix, pp. 1034-1035.

¹²⁶ Diderot, carta a un desconocido, de octubre de 1761, *Correspondance*, p. 373.

Diderot sitúa siempre al ser humano en medio del desorden que denuncia, partícipe de él. A falta de una causa primera, el hombre es el producto de un encuentro contingente que, una vez producido, le otorgó filiación, le inscribió en un lugar, suscitó determinadas expectativas con respecto a su persona. «¡Qué más da!», dice Diderot, nunca se está a la altura de lo esperado: apellidarse Rameau, ser el hijo no clérigo de un maestro cuchillero de Langres, heredar el Señorío de Montaigne, son circunstancias azarosas que marcan para siempre, y cada cual debe hacerse cargo de sus *manes*. Es decir, se trata de un determinismo que no exime de responsabilidad: uno no elige su filiación, pero sí debe responsabilizarse de darle un destino a aquello que le ha tocado en suerte.

¿Quiénes eran los «manes» que habían antecedido a Diderot en el «movimiento material y corpóreo» que es la vida? Sabemos de un tío canónigo que intentó legar su prebenda a su sobrino, pero que murió pocas horas antes de que llegara al Vaticano el emisario que portaba la petición. El hecho debió de poner a prueba a la familia, pues tenían la posibilidad de retrasar la noticia de la muerte del tío y conseguir así la nominación para el recién tonsurado Denis. A las mujeres no les parecía mala idea. Sin embargo, Diderot padre dio instrucciones de que se anunciara la noticia de inmediato. Ese hombre albergaba el deseo de que su primogénito progresara en la capital, una vez que había aceptado que Denis no quería seguir con la tradición familiar; también sabemos que no dudó en enviarle una *lettre de cachet* y mandarle encerrar cuando el joven Diderot le exigió su parte de la herencia para casarse «por amor», de un modo un tanto precipitado¹²⁷. Por eso, creo que se puede defender la idea de que, precisamente, las virtudes familiares, cívicas y profesionales, y el amor y el deseo de agradar a su padre, permitieron que Diderot se sostuviera siempre sobre un fondo moral sólido y resistente. En junio de 1759, cuando recibió la noticia de la muerte de su padre, se encontró con un inteligente testamento, propio del viejo cuchillero. Estaba escrito con delicadeza y, a fin de evitar los conflictos entre los hijos, había cuidado al detalle la liquidación de cuentas pendientes y dejaba al filósofo responsable de los detalles del reparto de la herencia. Diderot volvió a París tranquilizado y satisfecho por este reconocimiento póstumo. Escribió al poco tiempo a Sophie Volland un recuerdo de infancia, «uno de los

¹²⁷ P. N. Furbank, *Diderot. Biografía crítica*, trad. M. Teresa LaValle, Emecé Editores, Barcelona, 1994, pp. 38-43.

momentos más dulces de mi vida, cuando mi padre me vio regresar del colegio con los brazos cargados de los premios que había recibido y con las guiraldas académicas caídas alrededor del cuello, pues eran demasiado grandes para mi frente y se me habían resbalado hasta los hombros. Me vio de lejos; abandonó su trabajo, se asomó a la puerta y se echó a llorar. Un hombre justo y severo que llora, eso es algo hermoso»¹²⁸.

No sabemos quiénes fueron los «manes» del sobrino, en cuanto al personaje desapegado y falto de afecto que presenta Diderot en su obra. Cuando habla de la genialidad de su tío, éste aparece representado en su faceta más inhumana. «¡Rameau! Llamarse Rameau es molesto», confiesa el sobrino¹²⁹. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), el músico famoso, había nacido dos años antes que Johann Sebastian Bach. Es importante otorgarle el lugar que ocupó como teórico de su arte. En 1722 publicó el *Tratado de armonía reducido a sus principios naturales*, que se fundamenta en un principio clásico: la naturaleza de las cosas no es accesible directamente; es necesario el análisis. Rameau no cesó de afirmar que la música es una ciencia que debe tener algunas reglas. Ese mismo año, 1722, J. S. Bach publicó su *Clave bien temperado*. No tenían noticia alguna el uno del otro. Cada uno por su lado, los dos buscaban descubrir por medio de la experiencia y de la razón el verdadero fundamento de la música¹³⁰.

Jean-Philippe Rameau se había dado cuenta de que la lógica musical, según la tradición pitagórica, tendía a reducirse a una lógica aritmética; sin embargo, las representaciones numéricas no eran más que la representación de un fenómeno acústico, la resonancia, y, en último término, simbolizaban fenómenos físicos. Redujo la armonía a principios naturales, en el sentido propio del término «principios»: los fundamentos, el origen de la música. De esos principios surgió la idea del «bajo fundamental» del acorde. Rameau constató primeramente que los armónicos producidos por un bajo fundamental están unidos entre sí según el principio de la resonancia y, a partir de ahí, estableció la teoría de las inversiones y redujo a unos pocos básicos la multiplicidad de los acordes. Ningún tratado de armonía posterior ha rebatido ese principio. Otro importante postulado de Rameau

¹²⁸ Diderot, carta a Sophie Volland, del 18 de octubre de 1760, en *Correspondance*, p. 262.

¹²⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 99.

¹³⁰ *Diccionario biográfico de los Grandes Compositores de la Música*, dir. M. Honegger, rev. T. Marco, Espasa Calpe, Madrid, 1994, pp. 438-443.

fue el de otorgar la prioridad a la armonía en detrimento de la línea melódica, lo que permitía emplear acordes disonantes, de la séptima disminuida y de la sexta aumentada, por ejemplo. Diderot traslada al ámbito social la teoría de Rameau: «en la armonía social hay que saber colocar, preparar y salvar las disonancias; nada más soso que una sucesión de acordes perfectos», dice el sobrino¹³¹.

En ese sentido, es de señalar la inversión que se produce en la obra cuando el filósofo, admirado ante las cualidades para la música de su interlocutor, le pregunta por sus faltas morales. El sobrino hace responsable de éstas a la molécula paterna, a la herencia:

YO: ¿Cómo es posible que con un tacto tan fino y una sensibilidad tan grande para las bellezas del arte musical, seáis tan ciego para las bellezas de la moral y tan insensible a los encantos de la virtud?

ÉL: Tal vez se necesite para estas últimas un sentido que yo no poseo; una fibra que no me ha sido concedida, una fibra laxa que no vibra por más que se la pellizque. [...] Y, además, hay algo racial. La sangre de mi padre y la sangre de mi tío son la misma sangre. Mi sangre es la misma que la de mi padre. La molécula paterna era dura y obtusa, y esta maldita molécula primigenia predominó¹³².

Diderot comparte la tesis del sobrino: hay algo que se hereda, una disposición y una tendencia, unidas a la fisonomía y a la fisiología. Sin embargo, en oposición al mecanicismo cartesiano, el filósofo defendía el dinamismo interno en la naturaleza: el ser humano, al formar parte de esos cambios y evoluciones naturales, se hace también responsable de ocuparse, cuando menos, de su participación en un movimiento del que puede surgir tanto un monstruo como un genio. Diderot miraba más allá del *hic et nunc*, hacia el horizonte donde está el futuro, la posteridad, porque ése es el lugar desde donde se ordena el presente. Jean-Philippe Rameau murió en 1764, excluyendo de su testamento al sobrino. Parece ser que esta circunstancia precipitó al sobrino hacia la marginalidad, pues dejó de trabajar y, desde entonces, buscó vivir de la mendicidad. Escribió dos años más tarde su obra en verso *La Raméide*, una glorificación del nombre que portaba para apelar a la beneficencia pública, sin conseguirlo¹³³. Parece ser que no supo o no pudo utilizar el

¹³¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 94.

¹³² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 89-90.

¹³³ A. Magnan, *Rameau le neveu*, p. 10.

legado familiar para hacerse con un nombre digno. Por eso, el personaje de Diderot no cede: no consiente en asumir ninguna responsabilidad:

YO: ¿Queréis a vuestro hijo?

ÉL: ¿Que si quiero a ese pequeño salvaje? ¡Estoy loco por él!

YO: ¿Y no vais a intentar seriamente detener en él los efectos de la maldita molécula paterna?

ÉL: Sería inútil ocuparme de ello. Si su destino es convertirse en un hombre de bien, no le perjudicaré. Pero si la molécula se empeña en que sea un inútil, como su padre, las molestias que yo me tome para convertirle en un hombre honesto serían muy perjudiciales; al chocar la educación con la inclinación de la molécula, se sentiría atraído por dos fuerzas contrarias y andaría de través en el camino de la vida, como les pasa a muchos, tan torpes en el bien como en el mal; [...] Por ahora no hago nada. Le dejo hacer. Le observo. Ya es goloso, marrullero, ladrón, perezoso, mentiroso. Me temo que de casta le viene al galgo¹³⁴.

Esa extensión de las cualidades o rasgos físicos al resto de inclinaciones la encontramos también en el ensayo de Montaigne titulado «La semejanza de los hijos con los padres». Montaigne sufría, al igual que su padre, de piedras en la vejiga. Considera que se trata de una dolencia heredada:

Lo verosímil es que deba a mi padre esta cualidad pedregosa, pues murió extraordinariamente afligido por una gruesa piedra que tenía en la vejiga. [...] Yo había nacido veinticinco años, o más, antes de su enfermedad, y cuando él mejor estaba, tercero de sus hijos en orden de nacimiento. ¿Dónde se incubaba todo este tiempo la inclinación a esta dolencia? Y, hallándose tan lejos de la enfermedad, la minúscula porción de su sustancia con la cual me fraguó, ¿cómo contenía por su parte una impresión tan grande? [...] ¿Qué prodigio no es que la gota de simiente por la cual somos producidos contenga las impresiones no sólo de la forma corporal, sino incluso de los pensamientos e inclinaciones de nuestros padres?¹³⁵.

Después de formular la pregunta, con gran sentido del humor, Montaigne extiende las consecuencias de la herencia aportada por la gota de simiente hasta suponer que también sea «heredada» de sus antepasados la antipatía que siente hacia los médicos. Pero lo más importante es que no les hace a ellos responsables de su animadversión, como expresa a continuación:

¹³⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 90.

¹³⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxvii, p. 801.

Puede que yo haya heredado de ellos mi antipatía natural a la medicina; pero, de no haberse dado otras consideraciones, había intentado superarla. En efecto, las cualidades que nacen en nosotros sin razón son todas viciosas. Se trata de una especie de enfermedad que debe combatirse. Es posible que yo tuviera esta propensión, pero la he apoyado y reforzado con los razonamientos que han establecido en mí la opinión que tengo sobre la materia¹³⁶.

También encontramos a Montaigne cuando el filósofo y el sobrino hablan sobre la educación. En un ensayo titulado «La formación de los hijos», dedicado a Diana de Foix, condesa de Gurson, sostiene Montaigne la importancia de la elección del tutor para formar a los hijos, de modo que lleguen a ser honestos y juiciosos, antes incluso que sabios: hay que elegir un guía «que tenga la cabeza bien hecha más que muy llena»¹³⁷, y para eso hay que tener, una vez más, una buena disposición, pues las lecciones las aprovecha mejor el que las lleva a cabo que el que las sabe: «No se trata sino de seducir el deseo y el sentimiento; de lo contrario, no se logra otra cosa que asnos cargados de libros. Se les da en custodia, a latigazos, su bolsita llena de ciencia. La cual, para hacerla bien, no basta con alojarla en uno: hay que hacerla su esposa»¹³⁸.

Lo que realmente interesa de lo que se habla es lo que no se puede decir. Montaigne había dejado escrito: «Lo que no puedo expresar, lo señalo con el dedo»¹³⁹. Diderot, en una de las escenas más radicales del texto aquí analizado, recurre a la elipsis para significar algo inconfesable. Se trata de la continuación de la parodia que hace Rameau del pasaje de *El barbero de Sevilla* en el que Fígaro se lamenta: «¡El oro, Dios mío! ¡El oro es el nervio de la intriga!»¹⁴⁰. En el texto diderotiano, el sobrino muestra cómo enseñar a su hijo que lo único importante en la vida es un objeto que se puede guardar en el bolsillo:

ÉL: Saco el luis del bolsillo. Se lo muestro con admiración. Elevo los ojos al cielo. Beso el luis delante de él. Y para hacerle comprender mejor la importancia de esa sagrada moneda, le balbuceo y le indico con el dedo todo lo que se puede adquirir con ella: un bonito delantal, un bonito gorro, un buen dulce. Después,

¹³⁶ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxvii, p. 803.

¹³⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 155.

¹³⁸ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 184.

¹³⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, ix, p. 1029.

¹⁴⁰ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, I, VI, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 83, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb386571622/description>.

me meto el luis en el bolsillo. Me paseo con orgullo; remango el faldón de mi chaqueta; doy golpecitos en el bolsillo de mi chaleco donde está el dinero. Así le hago comprender que toda mi inseguridad emana de ese luis.

YO: No se puede hacer nada mejor. Pero, ¿y si resultara que, un buen día, profundamente convencido del valor de un luis...?

ÉL: Os comprendo. Hay que cerrar los ojos sobre eso. No existe principio moral que no tenga inconvenientes. En el peor de los casos, es un mal cuarto de hora y se acabó¹⁴¹.

El sobrino deja claro que no quiere saber más. He ahí otra utilización de una sentencia que, en principio, es una afirmación justa: «no existe principio moral que no tenga inconvenientes». Sin embargo, en boca de Rameau, se tiene la impresión de una moneda falsa, de que el sobrino deja sin valor los enunciados porque, aunque reconoce sus canalladas, no está dispuesto a ceder nada. La responsabilidad siempre queda del lado de los otros. Así continúa, no dudando en mostrar que sus proyectos de éxito, alejados de cualquier ideal, rápidos y seguros, no son más que una adecuación a las expectativas y las costumbres de la nación:

ÉL: [...] Si la educación es mala, la culpa la tienen las costumbres de mi nación, no yo. Responda quien quiera. Deseo que mi hijo sea feliz, o, lo que viene a ser lo mismo, cubierto de honores, rico y poderoso. Conozco un poco las vías más fáciles para alcanzar ese objetivo, y no tardaré en enseñárselas. Si vosotros, los sensatos, me censuráis, la muchedumbre y el éxito me absolverán. Tendrá oro, eso os lo digo yo. Si dispone de mucho oro, no le faltará nada, ni siquiera vuestra estima y vuestro respeto¹⁴².

Y en este momento toma la palabra Diderot, el autor, desde la posición de narrador, para expresar el horror que le produce tanta sagacidad, tanta lucidez, el cálculo al servicio de la depravación: «Yo temblaba al pensar en lo que se convertiría su hijo con semejante maestro. Seguro que, con aquellos principios tan estrictamente calculados de nuestras costumbres, llegaría muy lejos, salvo que algo lo detuviera prematuramente en el camino»¹⁴³.

Una vez más, ese pasaje muestra la prudencia de Diderot al no dar a conocer *El sobrino de Rameau* a sus contemporáneos. La educación constituía uno de los

¹⁴¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 92.

¹⁴² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 93.

¹⁴³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 93.

pilares fundamentales del pensamiento ilustrado. Revestía una importancia triple: en primer lugar, para la formación del individuo, de modo que pudiera ser útil a la sociedad, encontrando en ella estima y prosperidad; en segundo lugar, para su familia, a la que debía sostener y honrar; en fin, para el Estado, ya que éste recoge los frutos de la educación de sus miembros. La educación era, por tanto, el mayor de los bienes que un padre podía transmitir a sus hijos¹⁴⁴. El sobrino de Rameau aprovecha esos principios para mostrar que son aplicables en cualquier sentido, dependiendo del lugar que se ocupe en la sociedad.

Diderot traslada a la educación su idea de que, en la naturaleza, cuando algún proceso se ha puesto en marcha, es inevitable que se desarrolle. Pero «algo» puede detener y cambiar esa deriva. ¿Un encuentro, quizá? Al expresar así su escepticismo, Diderot está subrayando también una característica de la modernidad: el saber ya no está al servicio de la regulación de las costumbres, es decir, ya no se busca una orientación hacia lo que los clásicos consideraban el bien: la razón intenta imponerse a la naturaleza. El resultado no puede ser más que el triunfo de las pasiones más abyectas, como ya apuntaba Montaigne:

Tenemos a nuestro favor la inconstancia, la irresolución, la incerteza, el dolor, la superstición, la inquietud por el futuro, incluso después de nuestra vida, la ambición, la avaricia, los celos, la envidia, los deseos desordenados, insensatos e indomables, la guerra, la mentira, la deslealtad, la maledicencia y la curiosidad. Sin duda, hemos pagado un precio muy alto por esta hermosa razón de la cual nos ufamamos, y por la capacidad de juzgar y conocer, adquiriéndola a costa del infinito número de pasiones a las que estamos incesantemente sometidos¹⁴⁵.

Tanto Montaigne como Diderot, ambos de formación clásica, se sienten obligados a encontrar algún principio regulador que sustituya la propuesta aristotélica del término medio, que ellos habían entendido en este sentido, esto es, como propuesta y búsqueda de la regulación de las pasiones. El «bien» era una noción que indicaba un límite, un esfuerzo por tratar las dificultades concernientes al cuerpo y sus excesos. La justa medida, el término medio, es importante porque «ninguna cosa natural se modifica por costumbre»¹⁴⁶, escribe Aristóteles; para dar cuenta del difícil estatuto de la virtud, señala el estagirita: «Desde el punto de vista

¹⁴⁴ F.-P. Hager, «Éducation, instruction et pédagogie», *Dictionnaire européen des Lumières*, p. 429.

¹⁴⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 511.

¹⁴⁶ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, i, 1103a, p. 19.

de su entidad y de la definición que enuncia su esencia, la virtud es un término medio, pero desde el punto de vista de lo mejor y del bien, un extremo»¹⁴⁷. Montaigne sostenía, a lo largo de los ensayos, su convicción personal de que «resulta más fácil no entrar que salir», pues, «cuando uno está dentro, hay que andar o reventar»¹⁴⁸. Por eso, en su caso, consideraba más fácil evitar las pasiones que moderarlas, y lo que los estoicos hacían por virtud, él lo hacía por temperamento. Así, a partir de su experiencia personal y del estudio de su debilidad y sus flaquezas, es decir, del estudio de la naturaleza humana, retoma la noción aristotélica:

Encuentro muy difícil de soportar las desventuras, pero veo poca dificultad en contentarse con una medida mediana de fortuna y en evitar la grandeza. Es una virtud, me parece, que yo, que soy un simple ganso, alcanzaría sin mucho trabajo. [...] Aguzo mi ánimo hacia la resistencia, lo debilito hacia el deseo. [...] Cuando pienso en crecer, es de manera baja, con un crecimiento limitado y cobarde, propiamente para mí, en determinación, en prudencia, en salud, en belleza y hasta en riqueza. [...] No quiero ni discutir con un ujier, como un miserable desconocido, ni hacer que las multitudes se abran en adoración cuando paso. Estoy acostumbrado a un escalón medio, tanto por suerte como por gusto¹⁴⁹.

Diderot recurre a una nueva inversión entre música y moral para introducir la idea del término medio. Como siempre que se trata de música, el saber está del lado del sobrino de Rameau; es el modo en el que Diderot muestra las paradojas éticas. Por medio de la comparación, el autor está obligado a reconocer la coherencia de la argumentación cínica, ante la que no puede responder más que con su mal humor:

ÉL: El punto importante, la cuestión difícil de la cual un buen padre debe preocuparse fundamentalmente, no es dar a su hijo vicios que le enriquezcan, ridiculeces que lo hagan valioso a los ojos de los grandes —todo el mundo lo hace, si no sistemáticamente como yo, al menos con el ejemplo y la lección—, sino indicarle la justa medida, el arte de esquivar la vergüenza, el deshonor y las leyes; son disonancias en la armonía social que es preciso saber colocar, preparar y salvar. Nada hay más monótono que una serie de acordes perfectos. Es necesario algo que destaque, que separe el haz y que disperse los rayos.

YO: Muy bien. Con esa comparación volvéis de la moral a la música de la que me había alejado a pesar mío. Os lo agradezco

¹⁴⁷ Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, II, vi, 1107a, p. 26.

¹⁴⁸ Montaigne, *Les Essais*, III, x, p. 1064.

¹⁴⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, vii, p. 961.

porque, a decir verdad, me gustáis más como músico que como moralista¹⁵⁰.

Quizá se puede plantear que Diderot, que no participó activamente en la *Querelle des Bouffons*, encontraba en la música clásica de Rameau y de Lulli, por ejemplo, algo de la regulación de las pasiones, mientras que la nueva ópera italiana venía, justamente, a exaltar las emociones más extremas. Cuando el sobrino representa la pantomima de la orquesta, la más extrema, hay una escena que se puede calificar de «hipomanía», es decir, de la forma benigna y atenuada de la excitación maníaca, el grado más ligero por el que el sujeto pasa por vivo, espiritual e inteligente, brillante pero rápidamente agresivo, irritable, autoritario y sarcástico¹⁵¹. Por esa razón es significativo que la puesta en escena de todas las afecciones del alma concluya, cuando Rameau vuelve en sí, con una reivindicación y una llamada a defender la música clásica:

Esto es lo que debe llamarse música y lo que es un músico. Sin embargo, señores, no hay que despreciar ciertos fragmentos de Lulli. Os desafío a que alguien pueda interpretar mejor la escena *Ah! J'attendrai* sin cambiar las palabras. No debemos despreciar algunos pasajes de Campra, los fragmentos para violín de mi tío, sus gavotas¹⁵².

A lo largo del diálogo, cuando el filósofo se siente realmente incómodo e inquieto ante la argumentación moral de Rameau, se produce la propuesta de cambiar de tema, y siempre es para hablar de música. Así, al concluir su discusión acerca de la educación, cuando plantean su diferente versión del «pequeño salvaje», el autor pone en boca del filósofo la cuestión fundamental, su verdadera pregunta con respecto a la mediocridad:

YO: Dejemos el tema, por favor. Jamás lograría enseñaros lo que yo sé al respecto y, en cambio, podéis enseñarme más fácilmente lo que yo ignoro y vos sabéis de música. Querido Rameau, hablemos de música, y decidme cómo es posible que con esa facilidad de sentir, de retener y de expresar los más bellos fragmentos de los grandes maestros, con el entusiasmo que os

¹⁵⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 94.

¹⁵¹ H. Ey, *Tratado de psiquiatría*, trad. C. Ruiz Ogara, Masson, Barcelona, 2000, p. 213.

¹⁵² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 85.

inspiran y que transmitís a los demás, ¿cómo es posible que no hayáis hecho nada que merezca la pena?¹⁵³.

El filósofo del diálogo de Diderot, cuando se siente confundido por la mezcla de afectos que le provoca ver representada la pantomima del proxeneta y de la joven seducida, quiere cambiar de tema; cuando ve representada la pantomima del renegado de Avignon, establece la comparación con las bellas artes y lleva la conversación hacia la música:

Empezaba a soportar con dificultad la presencia de un hombre que comentaba una terrible acción, un execrable crimen, como un conocedor de pintura o de poesía examina las bellezas de una obra maestra, o como un moralista o un historiador realza y subraya las circunstancias de una acción heroica. Me puse sombrío, a pesar mío [...] Tras un momento de silencio, tanto por su parte como por la mía, durante el cual se paseó silbando y cantando, le dije, para llevar la conversación hacia su talento:

YO: ¿Qué hacéis ahora?

ÉL: Nada...

YO: Eso cansa mucho.

Él: Antes, ya era bastante mediocre. Pero fui a oír esa música de Duni y de otros jóvenes compositores. Han acabado conmigo¹⁵⁴.

La ópera italiana estaba desplazando a las sinfonías francesas, y el gusto por los acentos de la pasión y por los fenómenos de la naturaleza que aportaban los músicos extranjeros no permitía que se siguiera ignorando la rigidez y la monotonía del estilo clásico. Diderot pone en boca de Rameau su visión del cambio que se avecina, y lo presenta mediante una imagen magnífica de la Santísima Trinidad, para relacionar, una vez más, los dos ámbitos (ético-estético), aportando esta vez una táctica política:

ÉL: Lo verdadero, lo bello y lo bueno tienen sus derechos. Se los discute, pero acaba uno por admirarlos. Lo que no ha sido marcado por ese sello, se admira durante cierto tiempo, pero acaba por hacer bostezar. Bostezad, pues, señores: bostezad a vuestras anchas. No os reprimáis. El imperio de la naturaleza y de mi trinidad —contra la que las puertas del infierno jamás prevalecerán—, se establece suavemente: lo verdadero, que es el padre, el cual engendra lo bueno, que es el hijo, de donde procede lo bello, que es el Espíritu Santo. El Dios extranjero se sitúa

¹⁵³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 96.

¹⁵⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 76-77.

humildemente sobre el altar junto al ídolo del país; poco a poco se va afirmando. Un día empuja con el codo a su camarada y, ¡zas!, he ahí el ídolo en el suelo. Así dicen que los jesuitas implantaron el cristianismo en China y en la India. Y por más que digan los jansenistas, esa táctica política, que camina hacia su fin sin ruido, sin efusión de sangre, sin mártires, sin arrancar ni un cabello, me parece la mejor¹⁵⁵.

Una reflexión en el mismo sentido encontramos en Montaigne, cuando habla de la fuerza de la costumbre, «una maestra violenta y traidora»¹⁵⁶. Él pensaba que los clásicos habían legado a la posteridad, a través de sus *Cartas*, el testimonio más auténtico de la posición ética que habían defendido. En el ensayo «Consideración sobre Cicerón», Montaigne destaca, de entre todos los autores y sus respectivas obras, las *Cartas* de Séneca a Lucilio y las de Epicuro a Idomeneo, y deja constancia de que en ellas no se trata de enseñar a hablar bien, sino de dar ejemplo de obrar bien. Porque Montaigne busca ejemplo en sus lecturas: no duda en afirmar que es lo único que merece la pena legar a la posteridad y dejar por escrito. En su caso, ante la falta de un destinatario para sus «cartas», escribe sus «ensayos»:

Dicen los sabios que sólo la filosofía, en lo que concierne al saber, y sólo la virtud, en lo que concierne a las acciones, convienen en general a todos los grados y a todos los órdenes. Se encuentra algo semejante en esos otros dos filósofos [Séneca y Epicuro], porque prometen también eternidad a las cartas acomodándose por un buen fin a la vanidad ajena. Les comunican, en efecto, que si el afán de darse a conocer a los siglos futuros, y de renombre, los retiene todavía en la dedicación a los asuntos públicos, y les hace temer la soledad y el retiro donde quieren llamarlos, olviden toda inquietud. Porque ellos tienen crédito suficiente ante la posteridad para garantizarles que, aunque sólo sea por las cartas que les escriben, harán su nombre tan conocido y famoso como podrían hacerlo sus acciones públicas. [...] Sobre el asunto de las cartas, quiero decir una palabra: que es una tarea en la cual mis amigos sostienen que tengo cierta capacidad. Y me habría gustado más adoptar esta forma para publicar mis fantasías si hubiera tenido a quien hablar. Necesitaba, como lo tuve en otro tiempo, un cierto trato que me atrajera, que me sostuviera y elevara. [...] Y me engaño si el resultado no hubiese sido mejor. Mi estilo es por naturaleza cómico y privado, pero con una forma mía, inadecuada para las negociaciones públicas, como lo es mi lengua en todos los aspectos: demasiado concisa, desordenada, entrecortada, particular¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 81.

¹⁵⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, xxii, p. 111.

¹⁵⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xxxix, p. 256-257.

Se puede establecer una equivalencia entre la forma en que Montaigne lega a la posteridad su ejemplo y su elección, su insistencia en vivir y actuar de forma adecuada, y las continuas inversiones que efectúa Diderot a lo largo del diálogo, haciendo que el filósofo fuerce el paso del ámbito ético al estético, y viceversa. La virtud, concebida como una búsqueda de equilibrio personal, acaba por confundirse, como en el caso de Montaigne, con el humanismo. Definido por su naturaleza y por su cultura, el ser humano debe atender tanto a la una como a la otra. En la búsqueda de ese equilibrio reside la verdadera virtud. Ésa es la razón de las transiciones que obligan a leer entre líneas, por el efecto de perplejidad que provocan. La enunciación del autor, su punto de vista, aparece en donde no se espera, quizá porque su lugar no está en el diálogo. Podemos plantear una equivalencia con lo que escribió Montaigne:

Sea yo lo que sea, quiero serlo en otro sitio que en el papel. Mi arte y mi habilidad se han empleado para hacerme valer a mí mismo; mis estudios, para aprender a hacer, no a escribir. He dedicado todos mis esfuerzos a formar mi vida. Ése es mi oficio y mi obra. Soy menos artífice de libros que de cualquier otra obra¹⁵⁸.

Un enunciado de autoridad no tiene más garantía que su enunciación misma. Y si evoca un sentido es como consecuencia de la propia enunciación. En el caso del escrito, éste no depende de la producción de sentido. Cuando se trata de la escritura, el verdadero interlocutor es únicamente el propio escritor: uno sólo se escribe a sí mismo, uno no escribe por el efecto de significado, de sentido. Si Montaigne se lamentaba de no contar con un destinatario a quien dirigir sus cartas, encontró en *Los Ensayos* una forma original de conversar con «el hombre que siempre va conmigo», como dijera siglos más tarde Antonio Machado¹⁵⁹.

Diderot también conversa consigo mismo en *El sobrino de Rameau*. Doscientos años separan su escritura de la de Montaigne y, a diferencia de éste, Diderot, en una época marcada por la conversación permanente, contaba con muchos interlocutores con los que compartir sus reflexiones. Sin embargo, en el diálogo entre el filósofo y el sobrino de Rameau, el destinatario del texto parece ser el autor mismo, y quizá el

¹⁵⁸ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxvii, p. 824.

¹⁵⁹ «Converso con el hombre que siempre va conmigo / —quien habla solo espera hablar a Dios un día— / mi soliloquio es plática con este buen amigo /que me enseñó el secreto de la filantropía» (A. Machado, *Campos de Castilla*, I).

enigmático final de la obra muestra la ambigüedad bajo la que se esconde su enunciación. Hay quien considera una conclusión desafiante las últimas palabras que cruzan los personajes, una última paradoja que muestra que el sobrino no conoce la constancia más que en la negación de todo cambio¹⁶⁰; hay también quien interpreta ese final desde la posición cínica de Rameau: «ninguna duda al respecto: es el oro el que ríe al final»¹⁶¹. Por mi parte, considero que el exagerado desplazamiento del decir del sobrino apunta, más bien, a una suspensión de sentido, esto es, a una reducción del sentido al sinsentido, dejando al descubierto el síntoma para que en el texto se haga letra: la barbarie de la civilización:

ÉL: Pero ya son las cinco y media. Oigo que las campanas tocan a vísperas para el abate Canaye y para mí. Adiós, señor filósofo. ¿No es cierto que sigo siendo el mismo de siempre?

YO: Sí, desgraciadamente.

ÉL: Que esta desgracia dure otros cuarenta años. Mejor reirá el que ría el último¹⁶².

¿De qué se ríe el último? Diderot había eliminado de escena la risa con su propuesta de «comedia seria», y tampoco era partidario de la denuncia satírica. ¿Qué estatuto puede dársele, entonces, a esa risa última?

Considerada tradicionalmente el atributo de los dioses, la risa les pertenece a ellos, seres caprichosos, juguetones, que no necesitan fundamentar sus acciones. El ser humano, sin embargo, cuando busca razón y sentido, llega un momento en que se encuentra con un límite, a partir del cual sólo le queda la fe, o la risa. Søren Kierkegaard, en sus escritos estéticos *Diapsálmata*, se ocultaba tras el nombre de Víctor Eremita. Al cabo de un recorrido por la tautología, el hastío y la desesperación, en el último pasaje, Víctor Eremita tiene un sueño ganador, que precisamente da sentido a su nombre. Se encuentra ante el tribunal de los Olímpicos, y éstos le ofrecen la posibilidad de formular un deseo. «Tener siempre la risa de mi

¹⁶⁰ P. Hartmann, «Un si lumineux aveuglement : une étude sur *Le Neveu de Rameau* et la crise des Lumières», *DS*, XXVI (1995), p. 165.

¹⁶¹ J. D'Hont, «Le cynisme de Rameau», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 36 (2004), p. 130.

¹⁶² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 109.

parte», fue la petición del esteta. Los dioses respondieron con una sonora carcajada¹⁶³.

¹⁶³ S. Kierkegaard, *Diapsálmata*, en *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, trad. Begonya Saez Tajafuerce, Trotta, Madrid, 2006, p. 66.

4. LES PENSÉES DÉCOUSUES, COMMENT LES ÉCRIRE?

POÉTICA DE LA ESCRITURA DESHILVANADA

¿Cómo conoceremos el orden en el que debemos colocar las palabras si no conocemos el que siguen las ideas cuando se ofrecen al espíritu?¹.

Es la pregunta que abre la reflexión del *Tratado sobre el arte de escribir*, de Condillac, que forma parte de la obra dedicada a la instrucción del Príncipe de Parma. Se editó en 1798, después de la muerte del autor. Condillac se dirigía directamente al joven príncipe desde la primera línea: «Dos cosas, Monseñor, hacen que un estilo sea bello: la claridad y el carácter». La primera de ellas exige que se escojan siempre los términos adecuados a las ideas; que se elimine toda superficialidad del discurso; que la significación no sea equívoca; en fin, que las frases se sucedan de acuerdo a la reflexión. La segunda de las condiciones, el carácter, plantea otro tipo de dificultad, pues una vez elaborada su teoría acerca de la asociación de ideas, Condillac se pregunta cómo llevarlas a la letra, al escrito. El espíritu se muestra capaz de percibir a la vez gran número de ideas. Sin embargo, según el autor, hay una relación de subordinación que las conecta entre sí. Cuanto mayor sea la asociación entre ellas, mayor será la posibilidad de concebirlas con orden y claridad. Y el lenguaje debe expresar de modo sensible ese orden, esa subordinación. Escribe Condillac:

En consecuencia, el principio que debéis imponeros al escribir es el de adecuaros siempre a la asociación de ideas [...] Si reflexionamos acerca de nosotros mismos, nos daremos cuenta de que nuestras ideas se presentan en un orden que cambia según los

¹ Condillac, *Traité de l'art d'écrire*, en *Œuvres complètes*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, vol. VII, libro I, p. 4, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2984157>.

sentimientos que nos afectan en cada momento [...] Comprenderéis, pues, que si conservamos ese orden en el discurso, nos comunicaremos nuestros sentimientos a la vez que nuestras ideas².

Los pensamientos amorosos tienden al lirismo, y todo sentimiento, en su cualidad subjetiva de único e irrepetible, se adorna con las metáforas del lenguaje poético; los pensamientos filosóficos se expresan con máximas, demostraciones o argumentaciones, dependiendo del campo al que pertenezcan. Pero, por otra parte, todo escritor honesto se enfrenta a la tentación de dar rienda suelta a su imaginación. Diderot, en el artículo «Pyrrhonienne ou Sceptique» de la *Encyclopédie*, rinde homenaje al modo de escribir y de componer de Montaigne en sus *pensées*, porque reconoce ahí un estilo y una forma de expresión que tienen en cuenta los aspectos señalados anteriormente: los sentimientos o afectos momentáneos del escritor y su capacidad de relacionarlos con otros aspectos y otro tiempo:

Él sigue sin arte el encadenamiento de sus ideas; poco le importa de dónde parte, cómo marcha, ni dónde finaliza. Aquello que dice es lo que le afecta en el momento. No es ni más coherente, ni se encuentra más prendido con alfileres [*décousu*] escribiendo que pensando o soñando, pues es imposible que el hombre que piensa o que sueña resulte totalmente prendido con alfileres [*décousu*]. Sería necesario que un efecto pudiera cesar sin causa, y que otro efecto pudiera comenzar súbitamente del mismo. Hay una asociación necesaria entre las dos ideas más disparatadas. Esta asociación se da, o en la sensación, o en las palabras, o en la memoria, o en el interior, o en el exterior del hombre. Se trata de una regla a la que se sujetan incluso los locos en el mayor desorden de la razón. Si tuviéramos la historia completa de todo lo que les sucede, veríamos que todo se acomoda a ella, al igual que en el hombre más sabio y más sensato [...] Por muy variada que sea la serie de objetos que se le presentan a nuestro filósofo, y por mucho que parezcan llevados al azar, todos se tocan en un punto, de una u otra manera [...] Sobre la marcha, [Montaigne] se muestra bajo diversas facetas: algunas veces bueno, otras malvado, otras compasivo; en otras ocasiones, vano, o incrédulo, o supersticioso. Después de haber escrito con vigor contra la verdad de los milagros, hará apología de los augures. A pesar de todo, diga lo que diga, es interesante e instructivo³.

² Condillac, *Traité de l'art d'écrire*, pp. 12-13.

³ «Pyrrhonienne ou Sceptique», *Encyclopédie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. XVII, p. 485, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-23403&I=490&M=tdm>.

Diderot encontró en los escritos de Montaigne una manera singular de plantear las contradicciones a las que se enfrenta el espíritu humano: en lugar de resolverlas, Montaigne las muestra tal y como se le aparecen. Pese a algunas reservas, en la época en que Diderot elogia el estilo de Montaigne continuaba en vigor el principio clásico de que existía un modelo inmutable de la belleza. La *Querelle des Anciennes et des Modernes* se había iniciado oficialmente en 1687, cuando Charles Perrault, al comienzo de una sesión de la Academia, dio lectura a su *Poema sobre el siglo de Luis el Grande*.

A pesar de la oposición entre antiguos y modernos, el principio del modelo natural no se discutía. Lo que estaba en juego era la interpretación de la doctrina: o los antiguos ya habían descubierto el modo de representar la belleza natural y los modernos sólo tenían que imitarlos, o la idea de belleza es algo que, como la ciencia, progresa con la experiencia.

La estética se ocupa de reflexionar sobre los modos de representación sensibles. En una época de cambio, la representación está también sujeta a una pérdida de referencias que todavía no han sido sustituidas. En el arte del siglo XVIII encontramos, precisamente, falta de contemporaneidad, a no ser que consideremos como objeto de representación el propio cambio, la propia transición. Desde esta perspectiva, entendemos que el arte de la segunda mitad del XVIII es difícil de clasificar. Durante esos años, según Félix de Azúa, «lo que no es *neo* (repetición de un pasado inexistente) es *pre* (anticipación de un futuro utópico)»⁴.

En lo referente a la literatura, cabe destacar el término «creación literaria», que aparece como un efecto de la modernidad. Con anterioridad, «creación» era una expresión absolutamente asociada al surgimiento *ex nihilo*: allí donde no había nada, surge algo. Era, desde el siglo XIII, el acto por el cual Dios había hecho surgir de la nada el universo y los seres vivos que habitan el mundo, como explica Étienne Gilson al subrayar este carácter divino específico de la creación: «El *homo faber* no puede, en ningún caso, llegar a ser un *homo creator*, puesto que, no teniendo él más que un ser que le ha sido dado, no sabría producir lo que no es él, ni superar en el orden de la causalidad el rango que ocupa en la cadena del ser. La creación es, por tanto, la acción causal propia de Dios, posible y sólo posible para él»⁵. Todavía en la

⁴ F. de Azúa, *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 176.

⁵ E. Gilson, *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Vrin, París, 1932, p. 91.

cuarta edición del *Diccionario de la Academia francesa*, en 1762, encontramos esa única acepción del término: «Creación: acción por la cual Dios crea»⁶. Hasta la sexta edición del *Diccionario*, en 1835, no encontramos la siguiente definición: «Creación: se dice también de lo que el hombre inventa, forma, establece. *La creación de una palabra. Una palabra de nueva creación. La creación de un género en literatura, en pintura*»⁷.

En esas mismas fechas, Mary W. Shelley, en la «Introducción» a la edición de 1831 de su obra *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ofreció, a petición de sus editores, una explicación sobre la génesis de su obra y de cómo pudo ella, cuando sólo contaba dieciocho años, escribir ese relato. Manifiesta cierto pudor a la hora de hablar de sí misma y de sus recuerdos, pero se muestra firme en su negación del *ex nihilo*: «La invención, debe ser admitido humildemente, no consiste en crear desde el vacío, sino desde el caos; en primer lugar, se deben tener dispuestos los materiales: la invención puede dar forma a una sustancia oscura e indefinida, pero no puede crear de la nada la sustancia misma»⁸.

El sobrino de Rameau, ¿se puede considerar una invención, en el sentido de que da «forma a una sustancia oscura e indefinida»? La escritura es rápida, los argumentos se cruzan, dibujados como a pinceladas, casi escapando a la tradición de los textos filosóficos; no encontramos ni orden de razonamientos, analíticos o sintéticos, ni orden temático; la única ley de composición en el diálogo parece ser la de las digresiones, los paréntesis, el humor.

En este capítulo, comienzo el análisis con los aspectos más generales de los recursos retóricos necesarios y utilizados en la escritura de «piezas sueltas», en la escritura «deshilvanada», para llegar al punto que quiero defender: Diderot encuentra un estilo singular en la obra de Michel de Montaigne, un estilo con el que él, a modo de diálogo, hilvana sus «pensées» en la escritura de *El sobrino de Rameau*.

⁶ s. v. *création*, *Dictionnaire de l'Académie française* (1762), Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. I, p. 437, <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-50403&I=446&M=chemindefer>

⁷ s. v. *création*, *Dictionnaire de l'Académie française* (1835), Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. I, p. 447, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-50407&I=479&M=chemindefer>.

⁸ M. W. Shelley, *Frankenstein o El moderno Prometeo*, trad. M. Engracia Pujals, Cátedra, Madrid, 1999, p. 350.

En el primer apartado del capítulo, amplio el estudio y lo contrasto con una de las teorías más complejas e iluminadoras sobre el humor y la comicidad que se han formulado, en concreto, la desarrollada por los psicoanalistas Sigmund Freud y Jacques Lacan acerca del carácter inconsciente del chiste y su diferencia con el rasgo de ingenio. Seguidamente, en el segundo apartado, «Uso de la parodia y de la pantomima», se muestran algunos de los recursos utilizados por Diderot en *El sobrino de Rameau* para la producción de los efectos de sentido y sinsentido propios de la comicidad y del humor. A continuación, en el apartado «Los *tableaux* de Diderot», se analiza la dificultad a la que se enfrentó Diderot a la hora de elegir un modo de expresión dentro de los géneros clásicos, hasta encontrar una salida en lo que se denominó «prosa poética». En el último apartado, «Un estilo singular», doy cuenta del recorrido efectuado para poder plantear la hipótesis de que Montaigne y Diderot compartían un estilo de escritura.

4.1. EL USO DE LA AGUDEZA (*WITZ*, *MOT D'ESPRIT*) SEGÚN LA TEORÍA PSICOANALÍTICA

Aristóteles dejó escrito en su *Poética* que los espectadores de la tragedia realizaban la purificación o catarsis de las pasiones por medio de hechos que despertaban piedad hacia el inocente y temor al semejante⁹; sin embargo, no contamos con su interpretación sobre lo que sucedía en la comedia. ¿De qué reían los espectadores? ¿Qué se jugaba en la escena? Para intentar responder a estas preguntas considero del mayor interés las aportaciones de la teoría psicoanalítica.

El método iniciado por Sigmund Freud es una praxis fundamentada en una hipótesis explicativa: el origen inconsciente de muchos procesos psíquicos. El nuevo campo de estudio iniciado por Freud se situaba entre la medicina y la filosofía. En principio, su objetivo era puramente terapéutico, pero los médicos dudaban de que los hechos psíquicos pudieran ser sometidos a una elaboración científica. Sencillamente, negaban todo crédito a que los fenómenos anímicos, realmente enigmáticos, pudieran convertirse en un punto de partida para la investigación. La filosofía, por su parte, consideraba lo psíquico sólo en la medida en que es posible

⁹ Aristóteles, *Poética*, VI, 1449b, p. 55.

considerarlo un fenómeno de conciencia, relegando al terreno de la mística los fenómenos que ponían en relación lo psíquico con lo físico. En estas circunstancias, la teoría psicoanalítica se encontró, desde el comienzo, con la necesidad de ir elaborando un nuevo marco teórico en el que fundar sus descubrimientos¹⁰.

La investigación iniciada por Freud sentó las bases teóricas que permitieron la transmisión y la elaboración de los conceptos fundamentales del psicoanálisis. Al estar atenta a las manifestaciones del malestar y del sufrimiento, sin rechazar aquello que no funciona o que resulta enigmático, la teoría freudiana no ha dejado de actualizarse. La reelaboración de las nociones es tanto el resultado de la aportación de otras teorías como del trabajo de muchos psicoanalistas que tomaron a su cargo aquellas dificultades con las que se encontró Freud. Uno de ellos fue Jacques Lacan (1901-1981). El psicoanalista francés planteó el «retorno a Freud», a la lectura atenta de la extensa obra del fundador, para descubrir cuáles eran los conceptos que había que redefinir a la luz de los nuevos descubrimientos, pero también para recordar lo que el propio psicoanálisis posee de «clásico», es decir, los principios que sustentan la teoría psicoanalítica.

Precisamente ambos psicoanalistas, en su estudio de la actividad psíquica humana, se preguntaron por la génesis y las condiciones del placer cómico y del humor.

Adelanto brevemente la respuesta de Freud: es un placer obtenido gracias a un ahorro del gasto psíquico que nos evitamos, a condición de que ese ahorro no se invierta en otra función psíquica. Es el punto de vista «económico» de Freud: «El placer del chiste nos pareció surgir del *gasto de inhibición ahorrado*; el de la comicidad, *del gasto de representación (de catexis) ahorrado* y el del humor, *del gasto de sentimiento ahorrado*»¹¹. Dicho de otro modo: el chiste procura placer en la medida en que supera un obstáculo cuyo mantenimiento costaba un gasto de energía psíquica; la comicidad nos hace reír cuando verificamos a través de una

¹⁰ Desde sus comienzos, el movimiento psicoanalítico se encontró con el problema de establecer la formación y autorización de sus practicantes, y la necesidad de crear una asociación que regulara la práctica y permitiera la interlocución entre colegas. La obra de Peter Gay, *Freud: una vida de nuestro tiempo* (trad. Jorge Piatigorsky, Paidós, Barcelona, 1990), articula perfectamente la biografía, la elaboración teórica y las dificultades, rivalidades y luchas políticas que se produjeron durante las primeras décadas del siglo XX, tanto en el seno del movimiento psicoanalítico como con las asociaciones médicas.

¹¹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) *Parte teórica*, en *Obras completas*, trad. L. López Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, t. I, p. 1167.

comparación lo que nos hemos ahorrado identificando el proceso psíquico que se realiza en otra persona; el humor, por su parte, es placentero cuando ahorramos, evitamos y no somos alcanzados por los sentimientos emotivos (displacenteros) que esperamos que acompañen a una situación.

Jacques Lacan, por su parte, leyó y relejó los textos freudianos contando con la perspectiva y las nociones de la lingüística del siglo XX. Eso le permitió proponer una explicación menos mecanicista y más estructural del proceso de elaboración psíquico necesario para la obtención del placer cómico, partiendo de la teoría de la intersubjetividad y de cómo se constituye un mensaje.

Antes de pasar a exponer las teorías de ambos autores, quiero señalar dos cuestiones importantes acerca de la pertinencia de su inclusión en este estudio.

En primer lugar, el estado de las investigaciones. El ensayo de Bergson, *Le rire*, había aparecido en 1900. Freud lo leyó y lo incluyó dentro del análisis crítico de los estudios llevados a cabo hasta la publicación del suyo propio (1905). Freud analiza y cita sus fuentes: Bergson, que ya había apuntado la similitud entre los sueños y la absurdidad cómica; el poeta Jean Paul Richter; la *Crítica del juicio* de Kant; la obra de Von Kraepelin: *Zur Psychologie des Komischen* (1885); los filósofos contemporáneos suyos Theodor Vischer y Kuno Fischer; la obra *Komik und Humor* del profesor de Munich Theodor Lipps, aparecida en 1898; la *Ästhetische Untersuchungen im Anschluss an die Lippssche Theorie des Komischen* (1896) de Heymans. A Freud le llama la atención con qué pocos ejemplos de chistes reconocidos se conforman estos autores para sus indagaciones; él, por su parte, añade nuevas aportaciones: encuentra en la obra *Reisebilder* de Heine la figura de Hirsch-Hyacinth, personaje que le permite analizar nuevos chistes, y resalta la finura del humor en las narraciones de Mark Twain.

En segundo lugar, quiero destacar que tanto Freud como Lacan rechazaron el interés del psicoanálisis aplicado a la biografía del artista, proponiendo justamente lo contrario: es el propio psicoanálisis el que se interesa por todo lo que puedan descubrirle a él las obras de un artista, «lo humano universal en él, partiendo de la urdimbre de sus impresiones vitales, de sus destinos contingentes y de sus obras», escribió Freud, a propósito de su ensayo sobre Leonardo Da Vinci de 1910, donde señala los límites de la interpretación por el carácter incierto y lagunoso del material, añadiendo: «El análisis no consigue explicar las dotes del artista ni descubrir los

medios con los que el mismo trabaja, o sea, los pertenecientes a la técnica artística»¹². Más radical que el fundador, Jacques Lacan quiso dejar claro que el uso hecho por el psicoanálisis del mito de Edipo, por ejemplo, no lo cualificaba en nada para reencontrarse en el texto de Sófocles, del mismo modo que el que Freud hubiera evocado un texto de Dostoievski no era suficiente para decir que la crítica de textos se hubiera vivificado por la aportación del psicoanálisis. Lacan insiste en promocionar el interés del escrito: «Si la crítica literaria pudiera efectivamente renovarse, sería porque el psicoanálisis estuviera ahí para que los textos se midieran con él, estando el enigma de su lado»¹³.

Así pues, alejado de la psicobiografía, el psicoanálisis se interesa por una obra literaria concreta en la medida en que puede considerarse lo allí escrito como creación de un mensaje. Cuando ése es el caso, el texto se convierte en un lugar desde el que surgen las preguntas, ya que es el propio texto el que interroga, el que pone a trabajar al lector. Ésa es la aportación del descubrimiento freudiano: cuando en una obra, más allá de la producción de sentido —explícito o implícito— algo del deseo del autor ha conseguido «escribirse», el texto se hace «auténtico», adquiere un valor de llamada al lector que promueve una lectura diferente. En mi primera lectura de *El sobrino de Rameau*, me llamó inmediatamente la atención el sentido del humor, tan especial, que recorre el texto. Es lo que voy a tratar, a continuación, con la aportación de la teoría psicoanalítica.

4.1.1. LA TEORÍA FREUDIANA: EL PUNTO DE VISTA ECONÓMICO

El psicoanálisis es una práctica que a través de la experiencia del inconsciente permite que un sujeto que habla pueda disponer de un saber capaz de incidir en el curso de su vida. Detalles, cuestiones mínimas, pequeños fracasos del día a día, sin sentido aparente, esconden muchas veces una razón cuyo desconocimiento es motivo de repetición y sufrimiento para el sujeto. Freud tuvo que avanzar mucho para poder descifrar el mensaje de la verdad escondida en los sueños, en los tropiezos de la palabra, en actos fallidos, así como en las alteraciones en el cuerpo.

¹² S. Freud, *Autobiografía*, en *Obras completas*, t. III, p. 2794.

¹³ J. Lacan, «Lituraterre», en *Autres écrits*, Seuil, París, 2001, pp. 12-13.

De ascendencia judía, Sigmund Freud nació el 6 de mayo de 1856 en Freiberg, Moravia. A los cuatro años se estableció en Viena junto con el resto de su familia. En esta ciudad realizó sus estudios en Medicina y Biología, especializándose en Neurología anatómico-clínica.

Hombre de su época, movido por su afán de saber y de participar en los debates y cambios que se estaban produciendo, dice en su autobiografía, escrita en 1925: «La teoría de Darwin, muy en boga por entonces, me atraía extraordinariamente porque quería prometer un gran progreso hacia la comprensión del mundo. Sé que la lectura del ensayo goethiano *La Naturaleza*, escuchada en una conferencia de divulgación científica, me decidió por último a inscribirme en la Facultad de Medicina»¹⁴.

Finalizados sus estudios, en otoño de 1885 viaja a París, movido por el deseo de trabajar con Charcot, que entonces era el Director de la sección de Neurología del Hospital Salpêtrière, y catedrático de Clínica de las Enfermedades Nerviosas. Aquí su carrera comienza a dirigirse hacia el estudio de la psique humana y sus patologías. Charcot pensaba que algunas enfermedades mentales debían tener una causa no orgánica sino psicológica, esto es, producida por trastornos o disfunciones sufridas por el individuo. Con Charcot se inicia Freud en el estudio de la histeria y en la aplicación de la hipnosis como terapia. Esta colaboración, así como la que sostendrá algo más tarde con Breuer, fue decisiva y marcó la investigación posterior de Freud. La separación de los fenómenos psíquicos de las cuestiones anatómicas a las que la ciencia de su época los había atado, le llevó a la búsqueda de acontecimientos importantes en la vida del paciente, escondidos en lo profundo de su psique.

En 1895 publicó *Estudios sobre la histeria*, en colaboración con Breuer. Habían avanzado en cuanto a la génesis de los síntomas histéricos de conversión. Sin embargo, el mismo método hipnótico le hará descubrir a Freud que todo lo olvidado por el paciente había sido penoso: de algún modo, había producido terror, dolor o resultó vergonzoso para sus exigencias. Pero con la hipnosis, la causa de los síntomas seguía siendo un enigma para el paciente, por lo que Freud abandonó este método terapéutico, adoptando la asociación libre como herramienta. Con ella, el paciente expresa de manera espontánea —esto es, sin que intervengan los

¹⁴ S. Freud, *Autobiografía*, en *Obras completas*, t. III, p. 2762.

mecanismos conscientes— lo que le viene a la cabeza, siendo tarea del terapeuta la interpretación de lo expresado.

El punto de partida de Freud y Charcot había sido la causa de los fenómenos histéricos como parálisis, desmayos o afonías. Descubren que los síntomas están sobredeterminados, y proponen la noción de «trauma» como causa no consciente. La suposición de una causalidad le permitió a Freud plantear la hipótesis del inconsciente y crear un dispositivo para su emergencia: el dispositivo analítico. La formalización del inconsciente como hipótesis se sostenía en el interés de Freud por todo aquello que «hacía ruido», que sorprendía al sujeto, y que denominó formaciones del inconsciente: lapsus, chistes, sueños, actos fallidos.

Las líneas básicas del método psicoanalítico las elabora entre 1896 y 1900. El trabajo con los pacientes y los debates que sostuvo con sus colegas acerca del nuevo método le llevaron a elaborar y reelaborar continuamente los aspectos clínicos y teóricos del psicoanálisis, y muchos conceptos de su invención pasaron a formar parte del marco teórico de otras disciplinas, perdiendo a menudo su rigor inicial. Freud señala claramente lo fundamental, lo que sostendrá a lo largo de toda su vida: «Las teorías de la resistencia y de la represión de lo inconsciente, de la significación etiológica de la vida sexual y de la importancia de los sucesos infantiles son los elementos principales del edificio teórico psicoanalítico»¹⁵.

El espíritu de la época victoriana fue una de las condiciones *sine qua non* para que se produjera ese intenso diálogo entre el terapeuta y el paciente sobre los problemas íntimamente vinculados con la sexualidad. Por otra parte, gracias al auge de las ciencias naturales en la segunda mitad del siglo XIX y al espíritu positivista, Freud aprendió a utilizar una metodología científica precisa y fiable.

La publicación de *La interpretación de los sueños*, en 1900, supuso la exposición pública de las ideas de Freud, a las que rápidamente se adhirieron psicólogos como Carl J. Jung, E. Breuler, A. Adler o E. Jones, si bien Jung y Adler se fueron apartando de sus postulados. La interpretación de los sueños es la interpretación de un relato. Freud descubre los dos mecanismos básicos de la elaboración onírica: condensación y desplazamiento. Es el inconsciente en marcha. Estas ideas influyeron en ámbitos tan diversos como el arte, la historia, la sociología o la

¹⁵ S. Freud, *Autobiografía*, en *Obras completas*, t. III, p. 2780.

antropología, e inauguraron una línea de pensamiento e investigación teórica que resultó esencial para la ciencia contemporánea.

En 1905, Freud publicó un ensayo titulado *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Este ensayo consta de tres partes: la primera parte es la analítica, en cuya «Introducción» señala el interés del tema, haciendo referencia a los estudios realizados hasta su época; en «La técnica del chiste» enumera y explica con ejemplos los mecanismos de su elaboración; en «Las intenciones del chiste», distingue el chiste inocente del tendencioso, concluyendo que el placer que el chiste produce depende, por un lado, de la técnica, y por otro, de la tendencia. En la segunda parte o parte sintética, pone en relación las dos fuentes esenciales del placer que había señalado en el último apartado de la analítica, es decir, la técnica y la tendencia. A continuación, aventura la hipótesis «económica» del ahorro de gasto psíquico para explicar la génesis del placer obtenido con el chiste; en «Los motivos del chiste. El chiste como fenómeno social» investiga la condicionalidad subjetiva del chiste, su necesidad de comunicación. Finaliza el ensayo con la parte teórica, donde establece el hecho de que las técnicas de producción del chiste muestran procesos idénticos a los de la elaboración onírica (condensación, desplazamiento, transformación) y desarrolla las diferencias fundamentales entre la comicidad, el humor y el chiste.

En la «Introducción» a la *Parte analítica*, Freud plantea que es la similitud entre dos procesos de elaboración psíquica — el del chiste y el del sueño — lo que le lleva a preguntarse por la génesis del placer tan especial que obtenemos con la comicidad, el chiste y el humor. Y no vuelve a ocuparse del tema hasta que, en 1927, retoma de improviso el hilo del asunto en su breve trabajo *El humor*. En este texto aborda la cuestión de la génesis del placer también desde el punto de vista dinámico, pues Freud mantiene hasta el final el punto de vista económico del ahorro de sentimiento para explicar la génesis del placer humorístico.

4.1.1.1. El chiste

Como ya se ha dicho, Freud había publicado en 1900 la *Interpretación de los sueños*. El análisis de la actividad onírica se había convertido en uno de los pilares fundamentales de su hipótesis del inconsciente. Y cuando, en 1905, aborda el

análisis de *El chiste y su relación con lo inconsciente*, encuentra que las técnicas del chiste muestran procesos idénticos a los conocidos como peculiaridades de la elaboración de los sueños: la condensación, el desplazamiento y las formaciones sustitutivas. Además, el chiste «sale al paso» como una sorpresa, posee el carácter de «ocurrencia involuntaria». Estas dos características —ser una ocurrencia involuntaria, es decir, estar alejado de la atención consciente, y su proceso de elaboración—, le permiten a Freud sostener la hipótesis de la procedencia inconsciente del chiste¹⁶.

El chiste tiende a una expresión lo más breve posible: la condensación es un signo de elaboración inconsciente que el pensamiento ha experimentado. Freud lo explica a partir de la similitud del chiste con el contenido manifiesto del sueño, que suele ser, a menudo, absurdo y confuso; incluso cuando es coherente, resulta ajeno al pensamiento consciente. Freud descubrió que para dar el primer paso en la elaboración onírica, para pasar de pensamientos a imágenes, los pensamientos tienen que experimentar profundas transformaciones. El concepto de «trabajo del sueño» da cuenta de la diferencia entre el contenido manifiesto del sueño y los pensamientos latentes que se descubren al analizarlo. Cuando se relata un sueño, se han perdido las articulaciones de lo pensado y éste va a aparecer «en bruto», condensado y sin nexos cognitivos. Son representaciones sobredeterminadas, en las que un elemento del sueño corresponde a un punto de entrecruzamiento de los pensamientos. Según Freud, el mismo proceso se da en la formación del chiste, pues se abandona por un momento una ilación de pensamientos, que posteriormente aflora como chiste desde lo inconsciente. En el chiste tiene que surgir algo oculto o escondido. La condensación, necesaria para el chiste, se produce inconscientemente.

Una tendencia al ahorro domina todas las técnicas de la elaboración del chiste —formación de una palabra mixta, leve modificación de una palabra, doble sentido, equivocidad—, de donde deduce Freud que lo que se ahorra es un segundo pensamiento. Pone un ejemplo, el caso de un caballero nombrado ministro de agricultura al que no se le conocía más mérito para ocupar dicho cargo que el de explotar personalmente sus propiedades agrícolas. La opinión pública pudo comprobar, durante su gestión ministerial, que se trataba del más inepto de cuantos ministros habían desempeñado aquella cartera. Cuando dimitió, se oyó decir: «Ha

¹⁶ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) *Parte teórica*, pp. 1119-1132.

vuelto a su puesto ante el arado». El pensamiento ahorrado, en este caso, es que dicho señor era un animal¹⁷.

La segunda gran alteración operada por el trabajo del sueño en los pensamientos oníricos es el desplazamiento. Aquello que en el sueño manifiesto aparece como central y emerge con gran intensidad sensorial, era justo lo periférico de los pensamientos oníricos. Para que se produzca tal desplazamiento es necesario desviar la atención, ofreciendo en la expresión representaciones lo bastante lejanas como para pasar la censura, es decir, transformaciones encaminadas a facilitar la representación, pero que sean, sin embargo, derivadas de ellas y estén provistas de toda su carga psíquica. El desplazamiento no depende de las palabras, sino de la ilación de pensamientos.

En el chiste, el desplazamiento se suele realizar desviándose del pensar normal, aunque presente apariencia lógica o sofisma. Sin embargo, en la forma en que sueño y chiste consiguen vencer las resistencias hay una diferencia importante: el trabajo del sueño puede llevar más allá de todo límite el empleo de los medios de figuración indirecta, porque el sueño es un producto anímico totalmente asocial: es la expresión de un deseo, vuelto irreconocible, que no tiene nada que comunicar al otro. El chiste, por el contrario, tiene que estar en condiciones de ser entendible, debe respetar los límites del pensar consciente¹⁸.

Esta inclusión del otro en el chiste obliga a Freud a distinguir el chiste que es fin en sí mismo, el chiste «inocente», chiste en la palabra, de aquel que se pone al servicio de una tendencia, el «tendencioso», chiste en el pensamiento. El chiste tendencioso sólo tiene dos tendencias: hostilidad (agresión, sátira, defensa) y obscenidad (desnudamiento). Necesita de tres personas: además de la que hace el chiste, una segunda persona es tomada como objeto de la agresión hostil o sexual; en una tercera persona se cumplirá el propósito, esto es, provocar placer. No hay que confundir propósito y tendencia. El propósito siempre es una ganancia de placer. Otra cosa es cómo se obtiene. Está claro que si la técnica es la misma, el chiste tendencioso dispone de fuentes de placer que el inocente no tiene, en el cual todo placer se anuda sólo a la técnica. Ésta es otra característica del chiste: no solemos

¹⁷ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — A) *Parte analítica*, p. 1041.

¹⁸ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) *Parte teórica*, p. 1131.

saber por qué reímos, pues no distinguimos si el placer nos lo ha provocado la técnica o la tendencia¹⁹.

El chiste tendencioso es apropiado para atacar lo grande, digno y poderoso, o para atacar el pudor sexual, que no permite un impulso libidinoso. La satisfacción directa de una pulsión (hostil o concupiscente) supondría un rebajamiento, una degradación o una indecencia. Tanto las inhibiciones internas como las circunstancias externas ponen unos límites a dicha satisfacción directa. Ese poder que estorba o impide es la represión, y éstos son los límites que sortea el chiste. Quizá por eso son pocos los temas a que apuntan los chistes tendenciosos; sus formas y vestiduras, sin embargo, son en extremo variadas. Y para ello, una de las técnicas más utilizadas por el chiste es jugar con el doble sentido.

Se ha dicho que los procesos de condensación y desplazamiento remiten a la elaboración del sueño. Freud señala que una concordancia tal en modo alguno puede ser casual. Descubre que hay dos técnicas comunes en ambos trabajos: la figuración por lo contrario y el empleo del contrasentido. La figuración por lo contrario es una representación antinómica que consiste en sustituir un «no» lógico (única respuesta posible), por su contrario. Aquí señala Freud una característica importante de lo inconsciente: falta todo proceso comparable al «juzgar». El inconsciente desconoce la negación. En lugar de la desestimación por el juicio, en lo inconsciente aparece la represión, que consiste en excluir de la conciencia los sentimientos que caen bajo su acción, con todos sus derivados y ramificaciones. Cito dos ejemplos de Freud: «Federico el Grande oyó hablar de un predicador de Silesia que tenía fama de hallarse en tratos con los espíritus. Deseoso de averiguar lo que de verdad había en tales rumores, hizo acudir a su presencia al predicador y le recibió con la pregunta siguiente: *¿Puede usted conjurar a los espíritus? —Sí, majestad, pero nunca acuden*»²⁰. O este otro: «Carlos, duque de Wutemberg, pasa a caballo ante la puerta de un tintorero: *¿Podría usted teñir de azul mi caballo blanco? —Desde luego, alteza, si soporta el agua hirviendo*»²¹. En ambos casos se ha sustituido la única respuesta posible, la negación, por «sí... pero».

En el sueño, lo absurdo del contenido manifiesto sustituye al juicio de los pensamientos: «Esto es un disparate». En el chiste, el disparate se pone al servicio

¹⁹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — A) *Parte analítica*, pp. 1077-1080.

²⁰ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — A) *Parte analítica*, p. 1066.

²¹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — A) *Parte analítica*, p. 1065.

de los fines figurativos mismos. Sin embargo, el disparate en el chiste es un fin en sí mismo, y hay procedimientos cómicos para recuperarlo: la caricatura, la exageración, la parodia, el travestismo. Estos recursos no proceden del inconsciente. Y la figuración por lo contrario también se puede dar sin recurrir a lo inconsciente. Es el caso de la ironía, pues lo que caracteriza a esta modalidad de lo cómico es, precisamente, la figuración por lo contrario. Esta comparación del chiste con la comicidad, muy próxima a él, le permite postular a Freud que lo específico del trabajo del chiste es su carácter inconsciente, y que quizá sea eso lo que lo separa de la comicidad²².

4.1.1.2. La comicidad

La comicidad es una categoría más amplia y, a diferencia del chiste, la comicidad no se hace, la comicidad se encuentra. La modalidad cómica más próxima al chiste es lo ingenuo, pues se produce, sin intervención voluntaria, en los actos o palabras de quienes ocupan el lugar de segundas personas, y surge cuando el sujeto parece vencer, sin esfuerzo alguno, una coerción que, en realidad, no existe en él. Dicho de otra manera, el sujeto ingenuo se pone más allá de una inhibición, ya que ésta no preexistía en él. Esta falta de inhibición que suponemos en él es una condición necesaria de lo ingenuo; si no, calificaríamos a la persona de «atrevida». Es en la persona provista de inhibición donde reside la concepción de lo ingenuo, ya que en ella solamente tiene lugar la ganancia de placer, precisamente por cancelación de inhibición.

En la comicidad existe un mecanismo, la comparación, totalmente ajeno al chiste, esencial en el ahorro de gasto psíquico. En el caso de lo ingenuo cómico, la comparación se realiza entre las exteriorizaciones de otro y las nuestras. El placer surge de la diferencia cuantitativa de gasto que arroja el querer entender al otro, y tiene en común con el chiste —de ahí su proximidad— que ese gasto ahorrado por vía comparativa es un gasto de inhibición.

En un primer momento, lo cómico se produce como un hallazgo en las cualidades corporales —movimientos, formas, acciones—; más adelante, también en las anímicas. Cuando se discierne en qué condiciones resulta cómica una persona, la

²² S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) Parte teórica, p. 1128.

comicidad puede pasar a la situación. Son las «situaciones cómicas». A partir del conocimiento de las condiciones de la comicidad, se da también la posibilidad de volver cómico a otro. Se trata siempre de degradación.

En la representación teatral más básica, la pantomima, aparece lo cómico de los movimientos: nos hace reír por la desproporción, por un gasto demasiado grande. La comparación se establece entre la representación del movimiento en el otro y el que uno realizaría en su lugar. Ante el movimiento desmedido del otro y desacorde con el fin, lo que se inhibe es el plus de gasto para entenderlo, pues es superfluo.

El caso de lo cómico descubierto en las propiedades anímicas de otro, es también el resultado de una comparación, esta vez, entre el otro y el yo propio; ahora bien, lo cómico surge por el ahorro del otro, ahorro de un gasto que yo considero inevitable. En estas circunstancias, la comparación es por defecto. Freud insiste en la importancia del factor cuantitativo —exceso en las operaciones corporales, defecto en las anímicas— frente al cualitativo (o sentido) de la diferencia de gasto. Y en ambos casos surge la risa como efecto placentero de nuestra superioridad. Si sucede lo contrario, admiramos a la otra persona. La comparación es, pues, indispensable para la génesis de placer cómico.

Existen otros medios de provocar y hacer surgir la comicidad, como son la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia, el travestismo y su contrapartida, el desenmascaramiento. Son métodos de rebajamiento, de degradación. Todos ellos se dirigen a personas y objetos que reclaman autoridad y respeto y, en palabras de Freud, «son sublimes en algún sentido»²³. Freud considera que lo sublime es algo grande psíquico, equivalente a lo grande somático. La degradación de lo sublime que lleva a cabo la comicidad hace que la representación sea ordinaria, con el consiguiente ahorro de la compulsión de solemnidad. La caricatura degrada realizando un único rasgo en sí cómico, pero que suele pasar desapercibido dentro de la imagen total. La parodia y el travestismo obtienen el rebajamiento de lo sublime a costa de romper la unidad entre los caracteres, o sustituyendo aquello sublime por algo inferior. En el desenmascaramiento el mecanismo es idéntico, pues interviene allí donde alguien se ha investido, de modo fraudulento, con una dignidad o una autoridad que no le corresponden. En *El sobrino de Rameau* es notable la utilización de esos recursos cómicos, como veremos más adelante.

²³ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) Parte teórica, p. 1144.

4.1.1.3. El humor

El humor requiere poca comparecencia: basta con una sola persona. Detrás de la manifestación humorística se oculta una cierta grandeza de alma: el sujeto afirma, a pesar de los pesares, su ser habitual, y se extraña de aquello que está destinado a aniquilarlo. Es el caso de aquel reo, condenado a muerte que, subiendo las escaleras del cadalso, pregunta a su verdugo: *¿Qué día es hoy? —Lunes— ¡Vaya manera de empezar la semana!*²⁴. En este caso, el condenado ahorra el sufrimiento de la desesperación. En otros casos, el ahorro es de compasión hacia el afectado. Ese gasto destinado a producir el sentimiento se vuelve inaplicable porque, de algún modo, la indiferencia del afectado se nos contagia.

En el humor, según Freud, domina una excitación de sentimiento displacentero a evitar, y esto lo distingue radicalmente del chiste y de lo cómico. Según la naturaleza de la excitación del sentimiento ahorrado en favor del humor —compasión, enojo, dolor, enternecimiento—, podemos encontrar variedad de manifestaciones humorísticas. Dice Freud que la compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico. Y presenta como ejemplo a Mark Twain. El escritor relata que su hermano se instaló una vez en un foso en el que había una cama, una mesa y una lámpara, y que lo cubrió con la tela de una vela que tenía un agujero en medio. Acostado la primera noche, cuando dormía plácidamente, cayó por el agujero de la tela y sobre la mesa una vaca, volcando la lámpara y perturbando toda la instalación. El sobresaltado inquilino ayudó pacientemente a la vaca a salir de allí y reorganizó su vivienda. Pero a la noche siguiente se repitió la escena, y luego cotidianamente, durante una larga temporada, comportándose el buen hombre siempre con la misma paciencia y resignación. La historia se hace cómica por la repetición, pero adquiere el valor de humor cuando Mark Twain cuenta que, a la noche número ciento cuarenta y seis, observó su hermano: «Esto empieza a resultar monótono»²⁵.

Freud considera el humor una de las operaciones psíquicas más elevadas. Es un recurso para obtener placer a pesar de los efectos penosos que lo estorban; aparece

²⁴ S. Freud, *El humor*, en *Obras completas*, t. III, p. 2997.

²⁵ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*. — C) *Parte teórica*, p. 1164.

en el lugar donde esperamos que se desarrolle un afecto doloroso, y lo sustituye. Surge de un gasto de afecto ahorrado.

El ensayo finaliza con la ampliación de la idea, ya planteada con respecto a la comicidad, de que tanto el chiste, como lo cómico y el humor, se constituyen con la edad, y que son métodos de reconquistar un placer que se ha perdido, «esto es, el estado de ánimo de nuestra infancia, en la que no conocíamos lo cómico, no éramos capaces del chiste y no necesitábamos del humor para sentirnos felices en la vida»²⁶.

Quizá se podría plantear que algo similar se produce en la escritura de Diderot. Es necesario todo un recorrido para que el humor, en ese sentido, aparezca en su obra póstuma, en *El sobrino de Rameau*; el escritor ha tenido que pasar por admitir la falta de consistencia de los ideales que le habían sostenido —y que creía defender—, para así poder escribir sobre sí mismo y sobre su época con la distancia que necesita el humor. Entre la comicidad del sobrino y la ambigüedad del filósofo cínico-escéptico, el humor es un atributo de Diderot-autor, que puede decir: «Hay días en que necesito reflexionar. Es como una enfermedad a la que hay que dejar seguir su curso»²⁷.

La obtención de placer, sin embargo, no es el único objetivo de los recursos mencionados. En la agudeza se suele producir un instante de lucidez y de perplejidad, el descubrimiento de algo que no se esperaba y que no tiene por qué resultar placentero, pero que alude a la verdad que está en juego. Jacques Lacan (1901-1981) continuó con la investigación iniciada por Freud e hizo avanzar la teoría psicoanalítica con la aportación de la lingüística, entre otras disciplinas afines.

4.1.2. LA TEORÍA DE JACQUES LACAN: EL DECIR DEL SUJETO, MÁS ALLÁ DE LO DICHO

Nacido con el siglo XX, Jacques Lacan fue un personaje controvertido. Ignorado por las academias y apartado de los medios de comunicación, impartió su docencia durante casi treinta años ocupando un modesto cargo en la *École Pratique des Hautes Études* de París.

²⁶

²⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 74.

Alumno brillante en el colegio Stanislas, decidió estudiar medicina. Su hija Judith Miller destaca que Jacques Lacan se interesaba entonces más por la *Ética* de Espinoza que por el recorrido de un músculo y la descripción de sus distintos haces²⁸. Por eso, junto con la carrera de medicina, cursó filosofía en la Sorbona, asistió a los cursos de Alexandre Kojève en el *Collège de Philosophie*, y frecuentó los círculos en los que se reunían artistas, en particular los surrealistas.

Durante su especialización en Psiquiatría hizo amistad con Henri Ey y Pierre Mâle. De sus profesores, sólo reconoció como maestro a Clerambault.

En 1932 defendió su tesis doctoral: *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* [De la psicosis paranoica en sus relaciones con la personalidad], en cuya primera página destacaba la proposición 57 del libro III de la *Ética* de Espinoza: «Una afección cualquiera de un individuo difiere del otro tanto cuanto difiere la esencia del uno de la esencia del otro»²⁹. Lacan utilizó el término «afección» para efectuar un relevo de la noción de «discordancia» de Espinoza: la discordancia lo mismo puede atravesar al sujeto definiendo su relación entre su personalidad normal y un pasaje psicótico, que marcar la oposición entre un individuo psicótico y una personalidad normal. Según la historiadora del psicoanálisis en Francia Élisabeth Roudinesco, esa utilización de la filosofía espinociana proporciona un buen indicio del modo en que Lacan procedía en su lectura de textos: en lugar de tomar los conceptos de los clásicos, los traducía, es decir, les daba una significación nueva³⁰. Lacan envió su tesis a Freud. Ambos psicoanalistas, sin embargo, nunca se encontraron.

El mundo al que pertenecía Jacques Lacan, según cuenta su hija, estaba formado por personajes que retrospectivamente aparecen reunidos por el rasgo común de una profunda honestidad intelectual, gran constancia de cada uno de ellos en su propia investigación, y capacidad para innovar y para soportar una posición de marginalidad con respecto a los discursos establecidos. Constituían un círculo de intelectuales fundado sobre la estima personal, sin obviar las divergencias: Maurice Merleau-Ponty y Jean Hyppolite, filósofos universitarios; Raimond Queneau, Michel Leiris, Georges Bataille, escritores; los pintores André Masson y Max Ernst;

²⁸ J. Miller, *Album Jacques Lacan. Imágenes de mi padre*, trad. Enric Berenguer, Paidós, Barcelona, 1991, pp. 151-156.

²⁹ Espinoza, *Ética*, III, lvii, trad. Vidal Peña, Alianza, Madrid, 1999, p. 257.

³⁰ É. Roudinesco, *Histoire de la Psychanalyse en France / Jacques Lacan. Esquisse d'une vie*, Librairie Générale Française, París, 2009, p. 1575.

el músico René Lebovits; el lingüista Roman Jakobson, el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Desde 1933, sostuvo una relación privilegiada con los mejores pensadores de su tiempo. Estableció lazos personales con Koyré, Kojève, Corbin, Heidegger, Ricœur, Althusser y Derrida. Creía que la teoría freudiana debía pasar por una interlocución con la filosofía, sin abandonar el terreno de la clínica psiquiátrica³¹.

El combate doctrinal, sin embargo, lo sostuvo sin cesar en relación con la práctica psicoanalítica, la formación de los analistas y la ética que está en su fundamento. Su principal inquietud fue dar razón de su práctica y garantizar la transmisión de una enseñanza, la de su Seminario, que comenzó en 1951 y que sostuvo sin interrupción durante treinta años.

En 1953 se produjo la primera escisión en el seno de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (IPA), fundada por Freud en 1910. Los debates que se llevaron a cabo resultaron ser, fundamentalmente, un control corporativista para cerrar las puertas a los psicoanalistas que no fueran médicos. Lacan fundó entonces la *Société Française de Psychanalyse*, defendiendo el «retorno a Freud» y, con ello, dejando claro que su freudismo era sin fisuras, precisamente, con la innovación y actualización de la aportación de Freud. Durante nueve años se esforzó en obtener el reconocimiento de la comunidad analítica internacional. En 1964 fue expulsado de la IPA, y fundó entonces la *École Freudienne de Paris*³².

Al partir de la concepción freudiana del inconsciente, Jacques Lacan estableció un nexo entre la revolución estructural iniciada en Ginebra por Ferdinand de Saussure y el descubrimiento de Freud. Su aportación fundamental consistió en romper con los conceptos de las teorías de la intencionalidad, tan en boga en su época, y reintroducir en la doctrina freudiana un sujeto dividido. Finalmente, el estructuralismo de Jakobson le permitió elaborar una lógica del significante que incluía una teoría del sujeto.

Las oposiciones que la conciencia distingue, de manera reflexiva o espontánea, el inconsciente las absorbe, valiéndose de la lógica de modo diferente. No tiene en cuenta ni las apariencias ni su identidad. Realiza condensaciones y desplazamientos, cruces, montajes, entrelazados y nudos. Durante el curso 1957-1958, Jacques Lacan

³¹ É. Roudinesco, *Histoire de la Psychanalyse en France / Jacques Lacan. Esquisse d'une vie*, p. 1806.

³² La historia de esa expulsión y de la formación de la nueva *École Freudienne de Paris* se puede seguir consultando en las actas y las cartas escritas por Lacan, disponibles en la página web de la actual *Asociación Mundial de Psicoanálisis* (AMP): www.wapol.org.

impartió un seminario en la Escuela Normal Superior titulado *Las formaciones del inconsciente*. Las formaciones del inconsciente —el sueño, el síntoma, el lapsus y el chiste— son los fenómenos en los que las leyes del inconsciente se ponen de manifiesto. Lacan dio un paso más en la formalización de la hipótesis freudiana fundamental —el proceso inconsciente de ciertas operaciones psíquicas—, porque contaba con la aportación de otras disciplinas, como la lingüística, de la que tomó algunas nociones: el signo lingüístico de Saussure, y la metáfora y la metonimia de Jakobson.

En 1953, Lacan había escrito un ensayo titulado *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis*, donde afirmaba que «el inconsciente está estructurado como un lenguaje»³³, dando lugar a una manera nueva de abordar la cuestión de la intersubjetividad y de la comunicación, fundamentales para entender lo que sucede en el chiste y la comicidad. La comunicación, el mensaje dirigido al otro, nunca se produce con la sola participación de dos sujetos: el tercer término, siempre presente, es el lenguaje. Y el ser humano adviene sujeto en el campo del lenguaje por medio de la palabra. De ahí que Lacan se pregunte por la función de la palabra en el campo del lenguaje³⁴.

Comienza por distinguir tres nociones: necesidad, demanda y deseo. La necesidad es, ante todo, una exigencia del organismo vivo para garantizar su supervivencia; implica una carencia que busca ser satisfecha. El recién nacido, el bebé, no puede acceder por sus propios medios a ese objeto que puede responder a dicha carencia. Y grita. O llora. En un primer momento, se trata de una pura descarga motriz de la necesidad biológica. Pero ¿qué sucede con ese grito? Que el otro lo convierte en un signo a descifrar. Y comienzan las interpretaciones: tiene hambre, tiene sueño, quiere mimos, es decir, el otro va aportando significaciones a aquello que, en principio, era pura descarga motriz, esto es, es el otro el que convierte el grito en mensaje, en una demanda que hay que descifrar. Esta operación es una primera metáfora, es la sustitución de una necesidad biológica por una demanda, y da como resultado una respuesta significativa que nunca responde del todo a la necesidad, y deja un tipo de carencia que ya no tiene nada de natural, porque es generada por tener que pasar por el lenguaje, por la simbolización. En esta operación, algo de la

³³ J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», en *Écrits I*, Éditions du Seuil, París, 1966, p. 147.

³⁴ J. Lacan, «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», p. 149.

necesidad no ha quedado articulado e interpretado por el otro, que no sabe exactamente qué pasa, y que ofrece distintas significaciones, pero que acierta en una cosa: en considerarlo una demanda. Es, en cierto modo, una demanda que ningún objeto puede satisfacer del todo, porque siempre queda algo, un «no es eso», que permite que se formule como deseo. Es decir, el deseo aparece como efecto de esa metáfora, de esa sustitución de la necesidad por demanda³⁵.

El deseo es, pues, el efecto de una falta que se renueva siempre que tomamos la palabra. Por eso, el lenguaje se convierte en el tercer término sin el cual sería imposible la relación intersubjetiva: es el lugar del código compartido. Es decir, cuando el sujeto quiere nombrar su deseo, por fuerza ha de formular una demanda y pasar por el lenguaje, tomando alguna o algunas palabras de allí. Pero este paso forzoso deja al sujeto en una difícil situación con respecto a su deseo: ¿es realmente lo que quiero? Lacan comienza a introducir una idea muy sencilla: la única forma de mostrar algo propio del sujeto es del orden de una invención. El sujeto tiene que tomar las palabras del código, que ya están ahí, pero puede darles una significación diferente, de modo que algo de su propio deseo se articule. Y es así como realmente funciona el chiste: se toma algo del código y se le da una significación o un destino diferentes.

Lacan recurre a las nociones de metáfora y metonimia, de Jakobson, en sustitución de los conceptos freudianos de condensación y desplazamiento³⁶. La metáfora es la posibilidad de que el sujeto introduzca algo nuevo y articule en el discurso algo de su propio deseo. Jakobson habla de efectos de sentido, porque el sentido no es algo que viene dado con el significante. La metáfora tiene que ver con el eje sincrónico, con el de la sustitución de significantes: se produce un sentido nuevo. La metonimia, en cambio, tiene que ver con la combinación y el deslizamiento, y es la dimensión fundamental del lenguaje. Pero la metonimia no produce sentido nuevo; se trata, más bien, de un «menos de sentido», y es el sujeto el que opera sobre ese eje para introducir efectos de metáfora que den sentido. Siempre nos deslizamos entre esos dos ejes cuando hablamos. De hecho, cuando el sentido es muy obvio, en realidad se ha efectuado una operación en la que

³⁵ J. Lacan, «Subversion du sujet et dialectique du désir», en *Écrits II*, Éditions du Seuil, París, 1971, pp. 174-175.

³⁶ R. Jakobson, «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», en *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963, t. I, pp. 42-67.

predomina el aspecto metonímico, en la que los significantes sustituidos son muy cercanos, ya que una verdadera metáfora resulta siempre enigmática. Lacan pone como ejemplo un verso de Mallarmé: «El amor es un guijarro riendo al sol»³⁷. En la poesía nos impactan las metáforas sorprendentes; el sentido sigue siendo enigmático. En otros casos, el efecto de sentido se consigue no queriendo decir nada, como en algunas poesías modernas; entonces el sujeto responde poniendo la metáfora ahí donde no hay más que cadenas de significantes.

Es decir, siempre existe esta tensión entre metáfora y metonimia. Hay que tener en cuenta que la metonimia es la que produce el encadenamiento significativo: para que surja un efecto metafórico con una sustitución es preciso que la cadena esté constituida. Lacan nos recuerda que la noción de sustitución exige que el lugar esté definido: «No habría metáfora si no hubiera metonimia». Y aprovecha la frase que acaba de pronunciar para recordar la invocación cómica de *Ubú, rey*: «¡Viva Polonia, porque sin Polonia no habría polacos!»³⁸. Es un ejemplo de que toda derivación, toda sufijación, utiliza la contigüidad de la cadena con fines significativos. Señala Lacan que, precisamente en la afasia, cuando el trastorno es a nivel metonímico, el sujeto encuentra problemas para relacionar palabra y adjetivo, o para relacionar, por ejemplo, beneficio con beneficencia y benefactor.

Pero la cadena metonímica tiene otra dimensión: la del deslizamiento del sentido, la de cierta pérdida de sentido. El sujeto quiere hablar, y se encuentra con que tiene que recurrir al código para producir su mensaje, considerando que hay mensaje cuando el decir articula algo propio del sujeto. Situación paradójica: si se limita a tomar lo que está ahí y repetirlo, no hay mensaje; se trata de una simple repetición. El código provee al sujeto, pero éste se encuentra con que siempre le falta una palabra, o con que empieza hablando de una cosa y acaba diciendo lo que no esperaba. Este deslizamiento metonímico de la cadena significativa pone de manifiesto la inconsistencia del código para dar por zanjada la cuestión. Ahora viene lo fundamental: ante esta falta estructural del lenguaje, que nos suele dejar sin encontrar «las palabras para decirlo», el sujeto puede responder de maneras diferentes: puede enfadarse y enrabiarse porque el otro no le entiende; o intentar inventar un lenguaje cerrado, sin ambigüedades y sin fisuras, donde cada

³⁷ J. Lacan, «L'instance de la lettre dans l'inconscient», en *Écrits I*, p. 266.

³⁸ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre 5: Les formations de l'inconscient*, p. 75.

significante vaya unido a un solo significado. Puede también renunciar a hablar. Pero puede darle otro destino a esa dificultad, y hacer un chiste, una agudeza.

Por tanto, para que se produzca un chiste es necesario que el código no esté completo; pero, para poder reírse, hay también que aceptarlo. Con un chiste puede suceder que el otro se ría, o que se enfade. Porque en los chistes nos encontramos la vertiente de producción nueva de sentido, si es admitida como mensaje por el otro, pero también la vertiente que pone de manifiesto esa inconsistencia del código y el deslizamiento del sentido, a partir de lo cual se produce una cierta degradación del otro. Lacan analiza un chiste aportado por Fischer y citado por Freud:

Una conocida anécdota refiere que, hallándose Heine una noche dialogando con el poeta Soulié, entró en el salón en que ambos escritores se hallaban un conocido millonario, al que se solía comparar, y no sólo por su inmensa fortuna, con el fabuloso rey Midas. Un numeroso grupo de invitados rodeó en el acto, con grandes muestras de obsequiosa admiración, al recién llegado. «Observe usted —dijo entonces Soulié a Heine— cómo nuestro siglo diecinueve adora al becerro de oro.» Heine, tras contemplar la figura del personaje, confirmó: *Sí, ya veo; pero me parece que le quita usted años*³⁹.

Lacan dice que lo que realmente hay que tener en cuenta es el desmontaje de la primera metáfora, la caída de la metáfora «becerro de oro», que revela de forma brutal la dimensión metonímica: al tomarlo en sentido literal, deja de ser el ídolo y se convierte en un objeto, en un animal. Es decir, lo importante es esa tensión que existe entre metáfora y metonimia, entre la producción de sentido ligada a la introducción de lo nuevo, y el punto de desvanecimiento del sentido, que tiene que ver con la producción de objetos y la degradación. La metonimia, al reducir el sentido, siempre deja un resto, un objeto degradado, que señala la separación entre el sentido y el valor⁴⁰.

Poner de manifiesto esa separación es lo que hace la comicidad. Pero de forma diferente. Y aquí radica, según Lacan, la diferencia con la agudeza. Si la esencia del chiste es su técnica verbal, su envoltura formal, en el fenómeno de lo cómico

³⁹ S. Freud, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, en *Obras completas*, t. I, p. 1052.

⁴⁰ «La función metonímica [...] es un desvanecimiento o una reducción del sentido, pero esto no significa el sinsentido. A este respecto tomé la referencia marxista: hacer funcionar dos objetos de la necesidad, de forma que uno se convierta en la medida del valor del otro, borra del objeto lo que es, precisamente, del orden de la necesidad, y por eso lo introduce en el orden del valor. Desde el punto de vista del sentido, llamémoslo simplemente *poco sentido*» (J. Lacan, *Le Séminaire. Livre 5: Les formations de l'inconscient*, p. 97).

prevalece la dimensión imaginaria. En la comicidad, algo de lo que inviste al sujeto como imagen de sí mismo, idealizada, va a ser desenmascarado. Esa dimensión imaginaria en la que el yo se sostiene un poco infatuado con sus atributos aparecerá afectada, en la comicidad, por una impotencia, por un desarreglo. Lacan analiza un ejemplo que le proporciona su amigo Raymond Queneau, en el que se muestran tanto la comicidad de la situación como la agudeza final:

He aquí la historia. Se trata de un examen, de bachillerato, si quieren ustedes. Hay un candidato y el examinador.

—*Hábleme*— dice el examinador — *de la batalla de Marengo*.

El candidato se detiene un instante, con aire soñador: —*¿La batalla de Marengo...? ¡Muertos! ¡Es horroroso!... ¡Heridos! ¡Qué espanto!...*

—*Pero*— dice el examinador —*¿no podría decirme sobre esa batalla algo más concreto?*

El candidato reflexiona un momento y luego responde: —*Un caballo levantado sobre sus patas traseras, relinchando*.

El examinador, sorprendido, quiere sondearlo un poco más y le dice: —*Caballero, en tal caso, ¿quiere usted hablarme de la batalla de Fontenoy?*

—*¿La batalla de Fontenoy?... ¡Muertos! Por todas partes... ¡Heridos! ¡Muchísimos! ¡Un horror!...*

El examinador, interesado, dice: —*Pero oiga, ¿podría darme alguna indicación más concreta sobre esta batalla de Fontenoy?*

—*¡Huy!*— dice el candidato —*Un caballo levantado sobre sus patas traseras, relinchando*.

El examinador, para maniobrar, le pide al candidato que le hable de la batalla de Trafalgar. Éste responde: —*¡Muertos! Un montón de cadáveres... ¡Heridos! A centenas...*

—*Vamos a ver, señor, ¿no podría decirme nada más concreto sobre esta batalla?*

—*Un caballo...*

—*Usted perdone, he de advertirle que la batalla de Trafalgar es una batalla naval*.

—*¡Huy! ¡Huy!*— dice el candidato — *¡Atrás, querido, atrás!*⁴¹.

Señala Lacan que antes de que se produzca la agudeza final, la historia se podría continuar, ya que nos hace reír porque es cómica. Es la situación del examinador y del candidato, una relación dual, como decía Freud. También hay que señalar la

⁴¹ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre 5: Les formations de l'inconscient*, pp. 108-109.

verdad de las afirmaciones sobre las batallas, que no se dirían nunca en un examen de Historia. Pero aparece una imagen, un caballo sobre sus patas traseras, relinchando. Ese caballo es el símbolo por excelencia que encontramos en los grandes cuadros de batallas. El caballo entró en la historia de la guerra con brillo: fueron los aqueos los primeros en utilizarlos y, hasta la Primera Guerra Mundial, el caballo era el que marcaba la superioridad táctica en la batalla. Es decir, en esa imagen se resume toda una Historia. Al aparecer con poco sentido, con poco brillo en el decir del candidato, esa imagen pierde su potencia, y ve reducido su valor fascinante: es un caballo degradado a la categoría de *cocotte*.

La gracia de la comedia es que el personaje principal siempre desfallece en el punto en el que pretende sostener las insignias de sus ideales: el ladrón es robado; el burlador, burlado; el filósofo, ignorante. En la comedia se desvela lo que hay detrás de los ideales: un objeto que las palabras habían convertido en insignia y en signo. Detrás del ideal, que es un significante privilegiado con el que se cubre de brillo el sujeto, la comedia hace aparecer un simple objeto que, además, sólo adquiere valor si hay riesgo de perderlo. Y como el ideal tiene que ver con el padre, en la comedia hay siempre un ataque a lo paterno. Los personajes paternos suelen ser ridículos. Por eso las autoridades han temido siempre más a la comedia que a la tragedia.

En resumidas cuentas, la comedia pone de manifiesto el carácter ilusorio de los significantes de los ideales, al hacer aparecer en su lugar un objeto sin brillo alguno. Y se trata de una aparición que puede vivirse de una manera que permite sobreponerse a ella, es decir, desde el ángulo del humor, que, aquí, no es más que el reconocimiento de lo cómico⁴².

Reconocerse en la comicidad es, pues, la clave del humor. Freud pedía a sus lectores que aportaran nuevos ejemplos. Es difícil, porque el humor no constituye ni género literario, ni categoría filosófica: tiene estatuto ético: «El humor no soporta la repetición y ama las mezclas», dice Pío Baroja en *La caverna del humorismo*; «cuando el humorismo quiere convertirse en género, con su marchamo oficial y su receta, pierde todas sus condiciones y todo su encanto»⁴³.

Es precisamente esa dificultad para clasificar el humor la que anima a Baroja a abordar algunos aspectos descriptivos diferenciales. Y distingue, en el mismo

⁴² J. Lacan, *Le Séminaire. Livre 5: Les formations de l'inconscient*, p. 120.

⁴³ P. Baroja, *La caverna del humorismo*, Caro Raggio, Madrid, 1986, p. 42.

sentido que Freud y Lacan, entre el satírico y el humorista: considera que el satírico tiene un ideal susceptible de enunciarse como máximas, y el humorista, si tiene un ideal, es un tanto vago y subjetivo; que el satírico tiende a la corrección (educación), mientras que el humorista tiende a la interpretación; califica al satírico de espíritu lógico, al humorista de sentimental, y mientras que el satírico parte de una irritación agresiva y tiende a hacer reír, el humorista tiene una excitación no agresiva y hace reflexionar:

El satírico es un ser razonable que cree en la razón, el humorista es un individuo razonable que duda de la razón y a veces es un vesánico que dice cosas razonables. El satírico, desde el banco de los buenos, señala a los malos y a los locos; para el humorista, el mundo tiene por todas partes algo de jardín, de hospital y de manicomio⁴⁴.

Atendiendo a las palabras de Baroja, se puede señalar uno de los rasgos más originales de *El sobrino de Rameau*: no podemos considerar satírico al filósofo y humorista a Rameau, ni viceversa; no podemos establecer esa diferencia entre los personajes de la obra. Ambos registros se cruzan y alternan. Diderot quería presentar el aspecto cambiante del ser humano en todas sus facetas, incluso en la inconsistencia de su humor y, al mismo tiempo, eso mismo se puede considerar un índice de que, para el autor —no para el filósofo—, el mundo presentaba, simultáneamente, su aspecto de jardín y de manicomio.

4.2. EL USO DE LA PARODIA Y DE LA PANTOMIMA

A la luz del análisis anterior, voy a defender aquí que Diderot promueve y sustenta tanto la producción de sentido nuevo, metafórico, como el deslizamiento de sentido calificado de metonímico. Porque, de alguna manera, los «pensamientos hilvanados» pueden producir ambos efectos. A lo largo del diálogo *El sobrino de Rameau*, encontramos que la escritura produce cortes temáticos, piezas sueltas que pueden considerarse un modo de pasar de la ética a la estética. Uno de los recursos utilizados por Diderot para ello se sitúa entre la parodia y la pantomima.

⁴⁴ P. Baroja, *La caverna del humorismo*, p. 74.

El término «parodia» proviene del griego *parodia*: *ôda* es el canto; *para*, «a lo largo de», «al lado»; *parôdein*, cantar de lado, cantar en falsete o con otra voz⁴⁵. La parodia es un recurso cómico que transforma un texto anterior mofándose de éste mediante todo tipo de efectos cómicos. El Diccionario *Littre* la define como «obra de teatro de género burlesco o interpretación torcida de una obra de género noble»⁴⁶.

Gérard Genette, en su obra *Palimpsestes*, considera que la parodia es un género hipertextual, esto es, un texto derivado de otro anterior. Dentro del análisis que realiza de las distintas formas de parodia, señala que la más rigurosa es la *parodia mínima*, que consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si hace falta y tanto como sea posible con las palabras. Teniendo en cuenta el factor económico, considera que la parodia más elegante es una cita desviada de sentido o, simplemente, de su contexto y de su nivel de dignidad. Según esta acepción estricta, la parodia se ejerce casi siempre sobre textos breves: versos, frases históricas, sentencias o proverbios. Esta dimensión reducida explica la inclusión de la parodia en la retórica, considerada más como una *figura*, como ornamento puntual, que como un *género*, es decir, una clase de obras⁴⁷.

Du Marsais (1676-1756), uno de los principales colaboradores de la *Encyclopédie*, había escrito *Sobre los tropos* (1729), un tratado de retórica muy reconocido en su época. Du Marsais sólo aceptaba esa forma estricta de parodia, y la incluyó en la retórica. En el tratado que escribió la examina a título de figura «de sentido adaptado», citando y parafraseando el *Thesaurus* griego de Robertson, que define la parodia como «un poema compuesto a imitación de otro, en el que se desvían en un sentido burlesco versos que otro ha hecho con una intención diferente»⁴⁸.

En el *Dictionnaire du Théâtre*⁴⁹, Patrice Pavis hace un análisis estructural de la parodia, y establece cuatro niveles o factores. En primer lugar, el desdoblamiento. En la parodia se puede encontrar, simultáneamente, el texto que parodia y el texto parodiado, distinguidos por una distancia crítica llena de ironía. El discurso que

⁴⁵ s. v. *παρωδία*, A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, París, 1963.

⁴⁶ s. v. *parodie*, *Dictionnaire de la langue française Littre*, disponible en <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais>.

⁴⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, Seuil, París, 1982, pp. 110-111.

⁴⁸ Du Marsais, *Des Tropes*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, parte III, p. 317, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154049k/description>.

⁴⁹ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions sociales, París, 1980, pp. 283-284.

parodia debe citar el original deformándolo y apelando constantemente al esfuerzo de reconstrucción del espectador. En este nivel la comparación es fundamental, ya que tanto el autor de la parodia, como posteriormente el espectador o el lector, proceden a la inversión de todos los signos, y reemplazan lo noble por lo vulgar, el respeto por la irreverencia, lo serio por la burla, en una inversión que suele, aunque no necesariamente, ser degradante: un género vulgar o una fábula pobre pueden ser reemplazados por un estilo noble o una historia heroica, con lo que el contraste y el efecto cómico surgirán aún más vigorosamente.

En el segundo nivel se produce la mecanización. Señala Pavis que los formalistas rusos consideran que los géneros evolucionan en general por parodias sucesivas, consiguiendo el autor de la parodia un doble objetivo: mecanizar un procedimiento definido y organizar una materia nueva según el antiguo procedimiento definido. De este modo, la parodia tiende a transformarse en un género autónomo y en una técnica para revelar el procedimiento artístico. Fundamental en la puesta en escena teatral, la parodia, como la ironía, muestra excesivamente sus «hilos» y subordina la comunicación interna (la de la escena) a la comunicación externa (entre la escena y la sala).

El tercer nivel es el del metalenguaje, ya que la parodia de una obra no es solamente una técnica cómica. Instituye un juego de comparaciones y comentarios con la obra parodiada y con la tradición literaria o teatral. Constituye, pues, un metadiscurso crítico de la obra original, ya que cuando un texto habla de otro sin citarlo —metatextualidad— se instaura la relación crítica por excelencia.

En un cuarto nivel se distinguen las finalidades y los contenidos. Cuando la parodia tiene un propósito didáctico o moralizante, se aproxima a la *sátira*: ésta es netamente social, filosófica o política, mientras que la parodia se limita a jugar con aquello que quiere señalar, pues no pretende reformar. Y como no hay pretensión reformadora, la parodia es a menudo formal y solamente destruye, rompe una forma, un estilo.

La pantomima se define como teatro gestual. El término proviene del griego *pantomimos*: «que lo imita todo»⁵⁰. Es un espectáculo compuesto sólo por los gestos del actor. «La pantomima es el cuadro que existía en la imaginación del poeta mientras escribía», dice Denis Diderot en el capítulo XXI de su obra *Sobre la poesía*

⁵⁰ s. v. παντόμιμος, A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*.

dramática, dedicado a la pantomima. Y explica: «He dicho que la pantomima es una porción del drama; [...] añadido que hay escenas enteras en las que a los personajes les resulta infinitamente más fácil moverse que hablar»⁵¹. La pantomima debe escribirse, debe formar parte de la obra de teatro, siempre que constituya un cuadro, siempre que constituya un juego que no se adivina. Diderot otorga a la pantomima el valor de una respuesta. Y pone como ejemplo a Richardson:

Lo que fascina en las novelas domésticas es, sobre todo, la pintura de los movimientos. ¡Fijaos con qué complacencia se detiene en ellos el autor de *Paméla*, de *Grandisson* y de *Clarisse*! ¡Fijaos qué fuerza, qué sentimiento y qué patetismo le da a su discurso! Yo veo el personaje; tanto si habla como si calla, lo veo. Y su acción me afecta más que sus palabras⁵².

A continuación, presenta lo que, a su modo de ver, ilustra a la perfección su defensa de la pantomima: los últimos instantes de la vida de Sócrates, narrados por Platón en su diálogo *Fedón*: «Se trata de una serie de cuadros que dicen más a favor de la pantomima de lo que yo podría añadir». Finaliza diciendo: «Aplicad las leyes de la composición pictórica a la pantomima y veréis que son las mismas»⁵³.

La pantomima parece ser una derivación del mimo, pero más extensa que una sola farsa; además, se adapta tanto a temas de comedia como de tragedia. El mimo se remonta a la antigüedad griega. Algunos estudiosos señalan que los mimos griegos procedían en su mayoría de Sicilia, considerando a Sofrón de Siracusa el iniciador. Se trataba de un drama mudo interpretado por dos o tres personajes que se transmitió a la civilización romana. En tiempos del Imperio Romano, el mimo se esparció por el norte, sobreviviendo en plazas y lugares públicos, hasta que en el siglo XVI, con la *Commedia dell'arte*, resurge el mimo como arte escénico. En el año 1545, en Padua, ocho actores amateurs decidieron abandonar su condición diletante para convertirse en actores profesionales formando una *troupe*. Eran los comediantes *dell'arte* (de oficio). No se trató simplemente de un cambio de nombre, ni de una búsqueda de estatus social, sino más bien de una nueva manera de representar. A finales del siglo XVI, los actores de la *Commedia dell'arte* fueron llamados desde Francia por Enrique III a petición de su madre, Catalina de Médicis.

⁵¹ Diderot, *De la poésie dramatique*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. IV, Robert Laffont, París, 1996, p. 1337.

⁵² Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1338.

⁵³ Diderot, *De la poésie dramatique*, p. 1342.

Sin embargo, la libertad que se tomaron para interpretar sus obras, en las que claramente aludían a personajes de la sociedad, provocó que los expulsaran de Francia en 1697. Pero esta forma de actuar ya había enraizado en el pueblo: Pantaleón, Arlequín, Brighella, Polichinela, Colombina, eran personajes perfectamente caracterizados. Con el tiempo, Pedrolino, uno de los personajes recreados por el cómico Debureau (1796-1846), se convirtió en Pierrot. De esta forma la *Commedia dell'arte* dio paso al nacimiento de la pantomima francesa⁵⁴.

A finales de 1645, el joven Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière, se hizo cargo de un grupo de comediantes que, bajo el nombre de *L'illustre Théâtre*, recorrió las tierras de Languedoc durante trece años. Fue un tiempo de representaciones ambulantes, y es probable que la compañía escenificara entonces tragedias de autores contemporáneos (Corneille, entre otros). Se considera que algunos de los personajes creados por Molière estaban inspirados en los encuentros que tuvieron durante esa época ambulante. Sus primeras farsas eran guiones rudimentarios sobre los cuales los actores improvisaban al estilo de la *commedia dell'arte*. Precisamente la poética del siglo XVII, teorizada por Boileau, reprochaba a Molière el caer a veces en lo trivial y bajo, al buscar el aplauso del pueblo⁵⁵.

En la segunda mitad del siglo XVIII, la rígida teoría de los géneros se desestabilizó. La reflexión teórica y poética sobre el teatro francés se sumó a los ideales de las Luces, y la representación dramática se convirtió en una ocasión de mostrar las múltiples tensiones que interrogan tanto a la sociedad como al lazo social. Aparecen nuevos temas, directamente relacionados con el programa ilustrado, e incluso la alta comedia intenta suscitar en el público emociones intensas que despierten su «naturaleza» sensible. Sin embargo, el teatro de puro divertimento (pantomimas, espectáculos de siluetas, sombras chinescas, dramas surgidos de la atmósfera creada por los decorados) siguió desarrollándose, aunque se le otorgaba menor valor y significación. Por otra parte, la condición privada del hombre en sus facetas económica, familiar y social, no se acomodaba ya ni a los cánones de la tragedia clásica ni a los de la alta comedia⁵⁶.

⁵⁴M. Clavilier y D. Duchefdelavile, *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1999, pp. 20-21.

⁵⁵A. Yllera, *Teoría de la literatura francesa*, Síntesis, Madrid, 1996, pp. 132-136.

⁵⁶P. Frantz y M. Sajous, «Théâtre et scénographie», *Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, PUF, París, 1997, pp. 1190-1198.

Diderot había asistido a la representación de *Tancredi*, la tragedia en cinco actos de Voltaire, en noviembre de 1760. Inmediatamente escribió una carta al autor, felicitándole y, al mismo tiempo, señalándole los puntos débiles de la trama. Al comentar el tercer acto, Diderot elogia la interpretación de la Clairon atravesando la escena, desfalleciente, con los brazos caídos. Para el filósofo, el gesto superaba al texto: «Si hubierais oído el grito que lanza al darse cuenta de la presencia de Tancredo, os convencerías de que el silencio y la pantomima producen a veces un patetismo que todos los recursos del arte oratorio no consiguen. Estoy pensando en el momento del teatro en que todo es mudo y el espectador espera alarmado»⁵⁷. Diderot defendía la conveniencia de combinar adecuadamente el diálogo y la pantomima.

Según Jean Fabre, las pantomimas de Rameau son la representación de sí mismo, ya que el sobrino es un ser que imita la vida en lugar de vivirla; del mismo modo, si el personaje depende del autor, Diderot autor depende del personaje para dar vida al expresionismo de su estilo, y precisamente en ese encuentro reside el éxito de la obra⁵⁸.

A lo largo de *El sobrino de Rameau*, Diderot alterna las parodias y pantomimas con el diálogo. Desde las primeras líneas, cuando se trata de la descripción del músico Rameau, o cuando describe el sobrino lo que él considera una buena vida, el gesto acompaña a las palabras. Jean-Yves Pouilloux enumera quince pantomimas a lo largo del texto, y se pregunta si a través de ellas se produce el triunfo de Rameau o, por el contrario, su caída. Llega a la conclusión de que se trata de una degradación del sobrino, siempre enlazando las cuestiones estéticas con las éticas. En todo caso, sostiene que esa combinación de la pantomima con el discurso es lo que marca, lo que escande la composición del diálogo⁵⁹.

En las primeras pantomimas del sobrino se da una simultaneidad entre la interpretación y el discurso, las pantomimas dependen directamente del discurso. En la primera, fastidiado por ser un músico mediocre, se pone a cantar, parodiando, una obertura y un aire de su tío. A continuación, y mientras describe su idea del «gran hombre» satisfecho, representa la escena:

⁵⁷ Diderot, carta a Voltaire, del 28 de noviembre de 1760, *Correspondance*, p. 331.

⁵⁸ J. Fabre, *Denis Diderot: Le Neveu de Rameau*, Droz, Ginebra, 1977, p. LXXXVIII.

⁵⁹ J.-Y. Pouilloux, «Les pantomimes», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, París, 1967, p. 89.

Y hablando de este modo, se dejaba caer blandamente en la banqueta; cerraba los ojos, e imitaba el sueño feliz que imaginaba. Después de haber gozado algunos instantes de la dulzura del reposo, se despertaba, extendía los brazos, bostezaba, se restregaba los ojos y seguía buscando alrededor suyo a los aduladores insípidos⁶⁰.

En la siguiente pantomima, Rameau ha confesado cuál ha sido su falta en casa de Bertin: por una vez, ha cometido el error de mostrar tener sentido común. El filósofo, entonces, desde una posición un tanto cínica, le propone el texto que ha de pronunciar para conseguir volver a ser aceptado, cambiando toda la articulación lógica acerca del «sentido común», ya que se trata de prometer que nunca más va a cometer el error de ser sensato: «Lo gracioso es que, mientras yo pronunciaba ese discurso, él interpretaba la pantomima. Se mostraba consternado; pegaba su rostro al suelo; parecía sostener entre sus manos el extremo de una pantufla; lloraba; sollozaba»⁶¹. El sobrino manifiesta, a continuación, su disgusto por suplicar perdón («besar el culo», dice *ÉL*) a la Hus; añade que le resulta insoportable humillarse, y que conoce muy bien el desprecio de sí mismo. Inmediatamente aparece el autor, Diderot, que presenta uno de sus soliloquios, acompañado de la pantomima, donde muestra los efectos de la representación: «Yo le escuchaba. Y conforme representaba la escena del proxeneta y de la joven seducida, yo, con el alma agitada por dos movimientos opuestos, no sabía si iba a ceder al deseo de reír o al arrebató de la indignación»⁶².

Otra pantomima: Rameau se queja de la vanidad del esfuerzo que hay que hacer para vivir, pues, al cabo, todo se reduce a pudrirse. Sus dedos no estaban hechos para pulsar las cuerdas. Sigue habiendo simultaneidad entre el decir y la representación:

Y al decir esto, con la mano derecha se había cogido los dedos y la muñeca de la mano izquierda y se los doblaba hacia arriba y hacia abajo; la extremidad de los dedos tocaba el brazo, las articulaciones crujían. Temía que se dislocara los huesos⁶³.

⁶⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 17.

⁶¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 20.

⁶² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 24.

⁶³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 26.

El sobrino sigue representando. Lleva a escena su teoría armónica, porque no le resulta suficiente hablar de música. Primero es un violinista, después se sienta al clavecín. Quiere que el filósofo le escuche y le diga su parecer:

Viendo que era inútil compadecerme de mi hombre, pues la sonata de violín le había dejado empapado de sudor, tomé la decisión de dejarle hacer su voluntad. Se sentó, pues, al clavecín [...] Pero lo que resultaba más curioso es que, de vez en cuando, tarareaba, se corregía como si hubiera cometido un error, y se irritaba por no dominar la pieza con los dedos⁶⁴.

Rameau ha caído en desgracia en la *ménagerie* de Bertin por haber tenido, una sola vez en su vida, sentido común. Expulsado de allá, donde tenía buena mesa y alojamiento, se encuentra en la calle, sin un céntimo. Cuando el filósofo le aconseja rebajarse y volver a la casa a pedir perdón, el sobrino habla de «cierta dignidad unida a la naturaleza humana». Y, a partir de la pantomima del gordinflón de Bertin, se produce una sucesión temporal cuidadosamente marcada por «*puis*», «*et la dessus*», mostrando que el arte del mimo no es más que una ilustración del discurso: «Dicho esto, Rameau se puso a imitar a su hombre»⁶⁵. Porque el sobrino quiere el reconocimiento de su arte; con la sucesión temporal, al presentar la pantomima después de la explicación, está afirmando su superioridad frente a lo imitado:

Y, para que pudiera hacerme una idea justa de la fuerza de su víscera, empezó a toser con una violencia capaz de hacer temblar los cristales del café y suspender la atención de los jugadores de ajedrez⁶⁶.

A fin de cuentas, Rameau quiere mostrar al filósofo hasta qué punto es excelente en su arte. *Moi* está asombrado de las variaciones tonales de su interlocutor, y Rameau le responde que un hombre vicioso no puede poseer un solo tono. A continuación, le relata la historia del renegado de Aviñón y, posteriormente, representa la pantomima volviendo a las variaciones musicales:

Y acto seguido, se puso a cantar una fuga de un modo muy singular. Unas veces la melodía era grave y majestuosa, otras veces ligera y viva; un momento imitaba al bajo; otro, al alto, indicándome con un brazo y estirando el cuello en las partes de los

⁶⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 27.

⁶⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 48.

⁶⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 49.

sostenidos; interpretaba, se componía a sí mismo un canto triunfal en el que se veía que entendía más de buena música que de buenas costumbres⁶⁷.

Señala Pouilloux que en las dos pantomimas centrales, en particular en la de los aires de ópera, se produce un cambio: en ellas, el gesto no nace del diálogo. Esas dos pantomimas triunfantes sólo se refieren a cuestiones estéticas: al separarse del discurso, la pantomima gana su título de nobleza, hecho confirmado por la actitud del filósofo. Sin embargo, después de la pantomima de los aires de ópera y, por primera vez, Diderot/autor señala una ruptura:

¿Le admiraba? ¡Sí, le admiraba! ¿Me apiadaba? ¡Sí, me apiadaba! Pero una sombra de ridículo empañaba estos sentimientos y los desnaturalizaba. Hubierais estallado en carcajadas ante el modo en que parodiaba los diferentes instrumentos [...] ¿Qué no le vi hacer? [...] Había perdido la cabeza⁶⁸.

En la pantomima del gran baile de la tierra, es el filósofo el que descubre y afirma el valor universal de la pantomima: Rameau pasa de ser un creador genial, superior al resto de los mortales, a ser un histriónico, un simple imitador:

EL: Soy demasiado pesado para elevarme tan alto. Dejo a las grullas la región de las nieblas. Yo voy a ras de tierra. Miro a mi alrededor y adopto mis posiciones, o me divierto con las que adoptan los demás. Soy un excelente actor de pantomima, como podréis juzgar.

Y empieza a sonreír, a imitar al hombre admirador, al hombre suplicante, al hombre complaciente; [...] «Ésta es mi pantomima, parecida a la de los aduladores, los cortesanos, los criados y los pordioseros»⁶⁹.

En este final, el efecto que la pantomima, reducida a su valor de simple imitación, ejerce sobre el filósofo, tiene cierto aire ridículo. Sin embargo, inmediatamente, Diderot se muestra consciente de que, a menudo, hace falta una máscara ridícula para que la verdad se enuncie:

Las locuras de este hombre, los cuentos del abate Galiani, las extravagancias de Rabelais, a veces me han hecho pensar

⁶⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

⁶⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 84.

⁶⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 104.

profundamente. Son tres almacenes en los que me he surtido de las máscaras ridículas que coloco sobre el rostro de los personajes más graves⁷⁰.

Ridículo es algo que provoca risa. Para considerar *lo ridículo* como categoría estética, hemos de tener en cuenta que, a lo largo de la tradición, lo feo o lo deforme se habían mantenido siempre fuera de toda consideración estética. La equivalencia clásica «belleza \equiv bien» había contribuido a asociar lo cómico a lo moralmente bajo.

Fátima Coca Ramírez resume, desde la *Poética* de Aristóteles hasta nuestros días, las principales aportaciones teóricas al respecto⁷¹. Aquí me remitiré solamente a la oposición más interesante para este estudio: la existente entre «lo sublime» y «lo ridículo».

Si lo ridículo emana de lo feo, entendiendo por «feo» la oposición entre pensamiento y forma, lo ridículo se distingue de lo feo porque aquél jamás excita la repugnancia, ni afectos como el odio, ni estados de ánimo como la tristeza; únicamente produce risa. Su carácter es, además, transitorio, frente al permanente de lo feo.

Por otra parte, si consideramos que «feo» es aquello que está fuera de lugar, la diferencia entre ambas categorías se desvanece, apareciendo entonces la otra oposición señalada al principio: lo *ridículo* o *risible* como antítesis de lo *sublime*. En ambas categorías se da una imposibilidad de adecuación: en lo ridículo, el objeto se muestra en su aspecto más vulgar, a pesar y a costa de las pretensiones del sujeto; en lo sublime, el sentimiento desborda la posibilidad de ser representado por un objeto. La diferencia fundamental entre ambas categorías será, pues, la presencia/ausencia de objeto.

La discusión acerca de lo sublime que se produjo en el siglo XVIII venía precedida, fundamentalmente, por el *Tratado de lo sublime*, traducido en 1674 por Boileau y falsamente atribuido al neo-platónico Cayo Casio Longino (213-273 d. C.). En dicho tratado se analizaban las cinco fuentes del estilo sublime que el pseudo-Longino reconocía: las dos primeras, dependientes de las disposiciones naturales de los hombres: una cierta elevación espiritual y una vehemencia natural;

⁷⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

⁷¹ F. Coca Ramírez, «La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia», *TONOS: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n. X, nov. 2005, disponible en www.um.es/tonosdigital/znum10/subs/indice/IndiceTonos.htm.

las otras tres —la utilización adecuada de las figuras de pensamiento y de palabra; la nobleza en la expresión y la composición— pueden ser adquiridas mediante la técnica⁷². El interés del autor se cifraba en estas últimas y, al resaltar la importancia de un buen talante moral para conseguir tener un estilo elevado, equiparable al de Homero o Platón, establece la relación entre ese sentimiento estético y la moral. Finaliza el tratado dejando pendiente esa cuestión: «Pasemos ahora a las pasiones, acerca de las que hemos prometido un tratado aparte. Pues, en mi opinión, no son simples ornatos del discurso, sobre todo, en lo que respecta a lo sublime»⁷³.

La tradición inglesa contaba con la *Indagación sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Edmund Burke, publicado en 1757. En esa obra se superaba el marco retórico fijado por Longino: del estilo sublime se pasaba al sentimiento de lo sublime. Elevado a la categoría de sentimiento, lo sublime es tratado ahí como una sensación estética, es decir, como la manera en que ciertos objetos de la realidad afectan a nuestra sensibilidad, y la forma en que ésta responde. Burke señala que los objetos que despiertan la idea de lo sublime deben cumplir ciertas condiciones, y toma como modelos a Shakespeare y a Milton. De ahí que asocie la idea de lo sublime a cualidades como la oscuridad, la grandeza, la magnificencia, el poder y, correlativamente, a sentimientos como el temor, la admiración, el asombro o el respeto. Para Burke, pues, lo sublime no sólo se relaciona con la presencia de lo magnífico, sino también con un sentimiento de temor: «Todo lo que resulta adecuado para suscitar las ideas de dolor y peligro, es decir, lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de una manera análoga al terror, es fuente de lo sublime»⁷⁴. Señala Burke que cuando el dolor o el peligro acosan demasiado no hay deleite alguno y son simplemente terribles, aunque a cierta distancia pueden ser «deliciosos»⁷⁵. Lo sublime, por consiguiente, comporta una complacencia un tanto ambigua: se trata de cierto «horror delicioso».

⁷² Longino, *Le Traité du sublime*, VI, trad. N. Boileau, ed. bilingüe griego-francés, disponible en <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/longin/sublime.htm>.

⁷³ Longino, *Le Traité du sublime*, XXXVI.

⁷⁴ E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, I, VII, trad. B. Saint Girons, Vrin, París, 1990, p. 80.

⁷⁵ *Ibidem*.

En 1764, Immanuel Kant participó en la discusión de estas categorías estéticas con un ensayo titulado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*⁷⁶. En esta obra, agradable y de lectura asequible, Kant describe, clasifica y nombra las categorías y las subcategorías de lo bello y de lo sublime, aplicándolas a los objetos, a los seres humanos y a las nacionalidades. Pero, en 1790, cuando escribe la *Crítica del discernimiento*, conviene tener en cuenta que Kant no acepta el calificativo de *sublime* para los objetos:

[...] lo auténticamente sublime no puede estar contenido en ninguna forma sensible, sino que sólo atañe a ideas de la razón, las cuales se hacen sentir y se hacen presentes en el ánimo, a pesar de la imposibilidad de exhibirlas adecuadamente, precisamente por esa inadecuabilidad que cabe exhibir sensiblemente. De este modo, no puede llamarse sublime al vasto océano sacudido por tormentas. Su visión es horrenda y ya hay que haber rellenado el ánimo con algunas ideas⁷⁷.

Lo auténticamente sublime es un sentimiento equívoco, como ya había señalado Burke: el placer surge indirectamente, primero por una suspensión temporal (*refrenamiento*, dice Kant) de las capacidades vitales e, inmediatamente después, por el derramamiento de tales capacidades. Por eso lo considera placer negativo.

Lo ridículo, sin embargo, necesita mostrar esa inadecuación por medio de la degradación del sujeto en su relación con el objeto, para lo cual son necesarios la comparación y un marco social compartido. De Chamfort, que escribió un célebre *Elogio de Molière* (premio de la Academia Francesa en 1769), decía del gran autor de comedias que Molière consideraba que lo ridículo es la forma sensible que la naturaleza atribuye a lo que no es razonable, para permitirnos percibirlo y obligarnos a huir de él: «Pensó que sería más provechoso combatir el ridículo que atacar el vicio: éste es más inherente a nuestra alma»⁷⁸.

Algunos autores señalan distinciones entre lo ridículo y lo cómico. Hay que precisar que lo ridículo no constituye un género literario, aunque sí una categoría estética extensible a todo lo que mueve a risa, sin exceptuar lo bajo y lo bufonesco.

⁷⁶ I. Kant, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, trad. A. Sánchez Rivero, Espasa Calpe, Madrid, 1964.

⁷⁷ I. Kant, *Crítica del discernimiento*, § 23, trad. R. R. Aramayo y S. Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003, p. 201.

⁷⁸ Apud F. Coca Ramírez, «La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia».

Y es por esto, quizá, que la risa que produce no pueda restringirse a la deformidad sin dolor y sin daño, como señalaba Aristóteles en su *Poética*⁷⁹. Lo cómico, por su parte, deja un efecto placentero en el ánimo, pues el objeto de risa suelen ser los defectos morales, los caprichos, los errores humanos.

En el final del diálogo, por tanto, vuelven a aparecer los problemas morales, enlazados con los estéticos. Al condenar el amoralismo del sobrino, Pouilleux se pregunta si no se trata de mostrar el fracaso de su estética. Rameau reconoce, en una de sus célebres máximas, el imperio de la trinidad clásica:

Lo verdadero, lo bello y lo bueno tienen sus derechos. Se los discute, pero acaba uno por admirarlos. Lo que no ha sido marcado por ese sello se admira durante un tiempo, pero acaba por hacer bostezar. Bostezad, pues, señores; bostezad a vuestras anchas. No os reprimáis⁸⁰.

Por eso, en la última pantomima, en la última payasada, ya no se trata más que de «la imitación más graciosa y más ridícula del contoneo de las mujerzuelas»⁸¹.

El filósofo, cuando no soporta las verdades que enuncia el sobrino, o cuando comprueba su desacuerdo con él en cuestiones como, por ejemplo, la educación de los hijos, le pide que deje las pantomimas y que hable de música:

Querido Rameau, hablemos de música, y decidme cómo es posible que, con esa facilidad de sentir, de retener y de expresar los más bellos fragmentos de los grandes maestros, con el entusiasmo que os inspiran y que transmitís a los demás, decidme cómo es posible que no hayáis hecho nada que merezca la pena⁸².

Y Rameau va a responder hablando de la fatalidad que le hizo llegar al mundo como «producción» defectuosa: «Cuando la naturaleza *fagota* al sobrino»⁸³, dice al hablar de su genealogía. «Fagoter» expresa un trabajo hecho de prisa y corriendo, mal hecho⁸⁴. Montaigne lo había usado para hablar de su «producción escrita», y de su dificultad para «fagotter gentiment une belle missive»⁸⁵. La utilización de dicho verbo ofrece un espacio posible a la intervención del sujeto. Así, cuando el filósofo

⁷⁹ Aristóteles, *Poética*, 1449b, p. 55.

⁸⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 81.

⁸¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 108.

⁸² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 96.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ En la primera edición del diccionario de la Academia francesa (1694), el verbo aparece como *fagotter*; en las siguientes ediciones, pierde la doble «t»: *fagoter*.

⁸⁵ Montaigne, «Considération sur Ciceron», en *Les Essais*, I, xxix, Gallimard, París, 2007, p. 253.

pregunta a Rameau: «Pero, con tantos recursos, ¿cómo es que no habéis intentado una bella obra?», se produce la fantástica escena del sobrino golpeándose la cabeza con el puño y diciendo: «Me parece que aquí hay algo pero, por más que golpeo, y sacudo, no sale nada»⁸⁶. Por el sesgo de la metáfora del alumbramiento imposible, el texto genial aparece como inalcanzable para Rameau. Su fracaso viene reforzado por la triple repetición del término *sot* al final de la pantomima:

Imitaba al hombre que se irrita, al que se indigna, al que se entenece, al que manda, al que suplica, y pronunciaba, sin preparación, discursos de cólera, de conmiseración, de odio, de amor; esbozaba los caracteres de las pasiones con una finura y una verdad sorprendentes. Después añadía: «Yo creo que es eso. Ya viene. He aquí lo que es encontrar a una comadrona que sepa cómo excitar, precipitar los dolores y hacer que salga la criatura. Cuando estoy solo, cojo la pluma; quiero escribir. Me como las uñas y me golpeo la frente. A sus órdenes. Buenas noches. El dios está ausente; estaba persuadido de que era un genio, pero al acabar mi renglón, leo que soy un tonto, un tonto, un tonto»⁸⁷.

Así, cuando se imagina lo que dirían de él si hubiera sido capaz de escribir un par de obras de la categoría de las de su tío Rameau, el sobrino efectúa una reducción última de lo que supone, a fin de cuentas, ser un «gran hombre», hasta hacer aparecer algo del orden fisiológico, como es emitir un buen ronquido:

Tengo algo dentro de mí que me habla y me dice: Rameau, ya te gustaría haber escrito estas dos piezas [...] cada mañana te dirían que eres un gran hombre, leerías en la historia de los *Trois Siècles* que eres un gran hombre; por la tarde estarías convencido de que eres un gran hombre. Y el gran hombre, Rameau el sobrino, se dormiría con el dulce murmullo de los elogios retumbando en sus oídos. Incluso durmiendo tendría un aire satisfecho: su pecho se dilataría, se elevaría, descendería con facilidad: roncaría como un gran hombre⁸⁸.

Sin embargo, acto seguido, representa la parodia del proxeneta y de la joven seducida, confundiendo al filósofo, que oscila entre la fascinación y la indignación. Le propone cambiar de tema. Rameau vuelve a hablar de su «caída en desgracia», y concluye su visión acerca de la dignidad humana reduciéndola al objeto de desecho

⁸⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 97.

⁸⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 98.

⁸⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 16-17.

por antonomasia: el estiércol. Es la conclusión a la que llega después de la pantomima del alumbramiento:

Entonces empezó de nuevo a golpearse la frente con el puño, a morderse los labios y a mirar al techo con ojos de loco, añadiendo: «Asunto concluido. He podido ahorrar algo. El tiempo ha transcurrido y eso tengo ganado».

YO: Querréis decir perdido.

EL: No, no, ganado. Cada instante que pasa nos enriquece: un día menos de vida es un escudo de más. Lo importante es ir fácilmente, libremente, agradablemente, cuantiosamente cada noche al excusado. ¡*O stercus pretiosum!* Ése es el resultado de la vida en todos sus estamentos⁸⁹.

Algo semejante sucede cuando Rameau y el filósofo hablan acerca de la educación del hijo del primero. La parodia, en este caso, hace referencia a la consagración eucarística, poniendo de manifiesto otra equivalencia importante con respecto al objeto que circula. Toda instrucción, toda educación, tienen un único objetivo: hacer fortuna. A pesar del carácter sagrado con que el objeto se muestra en la parodia —se trata de una moneda de oro que representa al rey— no adquiere valor más que en circulación, como objeto de cambio. En la parodia, además, ese objeto adquiere valor porque, precisamente, puede perderse:

EL: El oro lo es todo; y el resto, sin oro, no es nada. Así pues, en lugar de llenarle la cabeza con bonitas máximas que luego debería olvidar si no quiere ser más que un pordiosero, en cuanto tengo un luis, lo que no es habitual, me planto delante de él. Saco el luis del bolsillo. Se lo muestro con admiración. Elevo los ojos al cielo. Beso el luis delante de él. Y para hacerle comprender mejor la importancia de la sagrada moneda, le balbuceo y le señalo con el dedo todo lo que se puede adquirir con ella: un bonito traje, un bonito sombrerito, un buen dulce⁹⁰.

Diderot, sin embargo, no se limitó a los recursos gestuales. Buscaba una escritura en la que contenido y forma, las ideas y su representación sensible, se mostraran y articularan, aunque sin pretender la síntesis que formuló años después Hegel⁹¹. Diderot encontró esa escritura en las críticas a los «Salones» para la *Correspondance littéraire* de Grimm, donde, de alguna manera, describía, ponía por

⁸⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 25.

⁹⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 92.

⁹¹ G. W. F. Hegel, *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Península, Barcelona, 1997, pp. 125-128.

escrito la pantomima de los cuadros que escogía. Diderot estaba entusiasmado con su trabajo: «Es lo mejor que he hecho desde que cultivo las letras», escribe a Sophie Volland después de haber enviado a Grimm los comentarios del Salón de 1765; «he cogido la pluma y he escrito durante quince días seguidos, desde el punto de la mañana hasta el anochecer, llenando de ideas y de estilo más de doscientas páginas con la escritura fina y menuda con la que os escribo mis largas cartas»⁹². Estos manuscritos estaban reservados, en principio, para una quincena de príncipes, y Grimm se lamenta de que no consigan una mayor difusión. Diderot, sin embargo, da muestra, una vez más, de su prudencia y de sus escrúpulos:

Me encuentro importunado por sentimientos contradictorios. Hay momentos en que me gustaría que este trabajo cayera del cielo impreso en mitad de la ciudad pero, la mayoría de las veces, cuando pienso en el profundo dolor que causaría a infinidad de artistas que no merecen ser tan cruelmente castigados por haber hecho un esfuerzo inútil por obtener nuestra admiración, entonces me apenaría terriblemente que estos escritos aparecieran⁹³.

Los *Salones* no fueron publicados en vida de Diderot, a excepción de un fragmento del *Salon de 1769* titulado «Regrets sur ma vieille robe de chambre», impreso en 1772. Después de la redacción del último *Salon*, el de 1781, Diderot escribió unas piezas sueltas donde perfila y da forma a los dos grandes temas que le interesaban: la idea que expresaba o quería expresar un cuadro o una escultura, esto es, la cuestión moral, y los aspectos técnicos: «En toda imitación de la naturaleza están la técnica y la moral. El juicio moral corresponde a todo hombre de gusto; el técnico, sólo a los artistas»⁹⁴. Diderot quiso dar forma a una escritura que tuviera en cuenta ambos aspectos.

4.3. LOS TABLEAUX DE DIDEROT

El diccionario de la Academia francesa, en su primera edición de 1694, incluía el sentido figurado del término *tableau* en su tercera acepción: «La representación

⁹² Diderot, carta a Sophie Volland, del 10 de noviembre de 1765, en *Correspondance*, p. 544.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ Diderot, *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture, l'architecture et la poésie, pour servir de suite aux Salons*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 83, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-23399&I=81&M=tdm>.

natural y viva de una cosa, tanto de viva voz como por escrito»⁹⁵. Diderot buscó acercar el estilo directo del comentario, de la primera impresión, del sentimiento expresado por un gesto, al texto escrito. Eso implicaba un tratamiento especial del tiempo, de la *durée* y del ritmo de la frase, algo que rompía con la tradición retórica, que, como ya se ha señalado, constituía una de las fuentes más importantes del autor.

4.3.1. LA CUESTIÓN DE LA PROSA POÉTICA

La poesía versificada había entrado en crisis. A pesar de las numerosas obras poéticas escritas a lo largo del siglo XVIII⁹⁶, una nueva forma de expresión se anunciaba ya. Era la «prosa poética» o el «poema en prosa», según la terminología de la época, recogida en el artículo «Prosa» de la *Encyclopédie*⁹⁷. Los autores que han estudiado este fenómeno de «prosificación» señalan la importancia que tuvo el éxito y la difusión de las traducciones de obras alemanas o inglesas para que se diera dicho proceso. Por ejemplo, cuando aparecen las primeras traducciones del pseudo-Ossian al francés, en 1760, Diderot escribe a Sophie Volland:

Vos también tendréis vuestras canciones escocesas. Las recuerdo enteras. Las que han sido traducidas son bellas; las que no lo han sido, no lo son en menor medida. Pero lo que tienen de singular es que, casi todas, son canciones de amor y cantos fúnebres. Os traduciré, en primer lugar, una titulada *Shilric et Vinivela*. Lo que me confunde es el gusto que reina allí, con una simplicidad, una fuerza y un patetismo increíbles. Un guerrero que parte para la guerra le dice a aquella a quien ama: «Amiga mía, dadme el casco de vuestro padre». La amiga responde: «He aquí su espada, su coraza, su casco. ¡Ah! Amigo mío, mi padre estaba cubierto de esas armas cuando perdió la vida»⁹⁸.

La presencia de pasajes de prosa poética en la correspondencia del filósofo con Sophie Volland parece indicar que existe una estrecha relación entre la prosa de confesión íntima —el género epistolar— y el surgimiento del nuevo género. Sin

⁹⁵ *Dictionnaire de l'Académie française* (1694), disponible en <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=tableau>.

⁹⁶ R. Desné, *Histoire littéraire de la France (1715-1794)*, Éditions sociales, París, 1976, v. 5.

⁹⁷ «prose», *Encyclopédie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. XIII, pp. 494-495, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50545b.image.f496.pagina.tion.langES>.

⁹⁸ Diderot, carta a Sophie Volland, del 12 de octubre de 1761, en *Correspondance*, p. 364.

embargo, este hecho se produce en medio de cierta confusión terminológica y conceptual, ya que el siglo está atravesado por movimientos contradictorios, como señala Suzanne Bernard: la lírica, en su intento de abrir nuevos cauces de expresión, se enfrenta con la anulación de toda normativa métrica y rítmica, con la destrucción del concepto noble del estilo poético, y ese espíritu de oposición, liberador, producirá, a su vez, una retórica plenamente poética⁹⁹.

En la *Encyclopédie*, los artículos «Prosa», «Ritmo» y «Poema» fueron elaborados por el Chevalier de Jancourt, filósofo, matemático y médico, conocido por Diderot en 1751, y que resultó ser su principal colaborador a partir de 1757. Para Jancourt, como para muchos otros, poesía y versificación eran indisociables, y en el primero de los artículos citados critica a De La Motte y a aquellos que sostenían que se podía escribir un poema en prosa: «Pero a éstos se les ha respondido, en honor a la verdad, que la prosa y la poesía han tenido, en toda época, características diferentes; que la traducción en prosa de un poema es al poema lo mismo que un boceto al cuadro»¹⁰⁰.

En el artículo «Rima», Jancourt reconocía que la medida y el movimiento se encuentran tanto en la poesía como en la prosa, pero que la idea de «ritmo», sin embargo, queda reducida a la medida silábica. El autor insiste en la idea de que embellecer el discurso prosaico es una cuestión de número de sílabas: «En prosa, la medida no es más que la largura o la brevedad de las frases, y su división en más o menos elementos, y el movimiento resulta de la cantidad de sílabas que componen las palabras»¹⁰¹.

La nueva prosa debía, pues, liberarse de las ataduras oratoria y silábica, en particular del modelo alejandrino y de la prosodia antigua. Por eso, en el artículo «Poema», Jancourt cambia los criterios formales por criterios semánticos para dotar de consistencia a la prosa poética. Según señalan los autores de la obra colectiva *La Poésie en prose des Lumières au Romantisme*¹⁰², Jancourt se inspiró para la redacción de este artículo en la traducción de *La Théorie générale des Beaux-Arts* del alemán Sulzer, y en particular del artículo «*Dichter*». En ese artículo, Sulzer diferencia la prosa de la poesía por el contenido y por la tensión emotiva de la última. La función poética del lenguaje apunta a la expresión de los sentimientos de

⁹⁹ S. Bernard, *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Nizet, París, 1978, p. 20.

¹⁰⁰ «prose», *Encyclopédie*, t. XIII, p. 495.

¹⁰¹ «rime», *Encyclopédie*, t. XIV, pp. 291-294.

¹⁰² H. Jechova, F. Mouret y J. Voisine, *La Poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1995, p. 23.

un poeta inspirado, entusiasta, transportado y poseído por el tono soñador de su «daimon». Jancourt considera que la emoción es la que confiere cadencia y ritmo a la poesía, lo que la lleva a la versificación, pero no siempre; concede que existe otro tipo de inspiración poética que no se debe en absoluto a la aritmética silábica:

Concedamos, sin embargo, que en todo discurso que sea fruto de la inspiración poética, se encuentra infaliblemente una cierta composición periódica que es totalmente diferente de la del discurso ordinario, y también de la de los pasajes de elocuencia. Ciertamente, la prosa poética contiene siempre giros y tonos por los que se la distingue¹⁰³.

Para Jancourt, deben existir otros criterios para caracterizar eso que llama «prosa poética». Por eso, el autor se esfuerza en disociar la inspiración poética del arte de la elocuencia oratoria y sus recursos. Habla de cierta composición periódica particular. Se trata de una desviación [*écart*], de un modo de apartarse del lenguaje ordinario:

Esto dota a dichos discursos, en relación a la asociación de los términos y a la composición en general, de un sesgo totalmente particular, más fácil de sentir que de describir. En lugar de términos que signifiquen el pasado y el futuro, el poeta se expresa a menudo en presente. Algunas veces, omite las conjunciones; otras veces, las emplea incluso ahí donde no corresponden; habla en tercera persona en los casos en los que, habitualmente, se emplea la primera¹⁰⁴.

Denis Diderot va a retomar la defensa de la especificidad de la prosa poética, en el mismo sentido en que la defendía Jancourt, en uno de los pocos artículos de la *Encyclopédie* firmados por él: «Armonía». La armonía del verso no se reduce ni confunde con la de la prosa:

En la prosa abundante, cada frase comienza de modo que cuadre el conjunto de la idea y de su expresión, y llevar ambas conjuntamente hasta una caída común que las dirige a su término de una forma conveniente, después de lo cual se trata ya de otra frase. Pero como la idea será diferente, tanto por la calidad de su objeto, como por su mayor o menor extensión, se tratará de un verso de otra especie y de otra extensión, y que finalizará también de otra manera, que es lo que sucede en la prosa abundante:

¹⁰³ «poème en prose», *Encyclopédie*, t. XII, p. 836.

¹⁰⁴ «poème en prose», p. 837.

aunque relacionada por cierta armonía, la prosa queda siempre libre en medio de sus cadenas¹⁰⁵.

Y formula en su artículo un principio determinante: la libertad es consustancial al período de la prosa poética, y está motivada por la variedad misma del propósito. Es decir, Diderot encuentra en la prosa poética un modo de librarse de la pesada monotonía del alejandrino. Esta idea ya había sido expresada y escrita en el artículo «Epopéya», incluido en los *Éléments de Littérature* de Marmontel:

La armonía libre o de la prosa no tiene ninguna medida prescrita. Se conforma a partir de una mezcla variada de sílabas fáciles, sueltas y sonoras, alternativamente lentas y rápidas, a la medida del oído [...] En ella, todos los nombres se suceden con una variedad que no tiene más regla que la analogía de la expresión con la idea; y, si se da el caso de que podamos apreciar esa armonía imitativa, yo creo que es más fácil que suceda con la prosa que con el verso¹⁰⁶.

En medio de esta discusión y de esta búsqueda de definición de la «prosa poética» que se dio en el siglo XVIII, dos disciplinas artísticas diferentes tomaron a su cargo la especificidad respectiva de la prosa y de la poesía. Con el modelo armónico musical se identificó a la poesía, siendo la representación del sujeto y de sus sentimientos su principal función; con el modelo pictórico se dio paso a la voluntad de representación del mundo. Denis Diderot va a intentar ir más allá y reunir en su sistema las tres artes: música, pintura y poesía. Anne-Marie Boileau considera que Diderot es tributario de una tradición estética que apunta a establecer un sistema sincrético de correspondencia semiótica entre las artes, y que el proyecto lo lleva a cabo, precisamente, en los *Salons*, al elaborar «una gramática del cuadro, donde se puede escuchar una música del lienzo, incluso ver un bajo-relieve»¹⁰⁷.

En su *Lettre sur les Sourds et les Muets à l'usage de ceux qui peuvent parler et écouter* [Carta sobre los sordos y los mudos, para uso de quienes pueden hablar y oír], Diderot establece una comparación que mantendrá a lo largo de su elaboración teórica. Se trata de poner en relación la escritura poética, sea en prosa o en verso, con los jeroglíficos. Y afirma la existencia del jeroglífico poético, aunque

¹⁰⁵ «harmonie», *Encyclopédie*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. V, p. 76.

¹⁰⁶ Marmontel, *Éléments de Littérature*, apud *La poésie en prose des Lumières au Romantisme*, p. 70.

¹⁰⁷ A.-M. Boileau, *Liaison et liaisons dans les lettres de Diderot à Sophie Volland*, Champion, Paris, 1999, p. 302.

reconociendo que solamente se da en los grandes genios. Es un célebre pasaje que se cita a menudo:

Hay que distinguir en todo discurso, en general, la idea y la expresión; si la idea se da a entender con claridad, pureza y precisión, es suficiente para la conversación familiar; [...] pero os encontraréis todavía lejos de la poesía, sobre todo de la poesía que la oda y el poema épico despliegan en sus descripciones. En el discurso del poeta se da entonces un espíritu que penetra y vivifica todas las sílabas. ¿Qué es ese espíritu? Yo he sentido algunas veces su presencia, pero todo lo que sé es que se trata de algo que hace que las cosas sean dichas y representadas a la vez; que, al mismo tiempo que el entendimiento las capta, el alma se emociona, la imaginación las ve, y el oído las escucha; y que el discurso no es un simple encadenamiento de términos enérgicos que expresan la idea con fuerza y nobleza, sino que se trata de un tejido de jeroglíficos apilados unos sobre otros que la dibujan. Podría decir, en este sentido, que toda poesía es emblemática. Pero la comprensión del emblema poético no está al alcance de todo el mundo: es preciso acercarse a la creación para sentirlo¹⁰⁸.

El poema como emblema se puede entender en el tiempo, como ejercicio de simultaneidad. El jeroglífico es la expresión imaginaria de una serie de correspondencias poéticas. Si la palabra y las sílabas deben llegar al alma por medio de los sentidos, es preciso el juego de sinestesias. Diderot propone varios ejemplos: uno de ellos es el pasaje de la *Eneida* donde Virgilio utiliza el *It cruor*, del que señala Diderot que, por la combinación de aliteraciones y por la grafía, sugiere la imagen de un golpe de sangre, y el *cervix collapsa recumbit*, la imagen de un moribundo cuya cabeza cae sobre la espalda; continua Diderot señalando que en la palabra *Papavera*, las dos primeras sílabas tienen la cabeza derecha [*tête de pavot*]; y las dos últimas, la inclinan¹⁰⁹. Es la correspondencia semiológica entre la pintura, la música y la poesía:

Comparar las bellezas de un poeta con otro poeta es lo que se ha hecho mil veces. Pero reunir las bellezas comunes de la poesía, la pintura y la música, mostrar sus analogías, mostrar cómo el pintor, el poeta y el músico ofrecen la misma imagen, captar los emblemas que escapan a la expresión, examinar si no habría cierta

¹⁰⁸ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. I, Robert Laffont, París, 1994, p. 374.

¹⁰⁹ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, pp. 376-377.

similitud entre esos emblemas... etc., etc., es lo que queda por hacer¹¹⁰.

Diderot estaba describiendo, seguramente, la tarea que iba a emprender en su escritura de los *Salones* para la *Correspondance littéraire* de Grimm.

4.3.2. EL PROBLEMA DE LA EXPRESIÓN

Los estudios realizados al respecto ponen de manifiesto que la escritura de Diderot es, cuando menos, difícil de clasificar. Algunos autores reconocen que los problemas de expresión que plantea coinciden con el espíritu de su tiempo, que desconfiaba de las especulaciones metafísicas para apostar, decididamente, por el método experimental. Así hay que entender que Daniel Mornet conciba que el gusto por lo discontinuo, por los exabruptos y digresiones que muestra Diderot no sedujera a los que deseaban ver claro en los problemas abordados por el filósofo¹¹¹.

Herbert Dieckermann hace otra lectura de esta cuestión. En *Cinq Leçons sur Diderot*, Dieckermann considera que al filósofo le orienta una verdadera elección metodológica, aunque las categorías que emplea sean continuamente cuestionadas¹¹². Y con respecto a los problemas estilísticos, señala que Diderot era consciente de las paradojas que producía, pero que les otorgaba valor estético y literario.

Por su parte, Michael T. Cartwright considera la posibilidad de distinguir dos tonalidades a lo largo de la obra del filósofo: la primera, empleada por Diderot para mostrar su capacidad sistemática, filosófica; la segunda tonalidad es la voz subjetiva de su personalidad múltiple, el elemento revelador más atinado de su temperamento creador. Esta cualidad más personal, que este estudioso considera una investigación psíquica, más sutil, es lo que denomina «expresión». Y añade: «En otras palabras, el ser Diderot, lo que escribe, y la forma de expresarlo se convierten en tres cosas inextricablemente unidas»¹¹³. Así, Cartwright propone buscar una línea de continuidad a través de esta estructura tripartita del hombre, sus ideas y su obra, por

¹¹⁰ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, p. 385.

¹¹¹ D. Mornet, *Diderot, l'homme et l'œuvre*, Boivin & Cie, París, 1941, p. 49.

¹¹² H. Dieckermann, «Système e interprétation dans la pensée de Diderot», en *Cinq Leçons sur Diderot*, Droz, Genève, 1959, cap. II, p. 148.

¹¹³ M. T. Cartwright, «Diderot critique d'art et le problème de l'expression», *Diderot Studies*, XIII (1969), p. 19.

medio del estudio de la expresión. Por mi parte, considero que esa vía de conexión es la crítica de arte.

4.3.3. LA CRÍTICA DE ARTE: *LES TABLEAUX EN RÉCIT*

En el *Dictionnaire du Théâtre* de Pavis el término «tableau» es recogido en su acepción teatral, y se refiere a un momento de detención, dentro de la escena, para crear una unidad visual entre los personajes, dispuestos en el escenario, y el decorado. El resultado ha de ser que la composición escénica no ponga el acento en la *durée* del movimiento dramático, sino que resulte una especie de fresco en el que se represente una especie de ruptura de la acción¹¹⁴.

Diderot consideraba que en el cuadro [*tableau*], cuando es una obra lograda, se realiza una síntesis armónica de movilidad, de concentración dramática y de acción. A su modo de ver, se trataba de una visión pictórica de la escena dramática. En el artículo «Composition» de la *Encyclopédie* señala: «Un cuadro [*tableau*] bien compuesto es un todo clausurado bajo un punto de vista; en él, las partes concurren con una misma finalidad y forman, por su mutua correspondencia, un conjunto tan real como el de las partes de un cuerpo animal»; inmediatamente, concluye poniéndolo en relación con el arte poético: «[...] de donde se sigue que el pintor está sujeto en su composición a las mismas leyes que el poeta en la suya»¹¹⁵.

Para Diderot «crítico de arte», el problema de la expresión es a la vez teórico y práctico. Cuando tiene que escribir acerca de la impresión que le ha producido la contemplación de un cuadro, y busca traducir con precisión la inspiración y las ideas que le resultan evidentes, tiene que ajustarse a las reglas gramaticales, a los términos y a las frases, que resultan tan difíciles de manejar como los pinceles:

La poesía es como la pintura. ¡Cuántas veces se ha dicho! Pero ni quien lo dijo primero, ni la multitud de quienes lo han repetido tras él, han comprendido todo el alcance de esta máxima. El poeta tiene una paleta como la del pintor, sus matices, sus transiciones, sus tonos. Su pincel y su factura. Es seco, duro, crudo, atormentado, fuerte, vigoroso, suave, armonioso y fácil. Su lengua le ofrece todas las tintas imaginables, y a él le toca elegirlas bien. Domina el claroscuro, cuyo origen y reglas se hallan en el fondo de su alma. ¿Componéis versos? Eso es lo que creéis, porque

¹¹⁴ P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, p. 394.

¹¹⁵ «composition», *Encyclopédie*, t. XIV, p. 197.

habéis aprendido de Richelet a disponer palabras y sílabas en orden y según ciertas condiciones dadas; porque habéis adquirido la facilidad de finalizar las palabras y las sílabas ordenadas por consonancias. No pintáis, pues apenas sabéis calcar. No tenéis, y quizá ni seáis capaces de adquirirla, la mínima noción del ritmo¹¹⁶.

Diderot defiende el paralelismo entre las artes y la posibilidad de «escribir» un cuadro; busca una escritura analógica de la pintura, una escritura que sea una equivalencia del lenguaje de las imágenes. Es un proyecto central en la poética del autor, como ya lo había expresado en el *Salon de 1763*:

Para describir un Salón, a mi manera y a la vuestra, ¿sabéis, amigo mío, qué haría falta? Toda clase de gusto, un corazón sensible a todo encanto, un alma susceptible de infinidad de entusiasmos diferentes, una variedad de estilos que responda a la variedad de pinceladas; poder ser grande y voluptuoso con Deshays; simple y verdadero con Chardin; delicado con Vien; patético con Greuze, y producir todas las ilusiones posibles con Vernet¹¹⁷.

Es impresionante la densidad del sistema metafórico de la escritura diderotiana: la pintura habla y la poesía pinta, mientras que la música puntúa y ordena en una sintaxis inacabada que debe interpretar cada músico a su manera, de forma que el texto se convierte en una partitura. El ritmo es uno de los factores fundamentales en sus textos; la intuición estilística le lleva a la aceleración e, inmediatamente, a la caída brusca, para marcar el ritmo de la pasión. El filósofo dibuja sus reflexiones, porque piensa en imágenes, y éstas se suceden en cascada, describiendo un estado psicológico, un sentimiento, un rasgo particular. Sin embargo, hay cierta desviación, cierta falta de ajuste entre los diferentes lenguajes, que Diderot no cesa de señalar:

Amigo mío, no sé si os habéis dado cuenta de que los pintores no tienen la misma libertad que los poetas en el uso de las flechas del Amor. En poesía, esas flechas parten, aciertan e hieren. Eso es imposible en pintura. En un cuadro, el Amor amenaza con su flecha, pero no puede nunca lanzarla sin provocar un mal efecto. Aquí lo físico repugna¹¹⁸.

Por eso, cada lenguaje tiene sus propios recursos para imitar la naturaleza: «El color es al cuadro como el estilo a un pasaje literario [...] Pero en todas las épocas, el

¹¹⁶ Diderot, *Salon de 1767*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. IV, Robert Laffont, Paris, 1996, p. 732.

¹¹⁷ Diderot, *Salon de 1763*, p. 237.

¹¹⁸ Diderot, *Salon de 1761*, p. 204.

estilo y el color han sido cosas preciosas y raras»¹¹⁹. Porque no hay que olvidar que el principio que sostiene la teoría del paralelismo entre las artes no es una «naturaleza bella» que cada disciplina se esfuerza en copiar, sino una imagen mental, un estado del alma, un ideal al que hay que dotar de representación sensible. En el *Salon de 1767*, después de describir un paisaje de Herbert Robert, concluye Diderot:

Esta pieza es muy hermosa. Está llena de grandeza y majestuosidad. Resulta digna de admiración. Pero no emociona. No hace soñar. Tan sólo es una vista extraña donde todo es grande pero simétrico. Suponga un plano vertical que corte por la mitad la rotonda y el puerto: las dos porciones de derecha e izquierda del plano en cuestión mostrarán los mismos objetos repetidos. Hay más poesía, más accidentes, no digo ya en una cabaña, sino en un solo árbol que ha sufrido por los años y las estaciones, que en toda la fachada de un palacio. Hay que hacer de un palacio una ruina para que resulte un objeto interesante. Tanto es así que, sea cual sea la factura, no hay verdaderas bellezas sin ideal. La belleza del ideal afecta a todos los hombres, la de la factura sólo al conocedor. Si hace soñar, será sobre el arte y sobre el artista, no sobre la cosa. Nos quedamos siempre fuera de la escena, sin entrar nunca en ella. La verdadera elocuencia es aquella que no se nota. Si me doy cuenta de que es usted elocuente, es que no lo es lo suficiente. Hay entre el mérito de la factura y el mérito del ideal la misma diferencia que entre lo que atrae a la vista y lo que atrae al alma¹²⁰.

Del mismo modo, para dar cuenta de «*un tableau en récit*», para describir los cuadros, por lo tanto, hace falta inventar una escritura, una forma literaria suficientemente móvil (metáforas y metonimias), como un gesto o un trazo, que pueda representar, simultáneamente, el movimiento y la dirección del gesto, en la huella del «*je l'écris*». El *tableau* es una unidad visual significativa que reúne en sí dos géneros: el narrativo y el dramático. En él es posible fijar algo que no cesa de fluir, como el pensamiento. Presenta simultáneamente infinidad de percepciones, ordenadas en unidades de sentido que, al yuxtaponerse, van dando la idea de sucesión temporal. Porque la descripción debe dar cuenta tanto del «momento» representado por el pintor como de qué manera ha sido afectado el espectador. Así, Diderot se expresa de modo teatral cuando critica los cuadros. E, invirtiendo el camino que va de la concepción a la ejecución, pone de relieve las cualidades propias de cada composición, del mismo modo que señala sus debilidades:

¹¹⁹ Diderot, *Salon de 1761*, p. 217.

¹²⁰ Diderot, *Salon de 1767*, p. 708.

Su Santa Genoveva está bien ubicada, bien dibujada, bien coloreada, bien vestida, bien en los aires; no cansa a esas nubes que están sosteniéndola. Pero yo la encuentro, y como yo muchos otros, un poco amanerada. Su actitud dislocada, sus brazos echados a un lado, su cabeza del otro, para mirar a Dios detrás de ella y decirle por encima del hombro: «Venga, acabad con esto cuanto antes, ya que está en vuestras manos. Ya os habéis divertido bastante»¹²¹.

Se trata del cuadro *Le Miracle des Ardents*, de Doyen. Diderot destaca en el lienzo la figura de un hombre muerto, en la parte inferior derecha del cuadro, y aprovecha para explicar cómo deben la pintura y la poesía presentar las imágenes espeluznantes de las batallas, de las hambrunas, las pestes o las epidemias. Toma como ejemplo el canto XI (vv. 452-454) de *La Ilíada*, para señalar que, tanto en poesía como en pintura, se trata de una cuestión de composición, de hacer que la imaginación se fije ahí donde se representan los sentimientos que se desean destacar:

Mientras escribía el pasaje del discurso de Diomedes que acabo de citar [*¡Desdichado! No han de cerrar tus ojos, / aunque estés ya muerto, ni tu padre / ni tu augusta madre;/ por el contrario, las aves de presa,/ que son de carne cruda comedoras,/ te los arrancarán, compactamente / en torno a ti sus alas removiendo (Il. XI, vv.452-454, trad. A. López Eire)*], buscaba la causa de los diferentes juicios que he oído sobre él. Presenta a la imaginación cadáveres, ojos arrancados de la cabeza, cornejas batiendo las alas de alegría. Un cadáver no tiene por qué dar asco. La pintura los expone en sus composiciones sin que hieran a la vista. La poesía utiliza esa palabra constantemente. Con tal de que las carnes no se disuelvan, de que las partes putrefactas no se separen, que no se vean gusanos pululando y que conserve sus formas, el buen gusto en uno como en el otro arte no rechazarán en absoluto la imagen. No sucede lo mismo con los ojos arrancados de la cabeza. Cierro los míos por no ver esos ojos estirados por el pico de una corneja, esas fibras sanguinolentas, purulentas, medio pegadas aún a la órbita de la cabeza del cadáver, medio colgando del pico del pájaro voraz. Ese pájaro cruel que bate las alas de alegría es horriblemente bello. ¿Cuál ha de ser, pues, el efecto de conjunto de semejante cuadro? Diverso, según el lugar en el que se detenga la imaginación [...] Y es que hay gran diferencia entre las mismas imágenes presentadas en el orden siguiente: *Veo las cornejas que baten las alas de alegría alrededor de tu cadáver y que te arrancan los ojos de la cabeza*, o bien en el orden del poeta: *Veo las cornejas reunidas alrededor de tu cadáver, arrancarte los ojos de la cabeza, batiendo las alas de alegría*. Mire bien, amigo mío, y se dará cuenta de que es el último fenómeno el que fija su atención, haciéndole olvidar el horror del resto. Hay, pues, un arte

¹²¹ Diderot, *Salon de 1767*, p. 650.

inspirado por el buen gusto en la manera de distribuir las imágenes en el discurso, y de salvar sus efectos, un arte de fijar la vista de la imaginación en el lugar deseado¹²².

Diderot utiliza todos sus recursos para estos *tableaux en récit*; consciente de las diferencias que separan los lenguajes plástico y literario, evita el empleo gratuito de términos abstractos, de metáforas reducidas a clichés por un uso abusivo, y aporta elementos específicos, técnicos e incluso del argot que conocía por sus frecuentes visitas a los talleres artesanales. Así, su escritura va tomando coloración lírica, o familiar, alternando el humor con la crítica seria o con la propuesta teórica, creando un estilo. Es importante señalar que se trata de la elaboración consciente de un estilo, no del efecto de una transcripción de la conversación corriente, aunque salpicada de ideas complejas. Diderot había heredado una lengua noble, demasiado abstracta para expresar un imaginario adecuado a los efectos que la pintura produce en el espectador.

Con el empleo de pequeños toques vigorosos y por la preferencia que mostraba hacia el empleo de las frases cortas y concretas frente a los largos períodos de origen latino, Diderot comienza a aplicar un estilo impresionista y moderno a la teoría artística, sustituyendo los colores vivos del lienzo por la magia de las palabras:

Casanova es realmente un pintor de batallas. Pero, una vez más, ¿cómo describir un cuadro de batalla que signifique algo para alguien que no ha estado allí? Con el cuadro delante, cuantos más detalles se den, peor para quien quiera imaginársela. Lo mismo da que sea una batalla, un paisaje o el retrato de una mujer ausente: cuantos más rasgos se le proporcionen a un artista para que confeccione un cuadro de algo que no ha visto, más perplejo se quedará. Diré pues que a la derecha hay soldados por tierra; que en la parte delantera, en el centro, se ve a un caballero echarse a correr a toda velocidad; por detrás de éste, más al fondo, otro caballero cuyo caballo está en el suelo; alrededor de esa masa, muertos y moribundos; y añadiré que en los lados hay pequeñas luchas separadas; que es muy bello, muy ancho. Y ahora, que la cabeza de cada uno haga con ello lo que quiera. Cuanto menos sepa ella de la factura y del ordenamiento, mejor se lo imaginará todo.

Un hombre de letras de reconocido mérito pretendía que los epítetos generales y comunes, tales como *grande*, *magnífico*, *bello*, *terrible*, *interesante*, *repelente*, que cautivan menos el pensamiento de cada lector, dejándoles, por así decir, carta blanca, eran preferibles precisamente por esa razón. Yo le dejé decir, pero

¹²² Diderot, *Salon de 1767*, pp. 654-655.

en voz baja le respondía y como a mí mismo: sí, cuando eres un pobre diablo como tú, que no sabe pintar más que imágenes triviales. Pero cuando se posee verbo, conceptos excepcionales, una manera de percibir y de sentir original e intensa, el gran tormento es encontrar la expresión singular, individual, única, que caracteriza, que distingue, que relaciona y que impacta [...] Los epítetos generales son más pobres aún si son en francés, puesto que la exageración nacional los ha aplicado tan usualmente para las cosas pequeñas que han perdido ya todo su valor¹²³.

Diderot creó e inauguró, con su estilo, la crítica de arte. Consciente de que debía mantener el interés de sus lectores, utilizó sus vastos recursos retóricos para variar constantemente sus descripciones y conseguir dotar a cada pintor de un estilo propio, aquello que él denominaba «el hacer» característico de todo artista auténtico. Así, en los *Salones* se pueden encontrar el ensayo y el paseo, la pastoral, la ensoñación, la elegía, la meditación, la imagen visionaria, la anécdota, la digresión, la confidencia, la broma o la parodia. El enriquecimiento de la lengua durante la segunda mitad del siglo XVIII favoreció esta empresa de Diderot, pues le permitió utilizar plenamente y con éxito todos los recursos léxicos de la terminología de los talleres¹²⁴. Y, al mismo tiempo, no dudó en utilizar la primera persona, dialogando con Grimm, para dejar constancia del carácter subjetivo de sus impresiones y apreciaciones.

Cien años más tarde, Baudelaire otorgó al nuevo estilo creado por Diderot cartas de nobleza al recomendar la lectura de los *Salones* a los lectores de su obra que se sentían escandalizados por el uso que hacía de la ferocidad¹²⁵. Gustave Lanson, en la *Historia de la literatura francesa* (1895), señaló así su aportación: «Es justo decir que fundó, si no la crítica de arte, el periodismo de arte. Es la primera vez que encontramos una obra literaria considerable, y que tenga por objeto las bellas artes»¹²⁶. Pero un contemporáneo de Diderot, más joven que él, llevó a cabo su propuesta de relacionar ética y estética, los aspectos morales y los formales, mediante la descripción de escenas cotidianas, extendiendo la crítica a todos los ámbitos socio-políticos de la época. Se trata de Louis-Sébastien Mercier, cronista

¹²³ Diderot, *Salon de 1767*, pp. 666-667.

¹²⁴ G. May, «Diderot entre le texte et l'image», en *Colloque international Diderot (Paris, 1984)*, Aux amateurs de livres, París, 1985, pp. 327-336.

¹²⁵ Baudelaire, «Salon de 1846», en *Œuvres complètes*, ed. Claude Pichois, t. II, Gallimard, París, 1976, cap. XIII, p. 475.

¹²⁶ G. Lanson, *Histoire de la Littérature française*, Hachette, París, 1895, 5. parte, libro IV, cap. II, p. 733.

que «encuadró» la ciudad de París, sus habitantes, sus barrios, sus costumbres, su política, su arquitectura, incluso sus acontecimientos, para contarlos como si fueran «cuadros para una exposición»:

Voy a hablar de París; no de sus edificios, de sus templos, de sus monumentos, de sus curiosidades, etc., todo ello suficientemente descrito ya. Voy a hablar de las costumbres públicas y de las particulares, de las ideas reinantes, de la situación actual de los ánimos, de todo aquello que me ha asombrado en este conglomerado extravagante de hábitos locos o razonables, siempre cambiantes. [...] He tenido el placer de dibujar este *tableau* con figuras vivas. Otros muchos han pintado con gusto los siglos pasados, pero yo me he ocupado de la generación actual y de la fisonomía de mi siglo, lo cual me resulta mucho más interesante que la incierta historia de los fenicios y de los egipcios. En mi opinión, aquello que me rodea tiene sus derechos y, más que pasearme por Esparta, Roma o Atenas, he de vivir entre mis semejantes¹²⁷.

El camino estaba trazado. Diderot había encontrado una forma de expresión que iban a compartir algunos de sus contemporáneos, y que iban a tener muy en cuenta, por supuesto, los críticos de arte posteriores. Pero no era suficiente. Él no se contentaba con las crónicas que enviaba a su amigo Grimm para la *Correspondance littéraire*: quería escribir su propia obra de arte, quería pintar, con la pluma, un cuadro que fuera comentado por los lectores de la posteridad. Diderot va a encontrar un estilo personal en su escritura, equivalente al trazo o a la pincelada del artista, gracias al intercambio epistolar con Sophie Volland, su principal interlocutora durante más de veinte años.

4.4. UN ESTILO SINGULAR

La biografía sobre la juventud de Diderot, escrita por Franco Venturi, permite hacerse una idea del joven Denis en 1733, cuando llega a París. Tenía veinte años. Podemos imaginarlo como un chico listo, un poco pagado de sí mismo y vanidoso; dispuesto a demostrar su valía y, una vez salido de provincias, queriendo dejar atrás

¹²⁷ L.-S. Mercier, *Le Tableau de Paris*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, prólogo, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57087k.r=Mercier%2C+Louis+S%C3%A9bastien.langFR>.

Langres y la más que segura obligación de dar continuidad al oficio familiar. También cabe preguntarse acerca de las expectativas de aquella familia de cuchilleros, y de lo que tuvo que suponer para ellos que «un Diderot», con estudios pero sin oficio, se estableciera en la capital del reino. Sin embargo, en París, durante los primeros diez años, la joven promesa debió de llevar una vida bastante bohemia y, en ocasiones, llegó a pasar hambre. Él mismo cuenta que se dedicó a las tareas más diversas para sobrevivir: traducir, escribir sermones, incluso dar clases particulares de matemáticas. De aquel joven ambicioso dice Venturi: «Tuvo además que recurrir, durante aquellos años, a una ocupación que comenzaba entonces y que tenía muy mala fama: el periodismo, confundido a menudo con la venta a bajo precio de libelos»¹²⁸.

Cuando el joven filósofo comienza a publicar —traducciones, cuentos, obras y ensayos—, se aprecia en sus textos que Diderot seguía con atención los escritos que circulaban entonces, así como el estilo y las propuestas de los autores de renombre, seguramente intentando hacerse un lugar entre ellos, o buscando su reconocimiento. En esas primeras obras Diderot, alejado de la tutela familiar, comienza a identificarse con la postura empirista, racionalista y de tolerancia, defendida por los *philosophes*. Quizá ésa es la razón de que encontremos en estos primeros escritos un tono beligerante que desaparecerá, precisamente, cuando sus propuestas teóricas estén más elaboradas. Tampoco muestran esos primeros textos el estilo tan singular por el que la escritura de Diderot adquiere el estatuto de genial. Hay que esperar a que él mismo, en las cartas a sus amigos, hablara de lo que realmente le preocupaba y constituía su inquietud más íntima: la mediocridad, y con ella, el temor a no obtener el reconocimiento de la posteridad: «La posteridad es para el filósofo lo que para el hombre religioso es el otro mundo», le escribirá a su amigo Falconet, el escultor, años más tarde¹²⁹. Quizá resulte pertinente señalar que su padre, *maître coutelier*, gozaba de gran fama en toda Francia; los mejores cirujanos apreciaban y demandaban sus escarpelos, que iban marcados con el sello que portaba su nombre¹³⁰.

¹²⁸ F. Venturi, *La jeunesse de Diderot (1713-1753)*, Skira, París, 1967, p. 42.

¹²⁹ Diderot, carta a Falconet, del 15 de febrero de 1766, en *Correspondance*, p. 606.

¹³⁰ A. M. Wilson, *Diderot. Sa vie et son œuvre*, [traduit de l'anglais par Gilles Chainé, Annette Lorenceau, Anne Villelaur], Laffont/Ramsay, París, 1985, p. 12.

En 1741, con 28 años, Denis Diderot se enamoró de una joven tres años mayor que él, Anne-Toinette Champion (Nanette), una mujer muy piadosa, de gran belleza, pobre y analfabeta. Diderot era menor de edad (la mayoría, entonces, se alcanzaba a los 30 años), y necesitaba el consentimiento paterno para casarse. Su padre se lo negó. El joven enamorado le exigió su parte de la herencia, amenazándole con denunciarle si no se la concedía. Didier Diderot respondió mediante una *lettre de cachet* con orden de detención, y Denis fue encerrado en un monasterio, en 1743. Se escapó de allí y se casó con Nanette en una ceremonia secreta el 6 de noviembre de 1743. Ocultaron la noticia al padre durante unos seis años.

Sin embargo, ya en los primeros años de vida conyugal, durante los cuales la pareja fue extremadamente pobre, se puso en evidencia la gran diferencia que existía entre ellos. Nanette estaba acostumbrada a la pobreza e incluso se complacía en la austeridad, de modo que Diderot disponía de un poco de dinero para tomarse una taza en el Café de la Régence¹³¹, adonde iba a observar partidas de ajedrez, como leemos al comienzo de *El sobrino de Rameau*. Según el biógrafo Furbank, el verdadero problema de la pareja era que no compartían interés intelectual alguno. Nanette sólo había recibido una breve educación de convento y era prácticamente analfabeta. Se alarmaba y le resultaban sospechosos los amigos *philosophes* de su marido¹³².

El matrimonio tuvo tres hijos que murieron siendo muy niños: Angélique, fallecida antes de alcanzar los dos meses de edad (1744); François-Jacques-Denis (1746-1750); y Denis-Laurent, fallecido también al mes de su nacimiento (1750). En 1753 nació Marie-Angélique, única hija que sobrevivió. Diderot la adoraba, y se ocupó siempre de sus estudios, de sus lecturas; él mismo le enseñó matemáticas y le buscó los mejores profesores de armonía y clavecín¹³³.

Hacia 1755, Diderot conoció a Sophie Volland. No se sabe cuál fue la relación del filósofo con esta mujer. Permaneció en el ámbito privado, y sólo podemos hacer interpretaciones a partir de las cartas que Diderot le escribió durante los años 1759-

¹³¹ Madame de Vandeuil, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, en *Œuvres complètes de Diderot*, ed. Assezat, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. I, p. XL, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-23388&I=25&Y=Image>.

¹³² P. N. Furbank, *Diderot. Biografía crítica*, trad. M. Teresa La Valle, Emecé Editores, Barcelona, 1994, p. 61.

¹³³ L. Versini, *Diderot*, Hachette, París, 1996, p. 78.

1774. De un total de 553 cartas a Louise-Henriette (Sophie) Volland, no se conservan más que 196, y ninguna de las respuestas de ella. Las que se conservan y han sido publicadas pasaron la censura de Madame de Vandeul, la hija de Diderot. Fueron publicadas precedidas de unas *Memorias* que escribió ella misma acerca de su padre, donde nombra a las mujeres que, en distintas épocas, formaron parte de la vida de éste.

4.4.1. LAS MUJERES EN LA VIDA DE DIDEROT

De la madre, apenas se sabe nada. Durante los años 1733-1743, en los que Diderot, en París, llevó una vida bohemia (escribía sermones para los predicadores, traducía del inglés, daba clases de matemáticas) y anduvo cerca de la indigencia, su madre le enviaba dinero en secreto, por medio de una criada que también añadía algo de su parte¹³⁴.

En 1746, a los tres años de casado, conoció a Madeleine de Puisieux, esposa de un abogado del Parlamento de París y autora, a su vez, de un par de obras de carácter moralista, *Conseils à une amie* (1749) y *Caractères* (1750). Fueron amantes durante unos tres años. Madame de Puisieux era siete años más joven que él y muy fea, pero con ambiciones literarias. Su mala situación económica debía de ser crónica y, según la hija del filósofo, el dinero que Diderot cobró por sus primeras obras de esos años —*Ensayo sobre el mérito y la virtud*, *Reflexiones filosóficas*, *Interpretación de la naturaleza*— fue para ella¹³⁵. En 1748, Diderot escribió su primera novela, *Les bijoux indiscrets* [Los dijes indiscretos], parece ser que tras un desafío de Madeleine ante la afirmación del filósofo de que ese tipo de literatura era bastante fácil. Escribió la obra en dos semanas. La novela escandalizó por su carácter licencioso e, incluso, indecente: un sultán que se aburre recibe un anillo mágico que, una vez frotado, hace que todos los «dijes» de los alrededores (*bijou* es también el nombre vulgar de la vagina) empiecen a hablar. Cada vez que el sultán frota el anillo —a lo largo de la novela, unas treinta veces— se descubre un tema de actualidad, con descaro y, a veces, con grosería. Aunque la obra no fue bien acogida, no fue ésta la

¹³⁴ Madame de Vandeul, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, en *Œuvres complètes de Diderot*, p. XXXII.

¹³⁵ Madame de Vandeul, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, en *Œuvres complètes de Diderot*, p. XLII.

que llevó a Diderot a la cárcel el 24 de julio de 1749, sino la *Carta sobre los ciegos para uso de los que ven*. Una consecuencia del arresto y de la separación fue la ruptura de su relación con Madame de Puisieux, según la versión de su hija. El propio Diderot habla de ese final en una carta escrita a Sophie Volland en septiembre de 1760: «En otro tiempo le decía a una mujer que amaba: “Señora, tened cuidado: os estáis desfigurando en mi corazón. Hay una imagen en él a la que ya no os parecís. Y si no sois ya aquella que, a mi pesar, me comprometía, dejaré de ser lo que soy”»¹³⁶. Diderot debió de pasarlo muy mal durante su encarcelamiento, ya que cometió la falta de delicadeza de atribuir a Madame de Puisieux la autoría de uno de sus cuentos polémicos: «En cuanto a *Pájaro blanco, cuento azul*, no es mío. Es de una dama cuyo nombre os podría dar, pues ella no lo oculta. Si he tenido alguna participación en ese escrito, es quizá como corrector de ortografía»¹³⁷. Fue liberado de Vincennes el 3 de noviembre de 1749, bajo juramento al lugarteniente Berryer de «no escribir en el futuro nada sin la aprobación de vuestra autoridad»¹³⁸.

Durante la década de 1760, la correspondencia que mantuvo Diderot con sus amigos ofrece una galería bastante amplia de figuras femeninas: Madame d’Epinay, amante de Grimm y anfitriona de Rousseau; Madame d’Aine y Madame d’Holbach, en Grandval, a unos veinte kilómetros de París, en la casa de campo que había comprado el barón d’Holbach a su suegra, Madame d’Aine. Esta mujer era una anciana excéntrica, viuda de un funcionario real; hablaba con descaro y mostrando una agudeza un poco obscena que fascinaba a Diderot. Confundía palabras y hacía juegos con ellas continuamente: «Madame d’Aine es la mejor mujer del mundo. Es la amabilidad en persona, pero estropea todos los nombres: «*Elle appelle un chimiste un chimicien; une cucurbite, une curbitude; l’Encyclopédie, Socopie, et ainsi du reste*»¹³⁹. Madame d’Holbach era la atractiva mujer del barón d’Holbach, anfitrión y mecenas de los *philosophes*, a los que proporcionó un salón en el que se reunían los jueves y domingos, de modo que no coincidieran con las famosas recepciones de los lunes y miércoles de Madame Geoffrin. Diderot no oculta que la dama d’Holbach le gusta realmente, y ella le ofrece sus atenciones durante las

¹³⁶ Diderot, carta a Sophie Volland, del 2 de septiembre de 1760, en *Correspondance*, p. 209.

¹³⁷ Diderot, carta a Monsieur Berryer, del 13 de agosto de 1749, en *Correspondance*, p. 21.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ Diderot, carta a Sophie Volland, del 30 de octubre-1 de noviembre de 1759, en *Correspondance*, p. 209.

periódicas estancias del filósofo en Grandval. Sin embargo, Diderot antepone la lealtad a su anfitrión y la fidelidad a su amada, Sophie Volland: «Madame d'Holbach es, sin duda, una mujer excepcional: ingeniosa, divertida, fina, dulce, joven, lozana, de hermosos ojos. Pero yo amo a una mujer única y encantadora, y soy un hombre de bien, de casi cincuenta años; la mujer y la hija de mi amigo son siempre objetos sagrados para mí, y temo más el remordimiento que la pérdida de la vida»¹⁴⁰. Diderot mantuvo la amistad con ambas mujeres hasta su muerte.

En 1764, Suzanne Curchod de Nasse, apodada *la belle Hypatie*, en referencia a la célebre matemática y filósofa neoplatónica del siglo IV, se casó con el banquero Jacques Necker, hombre de Estado y ministro reformista de Luis XV. Diderot admiraba tanto la belleza y la inteligencia de la madre de la futura Madame de Staël como el magnetismo de su marido. En 1765, Madame Necker decidió abrir su propio salón y, respetando la agenda parisina, recibía los viernes. Convocó un círculo bastante distinguido. En una carta a Sophie, Diderot bromea a cuenta de que «una tal Madame Neckre, guapa mujer de fino ingenio, está chiflada por mí. Me persigue para que vaya a su casa»¹⁴¹. Madame Necker representaba para Diderot el ideal de mujer honesta y culta. Compartía con ella sus reflexiones sobre el arte. Se lamentaba en sus cartas de no haberla conocido antes. En 1768, cuando Diderot finalizó la redacción del *Salon de 1767*, del que se sentía muy orgulloso, lo dio a conocer a sus amigos, a pesar del secreto habitual guardado con los escritos destinados para la *Correspondance littéraire*. Madame Necker fue una de sus lectoras:

¡Cuántas cosas encontraréis ahí que no habrían sido jamás ni escritas ni pensadas si hubiera tenido el honor de conoceros antes! [...] Estaba a punto de olvidar pedir os perdón por todas las impertinencias que habréis leído en mis *Salones*. Tened la seguridad, señora, de que no he querido faltáros en modo alguno, pues me aplico en mis obras lo mismo que en las obras de otros. Lo único que tengo presente y que os he propuesto para leer es la línea bien escrita o bien pensada, el rasgo de ingenio, el sentimiento honesto¹⁴².

En 1767 llegó a París una pintora alemana autodidacta, Anna-Dorothea Therbouche. Diderot contribuyó a que fuera aceptada en la Academia para la

¹⁴⁰ Diderot, carta a Sophie Volland, del 28 de julio de 1765, en *Correspondance*, p. 511.

¹⁴¹ Diderot, carta a Sophie Volland, del 18 de agosto de 1765, en *Correspondance*, p. 519.

¹⁴² Diderot, carta a Madame Necker, de diciembre de 1768, en *Correspondance*, p. 927.

exposición de ese mismo año. Era una mujer independiente, que pintaba desnudos masculinos. Diderot posó para ella. También se tomó la libertad de criticar sus obras, como cuenta en el artículo que le dedicó en el *Salon de 1767*: «Le decía esas lindezas en la más estricta intimidad, y, ¿sabe lo que hizo? Llamó a los testigos que yo había tenido cuidado de apartar y les transmitió mis observaciones con una intrepidez que me arrancó en defensa de su carácter el elogio que no había podido otorgar a su obra»¹⁴³. Diderot se ocupó de que le hicieran encargos durante su estancia en París. Sin embargo, se rumoreaba que eran amantes, cosa que el filósofo desmintió en una nota añadida a la crítica que escribió para la *Correspondance* de Grimm: «El pobre filósofo, cuyo interés ha sido malinterpretado, se ha visto calumniado y ha pasado por haberse acostado con una mujer que no es bonita [...] La indigna prusiana le ha dado al pobre filósofo una buena lección que no le será de provecho, pues él continuará siendo bueno y tonto como Dios le ha hecho»¹⁴⁴.

En 1770, Diderot se «hace cargo» de Jeanne-Catherine de Maux, amante de Damilaville, un amigo que había caído gravemente enfermo. Madame de Maux era una mujer graciosa y atractiva, muy frívola. En octubre, Diderot coincidió con ella y con su hija en una estancia en Bourbonne, tomando las aguas. Cuidando su ciática se encontraba también en Bourbonne un escudero del duque de Chartres, M. de Foissy, que cortejaba a ambas mujeres. Madame de Maux se dejaba seducir por el filósofo pero prefería la juventud de Foissy. Con ella toma conciencia Diderot de que se ha hecho viejo. No entiende la falta de delicadeza de la mujer, su falta de respeto. Le escribe a Grimm: «Prefiero considerarla inconstante que deshonesto [...] Acabo de recibir una carta suya, donde leo: “Que vuestro trabajo no se vea turbado por la idea de una pena que no existe *todavía* más que en vuestra cabeza”; y, más adelante: “Nadie tiene *aún* el derecho de importunar mi alma”. O yo no sé leer, o ése no es el lenguaje de una mujer segura de sí misma; no entiendo nada en absoluto»¹⁴⁵.

En 1772 se casa su hija Angélique con Abel-François Caroillon de Vandeul, miembro de una acomodada familia de Langres y hombre con ambiciones financieras. Angélique aportó una buena dote, gracias a la munificencia de la zarina Catalina la Grande, a quien había vendido Diderot su biblioteca. Madame Diderot — Nanette — se negó a aceptar la boda, quizá debido a los rumores sobre la

¹⁴³ Diderot, *Salon de 1767*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. IV, Robert Laffont, 1996, p. 725.

¹⁴⁴ Diderot, *Salon de 1767*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. IV, p. 728.

¹⁴⁵ Diderot, carta a Grimm, del 21 de octubre de 1770, en *Correspondance*, p. 1039.

irreligiosidad de su yerno Vandeul. En la ceremonia, Angélique se confundió en las promesas y, según dijo Diderot a Grimm, la única que mantuvo la calma fue Nanette. Ésta se negó a visitar a los recién casados, y los recibía con frialdad. Diderot iba todos los días de visita. Se preocupaba tanto por ellos que empezó a molestarles. Luego, de pronto, comprendió cuál era el problema: además de sentirse solo, también estaba celoso. El descubrimiento de esa «brillante obvedad», escribió a Grimm, «le aclaró la mente, le hizo reír y le levantó el ánimo»¹⁴⁶.

Catalina II había accedido en 1762 al trono de Rusia. Desde el comienzo, trató de atraer (sin éxito) a su corte a algunos *philosophes*, entre otros, a Diderot. Sin embargo, en 1765, preocupado por la dote de su hija Angélique, el filósofo accedió a vender su biblioteca a la zarina y asumir el cargo de depositario y bibliotecario de Su Majestad. Poco después, fue requerido para la compra de cuadros, libros y otros objetos de arte. Diderot se ofreció para servirle de agente en el mercado artístico, y fue adquiriendo, gracias a un esfuerzo enorme de diplomacia, las obras que conformaron posteriormente la colección del Hermitage. Desde el comienzo de su relación, la zarina había intentado en vano que Diderot viajara a Rusia, pero éste siempre había encontrado alguna excusa para no ir. Por fin, en agosto de 1773, partió hacia San Petersburgo.

El encuentro entre el filósofo y la zarina tuvo, desde el primer momento, un carácter ambivalente. Catalina II había proporcionado a Diderot un apoyo económico importante; por otra parte, al acceder al trono, la zarina había hecho correr la voz de que tenía el ambicioso proyecto de dar a Rusia un código civil, y ella misma había redactado un extenso *Nakaz* o «Instrucción». Diderot consideraba que ese dato era importante, y se ofreció para desempeñar el papel de filósofo ante la soberana, a fin de instruirla acerca de las cuestiones políticas que requerían solución. La actitud de Diderot era ambigua: la alababa con el entusiasmo y la sinceridad propios de su carácter, pero para recordarle sin cesar que toda Europa estaba pendiente de ella y, de ese modo, comprometerla en las políticas ilustradas. Todos los días redactaba un escrito o «memoria» que le leía en las sesiones vespertinas. En una de ellas, acerca de la moral de los reyes, Diderot, de modo indirecto, sugería a Catalina II que no se puede esperar que los príncipes observen el mismo código moral que los particulares, al no existir por encima de ellos un tribunal público. En

¹⁴⁶ Diderot, carta a Grimm, del 7 de octubre de 1772, en *Correspondance*, p. 1134.

ese escrito utilizó la misma argumentación que, posteriormente, encontramos en *El sobrino de Rameau*¹⁴⁷:

La moral —la nuestra— está fundada en la ley. Hay dos leyes y dos grandes procuradores generales: la naturaleza y el hombre público. La naturaleza castiga bastante generalmente todas las faltas que escapan a la ley de los hombres. Ningún exceso se comete impunemente. ¿Os dais al vino o a las mujeres sin moderación? Tendréis gota, padeceréis de tisis. Tristes y cortos serán vuestros días. ¿Cometéis un robo, un asesinato? Hay calabozos. Suprimid la ley civil en cualquier capital tan sólo por un año: los indigentes se lanzarán contra los ricos; éstos se armarán para defender sus propiedades; la sangre correrá formando arroyos por las calles. La ciudad os ofrecerá la imagen sobrecogedora de lo que sucede y debe suceder en el mundo. Se verá escindida en pequeños cantones enemigos, cada uno con su propio jefe. Habrá guerras, treguas, paces; el temor, la ambición y el interés se hallarán en la base de toda acción. Se trata de una condición enojosa pero necesaria entre seres que carecen de un tribunal que pueda juzgarles. Son como el tigre y el lobo en estado natural¹⁴⁸.

Diderot leyó la «Instrucción» redactada por la zarina y comenzó con sus anotaciones críticas en La Haya, durante su viaje de vuelta a Francia. Su estrategia siguió siendo la misma: fingir que ella, como buena déspota ilustrada, aceptaría sus observaciones. Uno de los artículos del *Nakaz* de Catalina II decía: «Concierne a la legislación ir tras el espíritu de la nación». Diderot defendía justo lo contrario, y así lo anotó en sus *Observaciones*: «No estoy de acuerdo: concierne a la legislación formar el espíritu de la nación. Sé perfectamente que Solón seguía el espíritu de su nación, pero Solón no era déspota; pero Solón no tenía que vérselas con un pueblo siervo y bárbaro. Cuando se puede todo y no hay aún nada hecho, no hay por qué prescribir las mejores leyes que un pueblo pueda recibir; hay que darle las mejores leyes posibles»¹⁴⁹. El filósofo siempre creyó en la legislación como único modo de regulación de las relaciones humanas; la ética pertenece al ámbito del artificio, es fruto de las leyes, no al revés. Diderot regresó a París en 1774. No envió sus «Observaciones» a la zarina y las guardó en un cajón de su gabinete, como apunta su

¹⁴⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 70.

¹⁴⁸ Diderot, *Mélanges pour Catherine II*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. III, Robert Laffont, París, 1995, p. 346.

¹⁴⁹ Diderot, «Instruction 26», *Observations sur le Nakaz*, en *Œuvres*, ed. L. Versini, t. III, p. 524.

hija: «Después de su regreso mi padre se ocupó de algunas obritas que no llegó a imprimir»¹⁵⁰.

Más allá de los datos biográficos, me interesa el tipo de relación que mantuvo Diderot con esas mujeres cultas e ingeniosas —alguna de ellas, guapa; otra, poderosa— que le acompañaron en distintos momentos de su vida. El único aspecto que puedo analizar es cómo influyeron en su obra. Quizá sea un ejemplo paradigmático de lo que Sigmund Freud describió ciento cincuenta años más tarde en *El malestar en la cultura* como «el divorcio entre amor y cultura», esto es, el caso de un hombre dividido entre las mujeres y la civilización, en el sentido de que ellas representan los intereses familiares y sexuales del varón en oposición a las demandas sociales¹⁵¹. Por otra parte, las mujeres encarnaban —y encarnan— en la cultura a los sujetos que se preocupan por la sexualidad, el amor, el deseo; si a lo largo de la historia se ha subrayado su ignorancia, si en todos los tiempos ha surgido la necesidad o de educarlas o de hacerlas callar arrojándolas a la hoguera o encerrándolas en los conventos, cabe preguntarse si no se trata de ocultar el miedo de los hombres hacia un saber que se les supone a ellas.

En el caso de Diderot, no puedo aventurar más que lo siguiente: Sophie Volland debió ser una verdadera interlocutora para el filósofo, una mujer que puntuaba e interpretaba sus cartas, seguramente de manera bastante crítica y no exenta de humor, de modo que Diderot podía reconocer y aceptar sus comentarios y, poco a poco, ir descubriendo su estilo. En los primeros años de la relación, eran epístolas en verso, elegías por el sufrimiento de pensar que la amada no le amaba suficientemente, el lamento por el amor no compartido (cartas del verano de 1759); después, la «gaceta» de Grandval, que se convirtió en el repaso de los «mots de caractère» que darían lugar posteriormente a la *Satire I*. Todos los que allí se reunían eran personajes que contaban historias, y Diderot, a su vez, las escribió para Sophie (1760); de la «gazette» con temas variados, pasó al «journal» personal, a petición de Sophie (1762). Ella quería leer en público las cartas que recibía, lo que obligó al filósofo a dejar a un lado el estilo elegíaco para narrar con brillantez. En las cartas de los años siguientes, Diderot escribe también sobre su estilo, su trabajo en

¹⁵⁰ Madame de Vandeul, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, en *Œuvres complètes de Diderot*, p. LIV.

¹⁵¹ S. Freud, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, trad. J. L. López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1984, t. III, pp. 3038-3042.

los *Salones*, sus intuiciones estéticas. La última carta que se conserva está datada antes de partir hacia Rusia: «Adiós, querida amiga, adiós señorita Volland. Dentro de cuatro días estaré camino a Petersburgo. Rogad por vos y por mí. La diferencia de grados de latitud no cambiará nada mis sentimientos; me seréis tan querida en el polo como me lo sois bajo el meridiano de Cassini [...] Os abrazo; tengo el alma herida. Una sola esperanza me sostiene: la de reencontrar una mujer que amo y la de devolver a su lado al hombre que siempre la ha amado»¹⁵².

4.4.2. SOPHIE VOLLAND

No conocemos el tipo de relación que mantuvieron Denis Diderot y Louise-Henriette Volland. Algunos estudiosos, como Jacques Chouillet, y siempre a través de la lectura de la *Correspondance*, consideran que Sophie fue «una presencia en la ausencia», pues «la relación amorosa entre Denis Diderot y Sophie Volland fue, sobre todo, un acto de literatura»¹⁵³. Pero la mayoría de los editores de dicha correspondencia formulan, básicamente, preguntas: la relación entre un filósofo temperamental y una «chica» [*fille*] de cuarenta años bien conservada, ¿se redujo a una casta aventura? O bien, ¿el deseo marca y atraviesa cada línea con la presencia de Sophie y de su cuerpo?¹⁵⁴. Jean Varloot propone, en el caso de Diderot, la perspectiva de proyectar la relación en una inmortalidad compartida, pero se pregunta: ¿Qué deseaba Sophie?¹⁵⁵.

El estilo y los temas que van tratándose en las cartas quizá permitan hacer una interpretación, pero únicamente en lo que respecta al filósofo: podemos pensar que la relación con Louise-Henriette Volland, a la que el filósofo llamaba «Sophie», surgió del encuentro de Denis Diderot con una mujer culta e inteligente, nada coqueta ni «salonnière», que no participaba en la vida social parisina. Vivía con su madre y dos hermanas. Era viuda. Su marido había construido un *château* en Isles-sur-Marne, en la región de Champagne, lugar al que, entre 1760 y 1770, se retiraban la madre y las hermanas durante seis meses al año. Estas largas ausencias de París propiciaron la relación epistolar que sostuvieron Diderot y Sophie.

¹⁵² Diderot, carta a Sophie Volland, del 13 de agosto de 177», en *Correspondance*, p. 1186.

¹⁵³ J. Chouillet, *Denis Diderot-Sophie Volland: un dialogue à une voix*, Champion, París, 1986, p. 25.

¹⁵⁴ L. Versini, «Preface», *Denis Diderot : Correspondance*, en *Œuvres*, t. V, p. VII.

¹⁵⁵ J. Varloot, «Preface», *Diderot : Lettres à Sophie Volland*, Gallimard, París, 1984, p. 30.

Sophie es nombrada continuamente como el amor de su vida. Interlocutora y lectora, era también una mujer, es decir, portadora de un supuesto saber irremediablemente distinto al suyo; un saber, por lo tanto, ante el cual Diderot no sintió rivalidad, ni tampoco la necesidad vanidosa de apropiarse de él y hacerlo suyo, esto es, domesticarlo. Por amor a Sophie, lo que quiere decir que creía que con ella podría descubrir algo de sí mismo, pudo dejar un poco de lado sus expectativas de reconocimiento y prestigio, y olvidarse del enorme fardo con el que se había cargado al imponerse a sí mismo no ser un mediocre. Así, poco a poco va abandonando, en cierta medida, el círculo de los *philosophes* y sus extravagancias, y «en robe de chambre et en bonnet de nuit», en silencio y soledad, comienza a escribir de otra manera.

También a partir de este encuentro, Diderot pudo asumir que, quizá, se había equivocado al casarse precipitadamente, pero que debía responsabilizarse de aquella elección poco afortunada. Esa asunción de su responsabilidad le permitió escribir sin odio contra el destino y la humanidad, e incluso participar en el proyecto más subversivo de su época, la *Encyclopédie*, a fin de sostener económicamente a su familia.

Una vez formulada esta suposición, Sophie Volland se convirtió, de modo más específico, en objeto de mi investigación. En París, busqué información acerca de ella, tanto en la Bibliothèque nationale de France como en la Bibliothèque de l’Arsenal. Sin embargo, no encontré documento alguno de la época sobre ella. Louise-Henriette Volland no participó activamente en la vida social parisina, por lo que tampoco hay biografías suyas. Y lo único que se conoce de su escritura es su testamento. Sophie Volland y Diderot murieron el mismo año, en 1784: ella en febrero, y él en julio. Siguiendo la tradición, las cartas le fueron devueltas a Diderot a la muerte de su amiga. Acerca de Louise-Henriette no tenemos más que su acta bautismal y su testamento, donde Diderot es citado: «Dono y lego a M. Diderot siete pequeños volúmenes de los *Essais* de Montaigne, encuadernados en tafilete rojo, además de una sortija que llamo *mi paulina*»¹⁵⁶.

Estas dos líneas marcaron una dirección en mi investigación sobre Sophie Volland. Ahora, además de ser la interlocutora de Denis Diderot, Sophie adquiere un estatuto singular: fue lectora de Montaigne. ¿Qué encontró en *Les Essais*? Esta

¹⁵⁶ J. Chouillet, *Denis Diderot-Sophie Volland: un dialogue à une voix*, p. 10.

pregunta me obligaba a una lectura atenta y cuidadosa de dicha obra. Y, no sin sorpresa, fui llegando a la conclusión que aquí se plantea como hipótesis: Sophie Volland había encontrado en Montaigne un estilo de escritura que se adecuaba al suyo, o, al menos, al que a ella le gustaba. Y transmitió a Diderot el gusto por ese estilo. Alejado tanto de la artificiosidad de los salones como de la retórica de los tratados teológico-científicos, Montaigne había escrito con sencillez y sinceridad. Él mismo lo declara: «Los demás forman al hombre; yo, lo refiero», y concluye: «Excusemos aquí lo que digo a menudo: que rara vez me arrepiento y que mi conciencia está satisfecha consigo misma, no como lo estaría con la conciencia de un ángel o de un caballo, sino como con la conciencia de un hombre»¹⁵⁷.

A lo largo de las reflexiones, de las «pensées» acerca de todo lo que le acontece o le puede acontecer al ser humano, encontramos reunidos en *Les Essais* temas tan diversos como «La intención juzga nuestras acciones», «Se sufre castigo por obstinarse en defender una plaza sin razón», «La pedantería», «La moderación», «Los caníbales», «Cómo lloramos y reímos por lo mismo», «El desmentir», «La Posta», «La desventaja de la grandeza», entre otros. El tercer y último libro, los finaliza Montaigne con un ensayo sobre «La experiencia», donde, al dar cuenta de qué tipo de saber ha adquirido con ese método, va haciendo, sutilmente, una parodia del «conocimiento experimental».

Pero nada más alejado de una obra del tipo de *Las confesiones* de J.-J. Rousseau. En *Los Essais* no hay justificaciones ni explicaciones de los actos y de las circunstancias de la vida del autor. Rousseau era, en ese sentido, más veraz: daba cuenta de lo sucedido sin pudor ni inhibición, como si su esfuerzo por decir la verdad se sostuviera en algún tipo de garantía de que ella, la verdad, existe.

El objetivo de Montaigne en sus ensayos, por el contrario, no es mostrar esa inadecuación a un orden autorizado, no trata de explicar cómo debe ser y actuar el hombre: Montaigne quiere hablar de cómo es. Para eso hay que dar un paso que no dio el ginebrino: elaborar las experiencias y convertirlas en un saber que se pueda transmitir. Como sucesos y anécdotas en la vida de una persona, no son más que meras experiencias; Montaigne las convierte en «pensées», en ideas que pueden servir a cualquier ser humano. Por eso no narra sus acciones, sino sus reflexiones: «Esto no es mi doctrina, es mi estudio; y no es la lección de otros, es la mía. Y, sin

¹⁵⁷ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, Gallimard, París, 2007, p. 844.

embargo, no se me debe reprochar que la comunique. Lo que me sirve a mí puede también, accidentalmente, servir a otro»¹⁵⁸.

Volvamos sobre las líneas del testamento de Sophie. Louise-Henriette Volland no menciona solamente a Montaigne. El segundo objeto «legado» a M. Diderot, la sortija, «une bague que j'appelle *ma pauline*», me permitió avanzar la hipótesis de que la relación entre Sophie Volland y Denis Diderot había sido una relación de amor, y que con el anillo se entregaba algo más íntimo; por otra parte, también podía considerarse una broma entre ellos, un «bijou» parlanchín, en referencia a la novela licenciosa.

La denominación «*ma pauline*» me resultaba enigmática, sólo podía adquirir significación en el ámbito privado de la pareja. Sin embargo, la lectura cuidadosa de *Les Essais* me dio la oportunidad de encontrar citadas, exactamente, esas mismas palabras: «*ma pauline*». En el capítulo xxxv del libro II, «Tres buenas mujeres», Montaigne transcribe un pasaje entero de la «Carta CIV» de las *Cartas a Lucilio*, de Séneca; en concreto, el párrafo donde escribió aquél: «¿Qué hay más dulce que ser tan querido por la esposa que en atención a ella uno llegue a quererse más a sí mismo? Así pues, mi Paulina me ha cargado no sólo con su temor, sino también con el mío [*Ainsi ma Pauline m'a chargé...*]»¹⁵⁹. Paulina fue una nobilísima dama romana que contrajo matrimonio con Séneca en su extrema vejez. Cuando supo de la condena a muerte de su marido, ella prefirió morir con él a vivir sin él. Dice Montaigne:

Paulina ofrece de buen grado renunciar a la vida por amor a su marido, y su marido en otro tiempo había renunciado también a la muerte por amor a ella. Para nosotros no hay mucho equilibrio en este intercambio pero, con arreglo a su talante estoico, creo que él pensaba haber hecho tanto por ella, alargando su vida en su beneficio, como si hubiera muerto por ella¹⁶⁰.

He ahí un deseo y un acto que sólo adquieren sentido por amor. Tomada la decisión, Séneca y Paulina dispusieron que les cortaran las venas al mismo tiempo. Tras despedirse amorosamente, Séneca se retiró a su habitación, donde murió. Montaigne relata qué sucedió con Paulina:

¹⁵⁸ Montaigne, *Les Essais*, II, vi, p. 396.

¹⁵⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxv, p. 789.

¹⁶⁰ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxv, p. 789.

Advertido Nerón de todo esto, temiendo que le reprocharan la muerte de Paulina, que era una de las damas romanas mejor emparentadas y hacia la cual no albergaba ninguna enemistad particular, envió a toda prisa a que le curaran las heridas, cosa que hicieron sus sirvientes sin que ella se diera cuenta, pues estaba ya medio muerta, sin sensibilidad alguna. Y el tiempo que vivió después, en contra de su deseo, lo vivió muy honorablemente y como correspondía a su virtud, mostrando por la extrema palidez de su rostro hasta qué punto se había escapado su vida a través de sus heridas¹⁶¹.

Así pues, el testamento de Sophie Volland se convirtió, en este trabajo, en un punto de apoyo para sostener la hipótesis planteada con respecto a la relación entre Denis Diderot y Sophie Volland: fue una relación de amor y de lectura compartida. Gracias a esa relación pudo Diderot encontrar un modo de vivir y de escribir.

4.4.3. MONTAIGNE Y DIDEROT

El punto de partida aquí adoptado es la hipótesis de que Denis Diderot y Sophie Volland compartían la lectura de los *Essais*, y que la obra de Michel de Montaigne debió de ser para ambos una suerte de breviario, un libro de orientación y de lectura habitual. Pero Denis Diderot, quizá sin darse cuenta, se encontró, además, con una manera insólita de escribir las reflexiones: en los *Essais* son «les pensées» mismos los que crean un estilo de escritura. En la obra de Montaigne no es posible separar las ideas de su manera de exponerlas. El crítico literario Thibaudet afirma que se pueden distinguir autores «que tienen un estilo, como Guez de Balzac; hombres que crean un estilo, como Flaubert; hombres que son un estilo, que son su estilo, como Montaigne»¹⁶².

Montaigne escribió los *Essais* en una época en la que la lengua francesa no estaba todavía asentada. En 1549 había aparecido el manifiesto titulado *Deffence et Illustration de la langue françoisyse*, firmado por Joachim du Bellay, uno de los siete miembros del grupo «Pléiade». Esta generación de poetas, formados en la escuela Humanista, no se contentó con traducir e imitar a los antiguos: se propuso elevar el nivel de la poesía francesa, enriqueciendo la lengua con la creación de palabras

¹⁶¹ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxv, p. 787.

¹⁶² A. Thibaudet, «Du style de Montaigne», *Boletim do Instituto francês de Portugal*, IV (Coimbra, s.d.), p. 89.

nuevas, inventando su buen uso. El argumento científico, la idea de que la poesía surge del estudio y del esfuerzo, es la clave de la estrategia que desplegó la nueva generación de poetas, para así llevar a su terreno el ámbito literario donde, hasta entonces, había dominado la concepción «artesanal» que cultivaban los poetas cortesanos y que, en palabras de Danielle Trudeau, «consideraban que la lengua había permanecido “inculta” porque los antiguos se preocupaban más del bien-hacer que del bien-decir»¹⁶³.

Sin embargo, el papel innegable que jugaron estos poetas de la «Pléiade» en la transformación de la lengua literaria no se puede medir cuantitativamente, en términos de neologismos inventados, sino de sentido. Estos poetas tomaron prestadas de las lenguas antiguas numerosas formas de significación que ellos adaptaron a expresiones usuales en francés.

Michel de Montaigne, que no era un poeta, no se adhirió al movimiento. Él hizo su aportación a la lengua francesa buscando nuevas significaciones para las palabras que ya poseía ésta. De hecho, los neologismos de los *Essais* son, más bien, juegos de palabras en los que aparece el sentido del humor del autor, su «posición», según explica Floyd Gray en *El estilo de Montaigne*¹⁶⁴: los neologismos no detienen al lector, es el placer que obtiene Montaigne al ver alterarse y agrandarse la palabra bajo la pluma que sostiene su mano, es el escritor que se coloca un poco al lado para verse escribir. Hace un verbo de la palabra «comme»: «Si je ne *comme* bien, qu'un autre *comme* pour moi» [Si no soy bueno comparando, que lo haga otro por mí]¹⁶⁵.

Consciente o no de estar creando una nueva manera de escribir, Montaigne muestra un estilo alejado, aparentemente, de la preocupación artística. Su propósito era expresar con la mayor fidelidad posible la complejidad humana, en general, partiendo de la coexistencia en su propio espíritu de contradicciones irresolubles. El hecho mismo de escribir el libro se contradice con las afirmaciones que va vertiendo línea tras línea: «¿Has sabido ordenar tus hábitos? Entonces has hecho mucho más que quien ha compuesto libros [...] La gloriosa obra maestra del hombre es vivir adecuadamente»¹⁶⁶. En su ensayo titulado *Montaigne paradójico*, Alfred Glauser

¹⁶³ D. Trudeau, *Les inventeurs du bon usage*, Éditions de Minuit, París, 1992, p. 60.

¹⁶⁴ F. Gray, *Le style de Montaigne*, Nizet, París, 1958, p. 28.

¹⁶⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xx, p. 108.

¹⁶⁶ Montaigne, *Les Essais*, III, xiii, p. 1158.

comienza con esta frase: «La escritura de los *Essais* es una primera paradoja. Nunca se ha escrito tanto para decir que se prefería la vida a un libro»¹⁶⁷.

El escritor lleva al escrito la gran paradoja de la condición humana: el ser supremo de la creación es un ser débil, inconsecuente, incontinente y mentiroso. Montaigne no lo oculta ni lo intenta corregir: lo acepta y, sólo a partir de ahí, busca una manera de hablar de todo eso, sin hacer doctrina ni pretender educar. Encuentra su satisfacción en la relectura constante de su propia obra; no escribe buscando — directamente, al menos— el reconocimiento externo. El clasicismo ama el orden, es conservador en su creencia de que las cosas están donde siempre han estado y donde deben estar, y Montaigne desordenaba, escribía siguiendo los impulsos de otra lógica. Cualquier tema podía ser adecuado para hablar de lo que le preocupaba: la complejidad del ser humano.

Entre los rasgos fundamentales de su modo de formular esas cuestiones, se pueden destacar algunos aspectos ya mencionados. Por ejemplo, la enunciación va cambiando de sujeto para dar a conocer distintas perspectivas o, simplemente, porque, a veces, se trata de pura repetición de enunciados: «Sabemos decir: “Cicerón lo ha dicho”, “He aquí el comportamiento de Platón”, “Éstas son las palabras del propio Aristóteles”. Pero, nosotros, ¿qué decimos?, ¿qué hacemos?, ¿qué juzgamos? Un loro lo diría igual de bien»¹⁶⁸. En otras ocasiones, los ejemplos que toma de los antiguos, los adapta a su reflexión para darles una significación inesperada, y luego devolverlos a su sitio: «Pues las historias que tomo prestadas las reenvío a la conciencia de aquellos de los que las he tomado. Los discursos son míos, y se fundan en la razón, no en la experiencia»¹⁶⁹. También se presenta en primera persona con humor y resignación, de modo antitético: «En los acontecimientos me comporto como un hombre, en la preparación, como un niño»¹⁷⁰. Y no le importa saltar de un tema a otro, si la asociación de ideas le ha sugerido hacerlo. Su estilo de escritor es parecido a su estilo de lector: «[En mi biblioteca] ojeo, ahora un libro, luego otro, sin orden ni concierto, a modo de piezas sueltas»¹⁷¹.

Llegados a este punto, se puede formular la pregunta: ¿de quién hablamos, de Montaigne o de Diderot?

¹⁶⁷ A. Glauser, *Montaigne paradoxal*, Nizet, París, 1972, p. 7.

¹⁶⁸ Montaigne, *Les Essais*, I, xxiv, p. 142.

¹⁶⁹ Montaigne, *Les Essais*, I, xx, p. 108.

¹⁷⁰ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 683.

¹⁷¹ Montaigne, *Les Essais*, III, iii, p. 869.

4.4.3. AFINIDADES ELECTIVAS

La proximidad de estilo entre estos dos autores la señaló, por primera vez, Naigeon, el albacea literario de Diderot, en sus *Memorias*. En esta obra, a medida que va relatando la vida y obra del filósofo, Naigeon introduce frases y máximas de Montaigne, siempre con admiración y con el propósito de autorizar su propia enunciación: «Esos que tienen gran interés en volver al hombre estúpido, “a debilitarlo”, como dice Montaigne, con tinieblas, molicie y pesadez»¹⁷²; «Según el sabio consejo de Montaigne, “algunas veces abriéndole el camino, otras veces dejándole abrirlo”»¹⁷³.

Para defender el estilo tan singular de Diderot frente a la crítica de su época, Naigeon recurre a Montaigne; para sostener que se equivoca quien cree que las digresiones, tan habituales en los escritos de Diderot, le han pasado desapercibidas al propio autor —«pues nadie mejor que él conocía el efecto de desorden y de descuido que provocan éstas en los lectores superficiales»—, no duda en incluir un pasaje entero del Libro III, capítulo IX, de los *Essais*. Naigeon considera que ambos filósofos, dotados de gran imaginación, compartían además el hábito de reflexionar profundamente sobre las cuestiones que inquietaban su espíritu, y compara directamente la escritura de los dos autores con una conversación culta e ingeniosa: «Nada más parecido a un capítulo de Montaigne o a algunos escritos de Diderot que la conversación habitual y libre de una docena de hombres de mucho ingenio, entre los cuales se encuentren algunos muy instruidos»¹⁷⁴.

No es de extrañar que Naigeon se sienta obligado a defender el estilo de Montaigne a través de Diderot, pues los filósofos del siglo XVIII apreciaban en Montaigne sus ideas, pero no tanto su forma de expresión. ¡Qué ironía del destino que un autor que se consideraba a sí mismo poco interesante, que escribía por puro placer, se encuentre «adoptado» por los filósofos y condenado por el *Índice*!

¹⁷² J.-A. Naigeon, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot* (1812), Slatkine Reprints, Ginebra, 1970, p. 190.

¹⁷³ J.-A. Naigeon, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*, p. 416.

¹⁷⁴ J.-A. Naigeon, *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*, p. 373.

No encontramos más referencias que relacionen a estos dos autores hasta Sainte-Beuve (1804-1869), crítico literario poco amigo de los *philosophes*, quien, en su *Port-Royal*, escribe:

Montaigne preside no sólo a los escépticos puros (Bayle, Hume), sino a todos aquellos que quitan valor al hombre y le discuten su punto de vista central y dominante: los materialistas empíricos; los ateos; los naturalistas como D'Alembert y Diderot; los panteístas y espinocistas (uno de ellos es Diderot), que, admitiendo un gran orden general y una ley del mundo, pierden en él al hombre como un átomo y un accidente [...] Y daos cuenta de que este panteísmo y este espinocismo, doctrinas bajo las que inscribo también a Montaigne, rechazan, en ciertos aspectos, el estoicismo¹⁷⁵.

Ya en el siglo XX, algunos comentaristas han mencionado, cada uno desde su perspectiva, la relación entre la escritura o las ideas de ambos filósofos. Según escribe Hubert Gillot, en 1937 y de un modo retórico muy adornado, Diderot admiraba a Montaigne sin reservas, y considera Gillot que el punto de encuentro entre ellos fue su cultura humanista:

Si, instintivamente, Diderot se dirige a Montaigne como hacia un maestro y un preceptor del bien-vivir, ¿no será porque la sabiduría largamente humana de «Maître Michel» tiene con qué satisfacer a la vez las exigencias de su razón, que quiere libre de todo prejuicio, soberanamente dueña de sí misma e investida de todo poder de examen y de crítica, y su idea de humanidad, enemiga tanto de la contención de los estoicos como de la blanda indulgencia de los epicúreos, feliz en la plenitud y en la armonía de la naturaleza, confiada ante el destino, enérgica y viril?¹⁷⁶.

Un año después, Jean Thomas, en *L'Humanisme de Diderot*, hace referencia a las lecturas de Diderot, y destaca que «hay un libro hacia el que mostró un cariño particular y que le marcó con una huella imborrable: los *Essais* de Montaigne»¹⁷⁷. Más allá del contenido de la obra, Thomas elogia a Montaigne considerando el punto de vista humano del escritor:

¹⁷⁵ C.-A. Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, t. II, p. 18, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb312797681/description>.

¹⁷⁶ H. Gillot, *Denis Diderot: l'homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*, G. Courville, París, 1937, p. 290.

¹⁷⁷ J. Thomas, *L'Humanisme de Diderot*, Les Belles Lettres, París, 1938, p. 89.

Después de Montaigne no ha habido ningún escritor francés tan sensible a la complejidad de las cosas. La agilidad y la vivacidad de su inteligencia le hacían ver, de un golpe de vista, los aspectos opuestos de cada cuestión, mientras su curiosidad, siempre atribulada, buscaba abordar todos los problemas que se presentan al alma humana¹⁷⁸.

En la misma línea que Thomas, Jean Pommier, en su libro *Diderot avant Vincennes*, relaciona ambos autores por su capacidad de soportar la falta de certezas: «Nadie como el discípulo de Montaigne para percibir la inestabilidad de las cosas»¹⁷⁹. Lester Crocker, por su parte, en *La Correspondance de Diderot* (1939), compara y encuentra gran similitud entre los *Essais* y las cartas de Diderot; según Crocker, Diderot aprende de Montaigne el arte de «decirse» por escrito, aunque en algunos aspectos lo supera; considera que, en ambos autores, se trata del mismo estilo de charla íntima y de comentarios atinados, de anécdotas e imprevistos que surgen de la falta de continuidad; son dos pensadores humanistas, de espíritu realista y defensores de un escepticismo crítico: «Montaigne nos acoge, sobre todo, en la intimidad de su alma; Diderot nos ofrece también el esparcimiento espontáneo y las emociones ardientes de su corazón»¹⁸⁰.

Pierre Mesnard hace un estudio de la escritura de Diderot en su libro *Le cas Diderot, essai de caractériologie littéraire* (1952), donde dice que «si hubiera vivido más, lo más probable es que Diderot habría expresado sus ideas cada vez más al estilo de los *Essais* de Montaigne»¹⁸¹. Paul Vernière, por su parte, en la presentación de su edición de las obras filosóficas de Diderot (1956), califica la *Lettre sur les aveugles* de «*Essai à la Montaigne*», y compara el modo de reflexionar de ambos autores, señalando que hay que leer a Diderot tomando nota de las cuestiones que plantea y de las tesis que propone, pero intentando descubrir hasta qué punto él las defiende: «Solamente esta casuística nos permitirá no errar ante un modo de reflexionar instintivamente fluido, como el de Montaigne, que muestra su astucia ante la verdad que se oculta y que hace extraviarse a los espíritus cuadrículados»¹⁸².

¹⁷⁸ J. Thomas, *L'Humanisme de Diderot*, p. 43.

¹⁷⁹ J. Pommier, *Diderot avant Vincennes*, Boivin & Cie., París, 1939, p.74.

¹⁸⁰ L. Crocker, *La Correspondance de Diderot*, Kingsley Press, Nueva York, 1939, p. 101.

¹⁸¹ P. Mesnard, *Le cas Diderot, essai de caractériologie littéraire*, Presses Universitaires de France, París, 1952, p. 234.

¹⁸² P. Vernière, *Œuvres philosophiques de Diderot*, Garnier, París, 1964, p. IV.

Georges May, en *Quatre visages de Denis Diderot* (1951), relaciona a ambos escritores en su recorrido personal: «El paso del optimismo sistemático que mostraba [Diderot] en los años cuarenta a la sabiduría escéptica y sonriente que permite comparar al Diderot de los últimos años con Montaigne viejo, da cuenta de una transición pesimista dialécticamente necesaria»¹⁸³. Y Rober Niklaus, en su artículo titulado «Diderot et le conte philosophique» (1961), señala la faceta escéptica que comparten los dos autores: «Desde la primera página, el lector de Diderot se ve obligado a plantearse la gran pregunta de Montaigne, para acabar con Diderot diciendo un ostentoso “¿Qué sé yo?”»¹⁸⁴.

Un buen estudio sobre la influencia que tuvo Montaigne sobre Diderot es el libro de Jerome Schwartz *Diderot and Montaigne. The «Essais» and the Shaping of Diderot's Humanism*, publicado en 1966. A lo largo de su trabajo, Schwartz compara los diferentes planos en los que es posible establecer semejanzas y oposiciones entre los dos filósofos, a través de las obras más importantes de Diderot. Se fija en cuestiones, por ejemplo, como la proximidad entre el pirronismo de Montaigne y el escepticismo de Diderot en sus primeras obras; o en la posibilidad de franquear la distancia entre el fideísmo de Montaigne y el ateísmo de Diderot; o en la visión de ambos autores acerca de la controversia «salvaje»/«primitivo» en sus respectivos ensayos *Des cannibales* y *Supplément au voyage de Bougainville*. Con respecto al estilo literario, comenta el elogio que hace Diderot de Montaigne en el artículo «Pyrrhonienne» de la *Encyclopédie*, y la similitud de ambos escritores en la obra más «montaignana» de Diderot, el *Essai sur les règnes de Claude et de Néron*. En su comentario acerca de *Le Neveu de Rameau*, Schwartz plantea que es el sobrino el que parece sostener la posición de Montaigne, en lo que se refiere a escepticismo y a moral, pero con la distorsión que le otorga la sátira:

Por una parte, aparece la tendencia moralista, objetivada en *Moi* y ridiculizada en *Lui*. Por otra parte, hay una cierta vena de amoralismo, de erotismo, que se da en Diderot, y que aparece objetivada en *Lui* y vista a través de la autosuficiente mirada de *Moi*. Pero lo más importante es que tanto *Moi* como *Lui* son

¹⁸³ G. May, *Quatre visages de Denis Diderot*, Boivin & Cie., París, 1951, p. 97.

¹⁸⁴ R. Niklaus, «Diderot et le conte philosophique», *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, XIII, (1961), p. 314.

portavoces de la opinión, en la que Diderot coincide con Montaigne, de que la naturaleza humana es ambivalente¹⁸⁵.

Otro estudioso de Diderot, Otis Fellows, en un artículo titulado «The Theme of Genius in Diderot's *Neveu de Rameau*» (1971), hace una referencia explícita a la visión del ser humano que comparten ambos autores: «Al igual que a Montaigne, a Diderot le intrigaba la naturaleza humana, siempre “diversa y flexible”, y mantuvo hasta el final, como en los *Éléments de physiologie* (1774-1780), lo siguiente: “Lo más constante es aquello que menos cambia”»¹⁸⁶.

Gita May, por su parte, ha comparado los estilos de Diderot y Baudelaire en su estudio *Diderot et Baudelaire, critiques d'art* (1973), señalando un autor de referencia para cada uno de ellos: «El estilo de Baudelaire se aproxima, principalmente, a la frase neta, incisiva de Delacroix, el admirador de Voltaire; el de Diderot evoca más la falta deliberada de afectación y ceremonia, el entorno familiar y rastro del Montaigne de los últimos *Essais*»¹⁸⁷.

Jean Fabre, en las «Notas» de su edición crítica del *Neveu de Rameau* (1977), destaca la influencia de Montaigne sobre Diderot a través del pasaje en el que es citado expresamente «el epiciclo» de Montaigne y el verbo «percher», y deduce que el capítulo correspondiente de *Les Essais* (II, xvii, «De la praesumption») había sido leído con mucha atención por Diderot¹⁸⁸. E, inmediatamente, Fabre vuelve a relacionar a Rameau con Montaigne en una nota posterior que hace referencia a un pasaje donde Rameau enuncia claramente que él quiere vivir en este mundo, y no colgado del famoso epiciclo: «De esta actitud que, exagerada, es la de Montaigne, para quien la filosofía se burla de la filosofía, Rameau, abogado de la miseria, que considera que los bellos sistemas son una cobardía o una evasión, desprende una reivindicación que se podría considerar revolucionaria, si la revuelta no se convirtiera inmediatamente en comedia»¹⁸⁹.

Para finalizar esta relación de estudiosos que han puesto de manifiesto las similitudes y los puntos de encuentro entre Diderot y Montaigne, hay que citar un

¹⁸⁵ J. Schwartz, *Diderot and Montaigne. The «Essais» and the Shaping of Diderot's Humanism*, Droz, Ginebra, 1966, p. 48.

¹⁸⁶ O. Fellows, «The Theme of Genius in Diderot's *Neveu de Rameau*», *Diderot Studies* II (1971), p. 186.

¹⁸⁷ G. May, *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, p. 93.

¹⁸⁸ J. Fabre, *Denis Diderot: Le Neveu de Rameau*, Droz, Ginebra, 1977, p. 236.

¹⁸⁹ J. Fabre, *Denis Diderot: Le Neveu de Rameau*, p. 237.

excelente artículo publicado en la revista *Diderot Studies* (2003), por Philip Knee, titulado «Diderot et Montaigne: Morale et Scepticisme dans *Le Neveu de Rameau*». Como el título indica, el autor analiza la presencia de la forma de pensar de Montaigne en el *Neveu de Rameau*, pero limitándose a una sola cuestión: a la articulación entre la moral y el conocimiento. Considera que el tema montaigniano por excelencia, presente en la obra, es aquel que ambos protagonistas (el filósofo y Rameau) llaman «la regla general». En Montaigne, esta regla general existe, y hay que buscarla; pero su escepticismo le prohíbe el paso. Rameau contesta con su catálogo de «idiotismos». Señala Knee que la diferencia fundamental entre ambos es el contenido del modelo de humanidad que reivindican, y su modo de relacionarse con él: un modelo de vicio, en el caso de Rameau, al que se somete con su propia realidad; y un modelo de virtud, en Montaigne, siempre considerado como «modelo», es decir, como algo nunca alcanzable. Porque, en el fondo, según Knee, el único verdaderamente escéptico es Montaigne, ya que los dos personajes, tanto Rameau como el filósofo, adoptan una posición que Montaigne consideraría dogmática en cuanto al saber: Rameau sabe cómo definir al hombre —por su egoísmo—, y el filósofo también —por su idea del orden natural—. En consecuencia, Knee propone que la falta de conclusión del texto es, precisamente, el modo con el que Diderot ha sabido darle forma a su escepticismo, ya que *esa apertura hacia la verdad* apunta hacia una interrogación que recuerda al *Que sais-je?* de Montaigne: «En los *Essais*, esta pregunta toma a menudo la forma de una exploración de las apariencias en la vida social, donde la crítica está unida al consentimiento, en continuo relanzamiento mutuo. Exactamente igual sucede en la pantomima de los pordioseros»¹⁹⁰.

De este modo, el fracaso del diálogo entre Rameau y el filósofo se convierte en la expresión de una cierta ética *vacía* de contenido, pero que permite habitar la disyunción fundamental que ya planteaba Montaigne: hay que consentir los idiotismos, que son los que permiten vivir en sociedad; hay que aceptar una tradición que se ha heredado, pero sin renunciar a la búsqueda de un orden natural o de una buena vida, porque el consentir vivir según las costumbres es una de las condiciones para esa búsqueda. Sostiene Knee que para ese escepticismo moral la

¹⁹⁰ Ph. Knee, «Morale et scepticisme dans *Le Neveu de Rameau*», *Diderot Studies*, XXIX (2003), pp. 45-46.

duda no es un fin, sino el resorte que lanza la cuestión, siempre retomada, de una exigencia ética de responsabilidad. Pues si el hombre puede encontrar cierta estabilidad en ese desorden, es, paradójicamente, a través de la separación entre saber y acción, única armonía posible entre el mundo y él mismo.

Un ejemplo de vida y un modelo de reflexión y de escritura para Diderot. Los «pensamientos deshilvanados» de Montaigne suponen, a su vez, una tradición previa de la que son producto y cuya presencia es necesaria, en la medida en que sin ella los textos resulta incomprensibles. Todo ello forma parte del estilo del autor.

5. UN ESTILO COMPARTIDO: *LOS ENSAYOS* *Y EL SOBRINO DE RAMEAU*

Durante la primera Guerra Mundial, un profesor de historia, Albert Thibaudet, fue escribiendo notas y comentarios en los márgenes de un volumen de Montaigne que ocupaba, junto con Virgilio y Tucídides, un lugar especial en su biblioteca¹. Las primeras anotaciones datan de 1913. En 1933, la enfermedad y la muerte le impidieron cumplir su deseo: publicar un libro con ellas. Después de dos años de trabajo, un profesor de francés en la Universidad de Michigan, Floyd Gray, consiguió descifrar esas notas y publicarlas, como editor, en 1963.

He aquí algunas de las anotaciones de Thibaudet, que pueden servir de presentación de los numerosos puntos de encuentro entre los dos autores, entre Montaigne y Diderot. En primer lugar, su método: «La lógica de Montaigne no es la lógica oratoria de la deducción, sino la lógica de la conversación»². Con respecto a la estética, anota Thibaudet: «Montaigne es el fundador del tradicionalismo estético, el iniciador de ese gusto de un espíritu muy cultivado, un poco femenino, ávido de impresiones sensuales»³. Y, en relación con la ética: «La doctrina de la virtud es muy parecida a su estética»⁴. En fin, a la hora de escribir: «Montaigne tenía muy claro lo que le faltaba: el discurso [...] Su escritura no es más que un sustituto imperfecto de la palabra hablada, acompañada de movimiento *à la gasconne*»,

¹ Albert Thibaudet realizó, en 1937, la primera edición de *Los ensayos* de Montaigne para la colección «La Bibliothèque de la Pléiade» de Gallimard, establecida sobre el llamado ejemplar de Burdeos. La edición de 2007, a cargo de Jean Balsamo, Michel Magnien y Catherine Magnien Simoni, parte del ejemplar de 1595 de Marie de Gournay, ahijada de Montaigne. Esta última edición incluye mucho material extraído de las «Notas» de la edición de Thibaudet.

² A. Thibaudet, *Montaigne*, Gallimard, París, 1963, p. 183.

³ A. Thibaudet, *Montaigne*, p. 304.

⁴ A. Thibaudet, *Montaigne*, p. 266.

explicando un poco más adelante: «El gascón comienza a resultar ridículo bajo el reinado de Luis XIII; viene a encarnar *lo picaresco*»⁵.

Una comparación de estilos exige un orden, aunque el desorden sea otro de los puntos de encuentro entre estas dos obras, entre *Los Ensayos* y *El sobrino de Rameau*. Para llevar a cabo el análisis comparativo, me he apoyado en el análisis que hace el propio Floyd Gray en su libro *Le style de Montaigne*, análisis que, a su vez, él lleva a cabo apoyándose en las excelentes notas de Albert Thibaudet apuntadas al margen a *Los Ensayos*. Otra obra de gran ayuda ha sido *Le style*, de Christine Noille-Clauzade, cuyo primer capítulo lleva por título: «L'Impossible traité du style», lo cual ya nos pone sobre aviso. Pero, a su vez, la dificultad de definir qué es el estilo permite un análisis que considere distintos niveles y categorías.

En la «Introducción» del libro, Noille-Clauzade comienza por advertirnos que somos *modernos*, lo que supone que, en la crítica literaria actual, hemos de trasladar la noción de «estilo» del terreno conceptual al de la intuición, donde llega a convertirse en un «más allá del texto». Y si queremos analizar el estilo de un texto del siglo XVI y otro del siglo XVIII, tenemos que tener en cuenta que, a lo largo de la historia, se han ido intercalando, no sucediendo, dos concepciones básicas de «estilo».

La primera tiene su origen en la Antigüedad, y es la que considera que el estilo es una parte de la retórica. Esta concepción fue dominante a lo largo de la Edad Media, del Renacimiento y en el siglo XIX.

En la teoría retórica griega, y luego en la latina, no se utiliza el término *stylos* (columna), ni *stylus* (instrumento para escribir): se habla de *ethos* (modo, carácter), *eidos* (tipo o clase) y *genos* (género).

La noción de estilo como concepto retórico se debe a la filosofía, y más a la necesidad de ésta de clasificar y seleccionar sus principios argumentativos que a la intención de establecer, dentro del arte retórico, una clasificación de los recursos. Si bien Aristóteles distingue distintos registros según la categoría del razonamiento, atendiendo al oyente⁶, fue Cicerón quien llevó a cabo la formalización rigurosa de los estilos. Estableció los tres estilos que conocemos: el bajo o simple, propio del

⁵ A. Thibaudet, *Montaigne*, pp. 490-499.

⁶ Aristóteles, *Retórica*, 1358b, ed. bilingüe de Antonio Tovar, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1971, pp. 18-19.

ciudadano; el medio, para uso sofisticado o de escuela; y el sublime, propio de los asuntos políticos⁷. Estos tres registros eran tres modos de acceder a otras tantas clases de conocimiento, respectivamente: por la experiencia, por la ciencia y por la ascesis espiritual. Los tres estilos retóricos, por lo tanto, eran tres modelos ideales que enlazaban las ideas con las figuras, el arte de argumentar con el arte de adornar, los tópicos con la elocuencia. Sin embargo, la articulación de dos disciplinas diferentes suele desequilibrarse con el tiempo; en este caso, el arte de argumentar fue perdiendo terreno, en favor del arte de adornar. Habrá que esperar hasta mediados del siglo XX para que se vuelvan a reunir ambas artes, al formularse la necesidad de una «nueva retórica» que actualice la retórica clásica; con esa propuesta, el arte de la argumentación, que había quedado reducido a su aspecto lógico y racional, al *logos*, volverá a articularse con el *pathos* de la audiencia y el *ethos* del orador⁸.

Pero volvamos a la «rueda de Virgilio». A lo largo de la Edad Media, los tres estilos ciceronianos fueron redefinidos tomando como referencia tres obras de Virgilio: *La Eneida* (estilo sublime), *Las Geórgicas* (estilo medio) y *Las Bucólicas* (estilo bajo o simple), correspondiendo a cada una de ellas un tópico, un decorado, un personaje, un lenguaje y una acción diferentes. De este modo, al estilo bajo le correspondía la literatura pastoril; el estilo medio ponía en escena a un campesino dirigiendo su par de bueyes ajuntados al carro, recorriendo los campos rodeados de árboles frutales; del estilo sublime daba cuenta la épica. Se produce entonces la correspondencia estrictamente textual entre género y estilo: los estilos definían los géneros de escritura. Durante la Edad Media, esa referencia, llamada «rueda de Virgilio», clasificaba oficios, animales o paisajes según el estilo bajo, medio o sublime. Los estilos eran las categorías dominantes, constituían tres universos enciclopédicos:

⁷ Cicerón, *El orador*, 69-70, ed. bilingüe de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p. 28.

⁸ Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruselas, 1970, pp. 25-59.

	<i>Bucólicas</i>	<i>Geórgicas</i>	<i>Eneida</i>
Estilo	Bajo o simple	medio	sublime
Oficio	pastor	agricultor	soldado
Animales	carnero	buey	caballo
Útiles	bastón	arado	espada
Paisajes	pasto	campo	ciudad/campo
Árboles	haya	manzano	laurel/cedro

Y, poco a poco, fueron apareciendo las variaciones y las inclusiones: cada estilo hará suyo un subgénero que le permita ir ampliando el modelo de Virgilio y adaptarse a los nuevos modelos culturales, cada vez más complejos.

En el Renacimiento, con el retorno a las fuentes greco-romanas, el concepto de estilo perdió definitivamente su relación con el tipo de argumentación. Se buscaba «el gran estilo», imitando la elocuencia ciceroniana, pero superando el registro de elogio o heroísmo que le atribuía la rueda de Virgilio. El «gran estilo» va a atravesar todos los géneros, realzando el uso de las categorías estilísticas. La retórica tardía (siglo XIX) vuelve a una clasificación lexical, según explica Noille-Clauzade, y a la reducción de los estilos a corpus particulares de giros únicamente de lengua: la retórica se dedica a producir simples listas de términos específicos de la lengua burlesca o de la gran elocuencia⁹.

La primera concepción de estilo, por lo tanto, tiene su origen en la Antigüedad, y es la que considera que el estilo constituye una parte de la retórica. La segunda concepción de estilo es la hermenéutica, que coincide con la emergencia de la subjetividad, en el siglo XVII, y, posteriormente, vuelve a ser la concepción dominante en el siglo XX.

En el siglo XVII, el concepto de estilo va a configurarse según un nuevo modelo: la exégesis patristica. Noille-Clauzade analiza esa evolución a partir del trabajo realizado a principios del siglo XX por Gustave Lanson, en *Les Méthodes de l'histoire littéraire*, donde establece, este último, un protocolo interpretativo basándose en la «teoría de los cuatro sentidos» o exégesis religiosa de la lectura de la Biblia, muy importante durante el siglo XVII. Así, partiendo del modelo de

⁹ C. Noille-Clauzade, *Le style*, Flammarion, París, 2004, pp. 35-36.

aquella época, que conoció la revolución copernicana, el fomento de la subjetividad, la emergencia de un idealismo estético y el nacimiento de una filosofía del lenguaje, Lanson establece en el siglo XX un modelo formal de análisis aplicado a la noción de estilo. Gracias a su trabajo de actualización, conocemos cómo se configuró entonces esa nueva concepción¹⁰.

Lanson plantea el estilo como parte integrante de una relación intelectual del proceso de explicación del texto, con lo cual la racionalidad del estilo queda postulada. El estilo se define como la construcción de un sentido literario. Partiendo de la lectura autorizada de la Biblia, de la exégesis, Lanson aplica a los textos literarios la técnica interpretativa de los cuatro sentidos de la Sagrada Escritura: el literal, el alegórico, el moral y el anagógico. Los cuatro sentidos son construcciones racionales que testimonian una lectura y una técnica de interpretación. Los sentidos literal y alegórico exigen el trabajo filológico de establecimiento del texto; el retórico y gramatical, el de establecer las significaciones; y el trabajo histórico, el de contextualizar. A continuación, se pasa a la elaboración hermenéutica del sentido literario. Los otros dos sentidos, el moral y el anagógico, son «espirituales», y los debe establecer el lector. Aquí aparecen las figuras y el sentido literario, la nebulosa de imágenes, valores y sentimientos que constituyen el estilo. De este modo, la lectura literaria queda descrita como proceso hermenéutico, con dos niveles básicos: un primer nivel de exégesis, que se ocupa del establecimiento del texto; y un segundo nivel que analiza el estilo. No se trata más que de un modelo, pero esta concepción hermenéutica va a permitir las formalizaciones del estilo literario del siglo XX¹¹.

Durante el siglo de las Luces, el estilo se situó entre ambas concepciones, entre la retórica y la hermenéutica. Hay que tener en cuenta que la retórica, como indica el término griego (*rhetós* es el adjetivo verbal del verbo *eíro*: «decir, hablar, contar»; *rhétor* significa «orador»)¹², era en principio el arte del discurso oral. Y en el siglo XVIII, la reflexión clásica sobre el arte de la elocuencia, que constituía una parte de la retórica, se convirtió en una teoría general y razonada de la palabra o, más bien, del sujeto hablante.

¹⁰ G. Larson, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, París, 1965, pp. 43-45.

¹¹ C. Noille-Clauzade, *Le style*, pp. 22-23.

¹² s. v. ρητός / ῥήτωρ; s. v. εἶρω, A. Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Hachette, París, 1963.

Precisamente, en la articulación de la retórica con la filosofía moderna de la naturaleza y las pasiones, apareció la gran contradicción a la que se enfrenta el estilo. Si ha de ser universal y general, el concepto de «estilo» no puede ser la marca de un sujeto en la lengua. El análisis retórico de las figuras resulta insuficiente: éstas hay que interpretarlas como la expresión de una pasión, como índices de una subjetividad. El arte de la elocuencia, de la elección y elaboración de figuras para la argumentación, se vio desplazado por una filosofía del lenguaje centrada en la expresión de un sujeto y sus pasiones, sin ninguna elección ni elaboración.

Esta crisis conceptual se hizo manifiesta, según Noille-Clauzade, en una obra del último cuarto del siglo XVII, *La Rhétorique ou l'Art de parler*, del padre Bernard Lamy, que intentó sostener una idea retórica de los estilos, pero que fracasó tanto a nivel hermenéutico como al multiplicar las cualidades que ponía en juego. Lamy considera que hay tantos caracteres como seres humanos, y, en consecuencia, tantos estilos como autores. Del mismo modo, invalida la tripartición virgiliana y considera que hay tantos estilos como temas. Dice Noille-Clauzade: «La concepción retórica del estilo se encuentra así con una doble limitación: la deriva hacia una retórica de lo particular, y su abdicación ante una ideología subjetiva del lenguaje»¹³.

Y, gracias a la toma de conciencia de esas limitaciones, se produjo el cambio que más va a afectar, en lo sucesivo, a la idea de estilo: el paso del plural al singular, de «los estilos» al «estilo». En su *Discours sur le style*, pronunciado en el acto de recepción en la Academia Francesa, en 1753, Buffon formula de una manera sorprendente esa idea nueva: «El estilo es el hombre mismo» [*Le style, c'est l'homme même*]. He aquí algunos pasajes de su discurso:

El estilo no es más que el orden y el movimiento que se produce con las ideas. Si éstas se encadenan estrechamente, si se ajustan bien, el estilo se hace firme, vigoroso y conciso; si se deja que discurran lentamente, no atendiendo más que a las palabras, por muy elegantes que éstas sean, el estilo será difuso, flojo y lánguido¹⁴.

Este primer comentario recuerda la teoría de la asociación de ideas de Condillac. Al igual que éste, Buffon considera que lo importante es la relación, y rechaza la

¹³ C. Noille-Clauzade, *Le style*, p. 38.

¹⁴ G. L. Buffon, *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753)*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 524, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30876695t/description>.

expresividad y la emoción en favor de una lógica según la cual el estilo es la composición y la disposición de los argumentos, el movimiento y la concatenación de pensamientos:

[...] Escribir bien es lo mismo que pensar bien, sentir bien y expresar bien; es contar a la vez con agudeza [*esprit*], alma y gusto. El estilo supone la reunión y el ejercicio de todas las facultades intelectuales. Las ideas solas constituyen el fondo del estilo, la armonía de las palabras no es más que el accesorio, y no depende más que de la sensibilidad de los órganos¹⁵.

Para el biólogo y humanista Buffon, no se trataba de una conexión entre palabras, sino de una simbiosis del cuerpo —textual— y del alma —las ideas—. Los estilos clásicos se ocupaban del adorno, de la elección de figuras, del uso formal de la lengua; los argumentos quedaban reducidos a su valor dentro de una tópica. El estilo, en singular, va a convertirse en la expresión de una manera de pensar, su aspecto cualitativo; el estilo es el pensamiento en acto, en movimiento. Por eso, los tópicos y las figuras se pueden imitar, pero el estilo es único e inalterable, porque es el modo singular de obrar de un ser humano:

[...] Las obras bien escritas serán las únicas que pasarán a la posteridad: la erudición, los hechos singulares, la novedad misma de los descubrimientos, no son garantía de inmortalidad; si las obras que los contienen no versan más que sobre cuestiones nimias, si están escritas sin gusto, sin nobleza y sin genio, morirán, porque la erudición, los hechos y los descubrimientos se desvanecen fácilmente, se transportan, e incluso mejoran en manos de personas más hábiles. Estas cosas están fuera del ámbito del hombre, el estilo es el hombre mismo [*Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même*]. El estilo no puede, por lo tanto, ni desvanecerse, ni transportarse, ni alterarse; si es alto, noble y sublime, el autor será igualmente admirado en todas las épocas, pues lo único que dura, eternamente, es la verdad¹⁶.

En Gran Bretaña, el ensayista y traductor de poesía Joseph Addison (1672-1719) había fundado, en 1711, junto con Richard Steele, la revista *The Spectator*. En el número del 5 de abril de 1712, publicó un artículo acerca de *El paraíso perdido* de John Milton.

¹⁵ G. L. Buffon, *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753)*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 528.

¹⁶ G. L. Buffon, *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753)*, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 529.

En un pasaje en que subraya la belleza de los versos, que conjugan el sentimiento y la imaginación, Addison escribe a propósito de las gracias de la naturaleza: «Son las que sólo un gran genio pudo haber imaginado, aunque, al leerlas, parecen elevarse del propio tema que tratan. En pocas palabras, aunque son naturales no son obvias, lo que es la verdadera característica de toda bella escritura»¹⁷. Esta idea de que la buena escritura consiste en la expresión de sentimientos que sean naturales, sin ser obvios, fue retomada en 1757 por David Hume, quien consideraba imposible explicar con palabras dónde se encuentra el justo medio entre los excesos de simplicidad y de refinamiento en el estilo, al igual que reconocía difícil señalar el límite entre lo defectuoso y lo bello, porque cuando intervienen los afectos no hay lugar para la imaginación. Advertía a su época que debía estar atenta ante el excesivo refinamiento que se había producido a causa del progreso de la cultura y del atrevimiento de muchos escritores:

El espíritu, al recorrer una obra sobrecargada de ingenio, se fatiga y disgusta ante ese constante esfuerzo por brillar y sorprender. Esto es lo que ocurre cuando el escritor rebosa ingenio, aun si tal ingenio es justo y agradable. Pero comúnmente acontece a tales escritores que buscan sus adornos predilectos aun si el tema no se presta a ellos; y por tal medio presentan veinte insípidas ideas por un solo pensamiento bello¹⁸.

Hume escribió contra la afectación y la presunción en el estilo, que consideraba que habían sido las causas de la degeneración del estilo asiático. Y percibía los mismos síntomas de degeneración entre los escritores franceses y británicos de su época.

En el siglo XVIII, por lo tanto, a ambos lados del Canal de la Mancha, el estilo había pasado a ser una modalidad, a mostrar una singularidad del escritor. Así se estableció de manera inconfundible el estrecho lazo entre estilo e interpretación. César Chesneau Dumarsais (1676-1756), en su tratado sobre los tropos, hace alusión al sentido metonímico de la palabra «estilo», y yuxtapone el «sentido propio» y el «sentido figurado», es decir, el estilo como utensilio, como categoría, y el estilo en su concepción subjetiva, el estilo personal:

¹⁷ J. Addison, «Las Metamorfosis de Ovidio», *The Spectator*, n. 345, en *Sobre el estilo*, trad. J. J. Utrilla, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2007, p. 25.

¹⁸ D. Hume, «De la sencillez y el refinamiento al escribir», en *Sobre el estilo*, p.34.

Los antiguos tenían dos modos de configurar los caracteres de la escritura; uno era *pingendo* [...]; el otro era *incidendo* [...] El punzón se llamaba *stylus*, estilo (de *stylos*, *columna*, *columella*, columnita); éste es el sentido propio de la palabra. En sentido figurado, significa la manera de expresar los pensamientos. Es en este sentido que se habla de estilo sublime, estilo simple, estilo medio, estilo sostenido, estilo grave, estilo cómico, estilo poético, estilo de conversación, etc.¹⁹.

Pero el estilo se había estilizado ya. La argumentación, base del arte retórico, la lleva a cabo un ser vivo; es el propio sujeto el que hace que el estilo tome cuerpo, que el estilo sea la manifestación del movimiento de una argumentación, donde la pasión, la emoción, aportan ese impulso vital que hace que «la idea» sea sublime. Lo que se estiliza es el propio pensamiento. El estilo se convierte en el «espíritu del texto».

Este término tan dieciochesco de «espíritu» lo encontramos, en relación al estilo, en la *Lettre sur les sourds et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, de Diderot:

Hay que distinguir en todo discurso, en general, la idea y la expresión; si la idea se da a entender con claridad, pureza y precisión, es suficiente para la conversación familiar; [...] pero os encontraréis todavía lejos de la poesía, sobre todo de la poesía que la oda y el poema épico despliegan en sus descripciones. En el discurso del poeta se da entonces un espíritu que penetra y vivifica todas las sílabas. ¿Qué es ese espíritu? Yo he sentido algunas veces su presencia, pero todo lo que sé es que se trata de algo que hace que las cosas sean dichas y representadas a la vez; que, al mismo tiempo que el entendimiento las capta, el alma se emociona, la imaginación las ve, y el oído las escucha; y que el discurso no es un simple encadenamiento de términos enérgicos que expresan la idea con fuerza y nobleza, sino que se trata de un tejido de jeroglíficos apilados unos sobre otros que la dibujan. Podría decir, en este sentido, que toda poesía es emblemática. Pero la comprensión del emblema poético no está al alcance de todo el mundo: es preciso acercarse a la creación para sentirlo²⁰.

El estilo, en su dimensión emblemática, impide toda transcripción mecánica: necesita la iniciativa de un lector que, a su vez, ha de ser poeta en su propia lectura.

¹⁹ Dumarsais, «La métonymie», en *Des Tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, II, § 2, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, pp. 82-83, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154049k/description>.

²⁰ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. I, Robert Laffont, París, 1994, p. 374.

Teniendo en cuenta esta idea del «espíritu del texto», el estilo será analizado a continuación considerando que la lengua es un organismo vivo, cuyo uso literario implica una serie de elecciones condicionadas por la intención artística, o, lo que es lo mismo, por la función poética. Así pues, el análisis de estilo se efectuará atendiendo a dos planos: el plano sintagmático, que es el de la morfología de los enunciados; y el plano paradigmático, que atañe a la poética de los recursos léxico-semánticos. El objetivo último es comparar y establecer en qué aspectos y en qué medida se puede hablar de un mismo estilo en las dos obras: *Los ensayos* y *El sobrino de Rameau*.

5.1. LOS ENSAYOS Y EL SOBRINO DE RAMEAU: ANÁLISIS DE ESTILO

Nos encontramos ante dos obras que pertenecen a géneros diferentes: ensayo y diálogo, respectivamente. En un ensayo, normalmente, el autor plantea un problema y su fundamento; desarrolla sus ideas sin necesidad de crear ningún personaje, argumentando y sirviéndose de ejemplos. En el diálogo, por otra parte, el objetivo es mostrar una manera de pensar que procede dialécticamente y que tiene que progresar, es decir, que tiene que llegar a un lugar diferente del punto de partida, utilizando personajes. Sin embargo, podemos cruzar los enunciados anteriores, y preguntar: ¿*Los ensayos* no son una conversación que progresa? ¿El diálogo de *El sobrino* no es una reflexión llena de ejemplos?

Si buscamos definir de un modo más ajustado cada una de las categorías y recurrimos a las autoridades competentes, nos encontramos con que el tratado sobre *Teoría literaria*, de René Wellek y Austin Warren, por ejemplo, no hace más que confirmarnos las dificultades clasificatorias que plantean y han planteado siempre las obras que no se ajustan a los paradigmas vigentes en su época. La forma de *Los ensayos* resultó totalmente nueva en el siglo XVI. *El sobrino de Rameau* podemos considerar que se trata de una obra de transición de la clasificación clásica a la moderna teoría de los géneros, esto es, una obra que bascula entre la concepción clásica, según la cual los géneros diferían por naturaleza y jerarquía, y que, por tanto, había que mantener separados, y la moderna teoría descriptiva, que no limita el número de géneros ni dicta reglas a los autores; establece además que pueden

mezclarse entre ellos y producir uno nuevo, ya que se considera que el género representa una suma de artificios estéticos a disposición del escritor e inteligibles para el lector²¹. Por lo tanto, es la propia ambigüedad de ambos estatutos —ensayo, diálogo— lo que permite tanto el análisis conjunto de estilo —con independencia del género— como el observar lo que tienen en común uno y otro texto, es decir, sus puntos de encuentro. Por otra parte, renunciando a la taxonomía de géneros literarios, podemos considerar *Los ensayos* como un diálogo ininterrumpido de Montaigne consigo mismo, con su libro, o con la Antigüedad, incluso con la posteridad, pero totalmente exento de conversación. Quizá no tenía la técnica narrativa de Diderot, pero se puede decir que fue un autor perspicaz y delicado, y uno de los mejores narradores de su época.

El diálogo de *El sobrino de Rameau* se parece a una *disputatio* en cuanto al tratamiento de los temas; sin embargo, los cortes introducidos por el narrador, por ejemplo, así como el final «inacabado» del diálogo, impiden la identificación de los puntos de vista narrativos. Sólo tenemos un encuadre, de espacio y de tiempo, y mucha reflexión en torno a un tema fundamental, en torno a la articulación entre ética y estética, a través de la pregunta por la genialidad: la creación artística merecedora del aplauso de sus contemporáneos y de la posteridad, ¿puede ser la obra de un espíritu deshonesto? Creo que es suficiente para un ensayo.

En la metodología de la crítica literaria de inspiración semiológica, el texto se suele considerar productividad signica que opera estructuralmente en distintos niveles²². Desde esta perspectiva, el análisis estilístico tiene que tener en cuenta tanto las peculiaridades del eje sintagmático como las del paradigmático.

5.1.1. EJE SINTAGMÁTICO

La concatenación de los signos lingüísticos constituye el eje sintagmático: es el eje de la construcción de frase, de las combinaciones y de las relaciones *in praesentia*²³. El sintagma está formado por un grupo de elementos que forman una

²¹ R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, trad. José M^a Gimeno, Gredos, Madrid, 2002, pp. 281-282.

²² A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2006, p. 386.

²³ F. de Saussure, «Rapports syntagmatiques eta raports associatifs», *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1916, pp. 176-181.

unidad dentro de una estructura jerarquizada, siendo él mismo una unidad de rango superior. La relación sintagmática tiene que ver con la solidaridad de los elementos en el texto. En el nivel de la concatenación de las palabras en la unidad de la frase interviene la libertad estilística del escritor. Son sus elecciones, pero siempre ajustadas a las normas gramaticales y a la inteligibilidad²⁴.

5.1.1.1. La lengua

Michel de Montaigne escribió en un siglo en que la lengua francesa había empezado a depurarse y estabilizarse. Sus primeros ensayos coinciden con la aparición del manifiesto de Du Bellay y la constitución del grupo de poetas de «La Pléyade». Ya se ha indicado que Montaigne no tuvo relación con ese movimiento. En *Los ensayos* se observa un uso bastante «normal» de la lengua francesa, que él contribuyó a estabilizar; los provincialismos en la sintaxis y el vocabulario son escasos, y el uso que hace del gascón parece un modo de mostrar lo más particular de un sujeto, frente a la uniformidad de la lengua: «Mi vulgar perigordino es mucho más gracioso llamando *lettro ferits* a esos sabihondos, como si dijérais “letra-heridos”, a quienes las letras han dado un martillazo, como se suele decir»²⁵. De hecho, no se ha criticado la lengua de Montaigne, pero tampoco se ha imitado. Encontramos una excepción en La Bruyère, uno de los primeros ejemplos modernos de escritura «al modo de»:

No me gusta un hombre al que no puedo abordar yo primero, ni saludar antes de que él me salude a mí sin envilecerme ante sus ojos y sin hacerme cómplice de la buena opinión que tenga de sí mismo. MONTAIGNE diría: *Quiero estar a mis anchas [avoir mes coudés franches], y ser cortés y afable a mi manera, sin remordimientos ni consecuencias. No puedo enfrentarme a mi inclinación [estriver contre mon penchant] e ir en contra de mi naturaleza, que me lleva hacia aquel que viene a mi encuentro. Cuando me da igual, y tampoco es mi enemigo, me anticipo a su recibimiento, le pregunto por su estado y su salud, le ofrezco mis oficios sin mercadería acerca de más o menos [...]*²⁶.

²⁴ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 387.

²⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xxiii, p. 144.

²⁶ J. La Bruyère, «De la société et de la conversation», en *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle* (1690), Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, p. 174, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb372432312/PUBLIC>.

En el siglo XVIII, la lengua francesa escrita ya está suficientemente establecida en sus diferentes registros. A mediados del siglo anterior, la *Académie* había publicado un diccionario y había establecido los principios del uso de la lengua. Como ya ha quedado señalado anteriormente al inicio de este trabajo²⁷, fue el establecimiento del uso de la lengua francesa lo que permitió a los escritores ocuparse de los «usos», en plural, de la misma. En el caso de la lengua, al contrario de lo que sucedió con el estilo, el paso se produjo del singular al plural, del uso a los usos, de la escritura a las escrituras. Por eso, Denis Diderot puede hacer en *El sobrino de Rameau* tres «usos» diferentes de la lengua francesa (que se podrían asimilar a los tres registros clásicos de «sublime», «medio» y «bajo»), uno para cada una de las figuras protagonistas de la obra, si bien, en algunos casos, como ya veremos, los usos se intercambian. El «estilo sublime» corresponde a YO, al filósofo, un estilo correcto y serio, más académico y digno que el «estilo medio» del narrador, que podemos considerar el habla normal del burgués, el cual se permite, a su vez, utilizar y repetir algunas expresiones de ÉL. Por otra parte, la lengua de Rameau pertenece al «estilo bajo» aunque, en ciertos pasajes, cambia de registro y se hace elevada y atinada, pero con tendencia a la propia degradación. Para este cambio de «tono» utiliza términos más escatológicos que obscenos. Y esa utilización de ciertas groserías, por parte del sobrino, puede ser la expresión de cierto resentimiento social: es la consecuencia del sentimiento de privación que provoca la propiedad privada, ajena, en los que nada poseen. Ese resentimiento es algo que recorre todas las épocas y todos los lugares, y que en el siglo XVIII los grupos sociales privilegiados llamaban el «envilecimiento de la canalla»²⁸.

El vocabulario propio de oficios y las frases hechas forman parte, seguramente, de la infancia de Diderot. El uso en *El sobrino de Rameau* de los distintos registros, más que un recurso poético, en este caso, es un modo de «descolocar» el punto de vista del enunciado, para destacar desde dónde se enuncia. Lo mismo sucede en *Los ensayos*. Montaigne utiliza los tres estilos clásicos para cambiar el punto de vista, el lugar de la enunciación. También puede verse como un recurso poético puesto al servicio de la caracterización de los personajes, pero aquí se analizará como

²⁷ En el capítulo 1, apartado 3.

²⁸ M. Launay, «Esquisse d'une analyse systématique des problèmes de langue et de style dans *Le Neveu de Rameau*», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, París, 1967, p. 68.

expresión de una posición subjetiva, de una posición ética, de una elección del sujeto que implica unas consecuencias.

No se utilizan el mismo tipo de oraciones cuando se quiere sentenciar, cuando se duda, o cuando se busca la implicación del oyente o del lector. Las frases hay que elegirlas.

5.1.1.2. La frase y el verbo

Las frases de *Los ensayos* y de *El sobrino de Rameau* tienen fuerza, están animadas por la enunciación y el movimiento; no se detienen, se cortan. Incluso cuando describen, son narrativas. Parece que los autores quieren contar rápido y, en su impaciencia, rechazan los largos períodos enlazados con pronombres relativos que se utilizaban habitualmente para la progresión; en su lugar, acortan las frases sin repetir el sujeto de la oración, enumerando los atributos del protagonista. Por ejemplo, para presentar al sujeto de la historia que se va a contar, Montaigne comienza así una de sus narraciones:

El difunto Mariscal de Monluc, habiendo perdido a su hijo, muerto en la Isla de Madeira, en verdad bravo gentilhomme, sincero y de gran porvenir [...] ²⁹.

Diderot, por su parte, presenta y describe al que va a ser el interlocutor del filósofo con frases cortas y rápidas, mediante las cuales Rameau, en una escena similar a la que le va a acarrear su pérdida de «estatus», muestra ya la incontinencia verbal que le caracterizará a lo largo del diálogo:

Se había introducido, no sé de qué modo, en algunas casas honradas donde tenía su cubierto, pero a condición de que no hablara sin que le dieran permiso. Se callaba y comía airado. Resultaba un espectáculo verle tan contrariado. Si le entraban ganas de faltar a lo convenido y abría la boca, a la primera palabra todos los comensales gritaban: «¡Rameau!». Entonces el furor le brillaba en los ojos y se ponía a comer de nuevo, con más rabia. Sentíais curiosidad por saber el nombre del hombre, y ya lo conocéis ³⁰.

²⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, viii, p. 415.

³⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 6.

Igualmente, cuando escriben sobre el paso del tiempo, lo hacen también con frases cortas. Es el modo más directo de señalar la importancia del *otium*. Así, por ejemplo, Montaigne:

Somos unos insensatos. «Ha pasado su vida ociosamente», decimos; «hoy no he hecho nada». ¿Cómo? ¿Has vivido? Eso no sólo es lo fundamental, sino la más ilustre de nuestras ocupaciones. ¿Has sabido ajustar tus hábitos? Entonces has hecho más que quien compone libros. ¿Has sabido reposar? Pues has hecho más que quien ha conquistado Imperios³¹.

Encontramos el mismo esquema en Diderot:

YO: ¿Qué habéis hecho durante todo este tiempo?

ÉL: Lo que vos, yo y todos los demás hacen: cosas buenas, cosas malas, y nada. Después, he tenido hambre, y he comido, cuando he tenido ocasión. Tras haber comido, he tenido sed, y he bebido, a veces. Mientras tanto, me creció la barba y, cuando estuvo crecida, me la hice afeitar³².

También es habitual encontrar frases desconectadas, sin subordinación ni coordinación; son oraciones formalmente independientes, pero entre las que existe una relación semántica clara, de modo que la conclusión parezca lógica, como puede apreciarse en este fragmento de Montaigne:

A medida en que esas espinas domésticas se hacen más abundantes y finas, nos hieren con más agudeza y, sin aviso, nos cogen por sorpresa. Yo no soy un filósofo³³.

Y en este otro pasaje de Diderot:

ÉL: El viejo tronco se ramifica en una enorme copa de tontos pero, ¿qué importa? No sucede lo mismo con el talento. Para conseguir la fama del padre es preciso ser más hábil que él. Es preciso haber heredado su fibra. La fibra me ha faltado, pero mi muñeca se ha despabilado. El arco funciona y la olla hierve. Si esto no es gloria, es caldo³⁴.

³¹ Montaigne, *Les Essais*, III, xiii, p.1158.

³² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 7.

³³ Montaigne, *Les Essais*, III, ix, p. 994.

³⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 99.

Por otra parte, en estos ejemplos, el efecto de agilidad y ligereza que se ha conseguido mediante la elipsis, obliga al lector a producir el sentido, ya que éste no viene dado. Constituyen imágenes mentales rápidas.

En la frase, el elemento en torno al que se estructuran todos los demás complementos es el verbo, que porta las marcas del tiempo, el aspecto, la persona y el número.

El tiempo ordinario de la narración suele ser el imperfecto; el de *Los ensayos*, el presente histórico. En el siglo XVI, el tiempo narrativo era el «passé simple». Montaigne, para dar cuenta de la «durée», de lo que algunas lenguas consideran y diferencian como «aspecto», esto es, la diferencia del tiempo implicado en la acción de, por ejemplo, *saltó* y *durmió*, utilizaba a menudo el participio, sobre todo, el participio presente. Esta forma verbal le permitía, además, evitar las ilaciones necesarias en la narración y darle a ésta un estilo más coloquial, más espontáneo. En castellano, la traducción en gerundio, resulta, hoy en día, arcaica y pesada, pero es el modo que mejor da cuenta del uso del participio en francés:

Pero la historia cuenta que Psammenitus, Rey de Egipto, habiendo sido derrotado y hecho preso por Cambysez, Rey de Persia, viendo pasar delante de él a su hija, apresada y vestida de sirvienta, enviada a por agua, y rodeado por todos sus amigos, llorando y lamentándose [...], y viendo además que llevaban a su hijo [...], pero habiéndose dado cuenta de que uno de sus sirvientes [...] ³⁵.

En este otro pasaje, el participio pasado «ayant esté» interrumpe la progresión, hace retroceder la narración en el tiempo lógico. El participio presente «prenant» indica la acción continua de la escena; el pasado «il apperceut» detiene y fija el movimiento:

Eduardo, Príncipe de Gales [...] habiendo sido [*ayant esté*] grandemente ofendido por los limosinos, conquistando [*prenant*] su ciudad a la fuerza [...], reparó [*il apperceut*] en tres gentilhombres franceses [...] ³⁶.

Diderot consigue el mismo efecto utilizando el pasado, porque se permite utilizar la licencia propia del género épico de intercalar el estilo directo y el verbo en

³⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, ii, p. 35.

³⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, i, p.31.

presente. Así consigue dotar de espontaneidad a la anécdota al hacer, por ejemplo, que Rameau cuente «a su manera» la historia del renegado de Avignon:

Pasaron algunos meses durante los cuales nuestro renegado redobló su afecto. Cuando creyó al judío bien confiado, bien cautivado, bien convencido por sus atenciones, llega una noche a casa de su buen amigo, con aspecto asustado, la voz entrecortada, el rostro pálido como la muerte, temblándole todos los miembros. «¿Qué os pasa?». «Estamos perdidos». «¿Perdidos? ¿Por qué?»³⁷.

Además, para acentuar el efecto coloquial e introducir al lector en su «tiempo», Diderot intercala también la segunda persona en medio de la narración, dirigiendo la atención del oyente, en este caso *Yo*, hacia lo que el autor quiere destacar:

«¡Estamos perdidos, perdidos sin remedio!» ¿No sentís la afectación de esa repetición de “perdidos”? «Un traidor nos ha denunciado a la Santa Inquisición, a vos como judío, a mí como renegado, como a un infame renegado»³⁸.

Se suele señalar que en Montaigne se da una cierta preferencia por la forma pronominal verbal; Floyd Gray considera que es un recurso que utiliza con frecuencia porque le permite dar cuenta de sus abstracciones activas:

La forma [de la biblioteca] es redonda, no tiene otra parte lisa (*plat*) que la que requieren mi mesa y mi silla; y, en una sola mirada, viene a *ofrecérseme* curvándose, todos mis libros³⁹.

Con la misma intención, Diderot cuenta con otros recursos para «animar» e intentar dar vida a aquello de donde le viene la inspiración al sujeto. En su caso, lo puede expresar con una sucesión de verbos, tanto reflexivos como no reflexivos, en donde lo más íntimo pero, a la vez, lo más «extraño» a sí mismo, forma parte de la pantomima:

Después de esa historieta, mi hombre se puso a andar cabizbajo, con aire pensativo y abatido; suspiraba, lloraba, se desolaba, levantaba manos y ojos, se golpeaba la cabeza con el puño hasta romperse la frente o los dedos, y añadía: «Sin embargo, me parece que aquí hay algo; pero, por más que golpeo, que sacudo, no sale nada». Después volvía a sacudir la cabeza y a

³⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 73-74.

³⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 74.

³⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, iii, p. 870 (en cursiva el aspecto que quiero destacar).

golpearse la frente con más fuerza diciendo: «o no hay nadie, o no quieren contestar»⁴⁰.

5.1.1.3. El sustantivo y el adjetivo

Si el verbo representa, sobre todo, la acción o el acto de constitución de la idea que se está expresando, el sustantivo viene a ser la idea misma. Para Montaigne es muy importante el propio proceso del pensamiento, de modo que algunas veces utiliza los sustantivos abstractos en lugar de los verbos. Dice Floyd Gray que ese uso particular marcó tendencia, pues anunciaba ya el camino que iba a seguir la prosa moderna⁴¹. En cualquier caso, se trataba de evitar el exceso de la frase oratoria:

Pues, en efecto, me sirvo raramente de las opiniones ajenas, si no es por deber de ceremonia, salvo cuando necesito *instrucción de ciencia*, o *conocimiento del hecho*. Pero, en las cosas en las que me basta utilizar el juicio, las razones ajenas pueden servirme de *apoyo*, pero no de *corrección*⁴².

En *Le Neveu de Rameau* encontramos el mismo uso cuando, por ejemplo, el filósofo da cuenta de su gusto por los placeres sensuales. Diderot hace que sean sus órganos sensitivos los que «sientan», en lugar de utilizar directamente los verbos correspondientes:

Tengo *un paladar* que sabe apreciar los manjares delicados o un vino delicioso. Tengo *corazón* y tengo *ojos*: me gusta ver una mujer bonita. Me gusta sentir en *mis manos* la firmeza y la redondez de sus pechos, untar *mis labios* a los suyos. Beber la voluptuosidad en su *mirada* y desfallecer en sus *brazos*⁴³.

Las frases expresan, con su ritmo, el movimiento del cuerpo, y ese cuerpo que se manifiesta en la escritura tiene una envoltura formal: el adjetivo. La adjetivación en prosa, en la época de Montaigne, habitualmente se correspondía con fórmulas retóricas: la amistad era grande o perfecta; las mujeres, virtuosas o no; los hombres, honestos o buenos. Eran adjetivos que mostraban poco o ningún rasgo de la singularidad de la persona. En estos textos que analizo, sin embargo, los adjetivos

⁴⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 97.

⁴¹ F. Gray, *Le style de Montaigne*, Nizet, París, 1958, p. 114.

⁴² Montaigne, *Les Essais*, III, ii, p. 855 (en cursiva los sustantivos).

⁴³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 42 (en cursiva los sustantivos).

tienen la función de acompañar al sujeto aportándole volumen y movimiento; no son meros clichés. Por ejemplo, Montaigne califica así sus pensamientos:

A medida que los pensamientos útiles son más recios y sólidos, se van haciendo más embarazosos y onerosos⁴⁴.

Y Diderot dibuja al sobrino sirviéndose de una sucesión de epítetos tras el apellido, y enumerando, inmediatamente después, los efectos que producen las características apuntadas:

Yo era su pequeño Rameau, su lindo Rameau, su Rameau el loco, el impertinente, el ignorante, el perezoso, el goloso, el bufón, el tonto. Cada uno de esos epítetos me valía una sonrisa, una caricia, una palmada en el hombro, una bofetada, una patada⁴⁵.

Y, del mismo modo, cuando quiere calificar la «lengua» francesa, el sustantivo va acompañado de adjetivos que la presentan en su aspecto más inanimado; a continuación, al igual que en el pasaje anterior, enumera otra serie de adjetivos que expresan los efectos subjetivos de los calificativos empleados:

[...] seguirían ignorando que la suya, la francesa, es rígida, sorda, pesada, pedante y monótona [...] Hacedos recitar esos fragmentos, ya veréis como os resultan fríos, lánguidos y monótonos⁴⁶.

A veces recurren al quiasmo, que es una figura retórica que invierte y dispone en cruz los elementos que constituyen dos sintagmas o dos proposiciones ligadas entre sí. El efecto se intensifica, y se subraya el contraste que se quiere expresar. Por ejemplo, para resaltar su preferencia por el estilo romano, Montaigne escribe:

Era así el modo verdaderamente romano, no el de la sutileza griega y la astucia púnica, donde el vencer por la fuerza es menos glorioso que hacerlo merced al fraude⁴⁷.

Y, del mismo modo, Diderot utiliza el quiasmo para establecer una correlación:

⁴⁴ Montaigne, *Les Essais*, III, v, p. 882.

⁴⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 18.

⁴⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 81-86.

⁴⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, v, p. 48.

No hay aire bello del que no pueda hacerse un bello recitativo; ni bello recitativo del que un hombre habilidoso no pueda sacar un bello aire⁴⁸.

Sin embargo, el recurso de adjetivación más utilizado por ambos autores es la adjetivación doble, en yuxtaposición los pares entre sí, donde el contraste es mucho más marcado. Montaigne utiliza de ese modo los adjetivos para comparar y calificar la vida humana, por ejemplo:

Nuestra vida se compone, como la armonía del mundo, de elementos contrarios, también de diversos tonos, suaves y ásperos, agudos y llanos, débiles y graves⁴⁹.

Diderot muestra con la doble adjetivación, junto con la inversión sintáctica, la complejidad de las tonalidades musicales y de los caracteres:

Amontonaba y confundía juntos treinta aires italianos, franceses, trágicos, cómicos, toda clase de caracteres. Unas veces, con voz de bajo profundo, descendía a los infiernos; otras, se desgañitaba e imitaba el falsete, desgarrando lo más agudo de los aires [...] Con un sonido ronco y sombrío, imitaba los cornos y las tubas; producía un sonido brillante y nasal para los oboes⁵⁰.

Lo mismo hace Montaigne cuando habla del deseo de las mujeres:

Es bien insensato intentar contener en las mujeres un deseo que les resulta tan vivo y natural. Y cuando las oigo enorgullecerse de tener una voluntad tan virgen y fría, me burlo de ellas⁵¹.

En algunas ocasiones, el adjetivo no es solamente descriptivo o calificativo; con su carácter activo, puede cumplir la misma función que el verbo, matizando la acción que describe. Así, aquello que el poeta Hölderlin (1770-1843) escribió en modo predicativo: «El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona»⁵², lo expresa Montaigne por medio de los adjetivos:

El estado tranquilo de nuestra alma, el estado sereno, el estado más sano que le pudiera ofrecer la filosofía, no es su mejor estado. Nuestra vigilia está más adormecida que nuestro dormir; nuestra

⁴⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 79.

⁴⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, xiii, p. 1138.

⁵⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 83.

⁵¹ Montaigne, *Les Essais*, III, v, p. 909.

⁵² F. Hölderlin, *Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. José Munárriz, Hiperión, Madrid, 1976, p. 26.

sabiduría es menos sabia que la insensatez; nuestros sueños valen más que nuestros razonamientos. El peor lugar que podemos ocupar está en nosotros mismos. Pero lo que ella [la filosofía] no sabe es que podemos darnos cuenta de que la voz del espíritu, clarividente, fuerte, perfecta cuando está liberada del hombre, es terrestre, ignorante y tenebrosa cuando radica en él, pero es una voz que parte del espíritu que radica en el hombre terrestre, ignorante y tenebroso⁵³.

Diderot, cuando hace narrar al sobrino la composición de la *ménagerie* de Bertin, utiliza el carácter activo de los adjetivos asociados al fracaso en la actividad teatral y los relaciona, en la última frase, con los que habitualmente se usan para describir el estado de la mayoría de los animales enjaulados en la casa de fieras:

ÉL: [...] Tenemos, como ya sabéis, la compañía más numerosa y escogida. Una escuela de humanismo, el renacimiento de la hospitalidad antigua. Recogemos a todos los poetas caídos... a todos los músicos desacreditados... a todas las actrices silbadas, a todos los actores abucheados, a un montón de pobres vergonzantes, vulgares parásitos a cuya cabeza me honro en figurar como valiente jefe de una tímida tropa [...] Nunca se vieron juntos tantos animales tristes, desabridos, dañinos y enfadados⁵⁴.

Montaigne, a su vez, compara el lenguaje que le gusta con otra cosa que le produce gran placer, y que está también relacionada con la boca: la comida. Recurre en principio a los adjetivos gastronómicos, para concluir con los adjetivos que dan cuenta de su uso en distintos oficios:

El lenguaje que me gusta es un lenguaje simple y natural, igual sobre el papel que en la boca, un lenguaje succulento y vigoroso, breve y denso, no tanto fino y cuidado como vehemente y brusco, más difícil que aburrido, alejado de la afectación, irregular, suelto y audaz; no pedantesco, no fraileesco, no pleiteante, sino más bien soldadesco⁵⁵.

En el lenguaje coloquial, la coordinación, así como el asíndeton y la yuxtaposición, predominan sobre la subordinación. Desde el punto de vista estructural y sintáctico, tan importantes como los elementos señalados hasta ahora (frase, sustantivo, verbo, adjetivo) son las palabras que establecen las relaciones entre ellos.

⁵³ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 602.

⁵⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 57.

⁵⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 178.

5.1.1.4. La conjunción y la preposición

Alejados de la escritura oratoria y sus largos períodos, las frases de Diderot y Montaigne tienen en común no estar construidas y unidas por pronombres relativos, sino por conjunciones copulativas, disyuntivas y adversativas. El estilo de ambos se aproxima más al de la conversación (hay que tener en cuenta que *Los ensayos* no son un diálogo) en la medida en que se alejan del estilo oratorio, y ésta es la posibilidad que dan las conjunciones de coordinación señaladas. Cuando el lenguaje predominante es el coloquial, abundan las funciones no referenciales. Y una de las marcas propias de todo nivel conversacional de lengua es la tendencia a la coordinación y el asíndeton.

Así, en *Los ensayos*, encontramos múltiples coordinaciones copulativas, uniendo tanto sintagmas como oraciones:

La inocencia y la pura verdad, en cualquier siglo, encuentran siempre su oportunidad y su uso. *Y* la libertad de aquellos [que actúan así] sin interés es poco sospechosa, poco odiosa. *Y* pueden emplear verdaderamente la respuesta de Hipérides a los atenienses⁵⁶.

Por lo demás, no he sentido gran pasión, *ni* odiosa *ni* amorosa, hacia los grandes; *ni* se me ha agarrotado el alma por una ofensa o por una obligación particular. Yo siento hacia nuestros reyes un afecto sencillamente legítimo y civil, *ni* alborotado *ni* turbado⁵⁷.

Diderot aprovecha las conjunciones copulativas para expresar las expectativas del sobrino y para reiterar o reforzar un rasgo de ingenio:

ÉL: Me gusta mandar, y mandaré. Me gusta que me halaguen, y me halagarán. Tendré a mi servicio a toda la cuadrilla vilmorienne y les diré como ellos me han dicho: «Vamos, peleles, divertidme», y me divertirán; «despellejad a las personas honradas», y las despellejarán, si es que quedan todavía⁵⁸.

ÉL: Entendámonos: hay dos maneras de besar el culo, a lo simple o a lo figurado. Pregúntenle al gordo Bergier que le besa el

⁵⁶ Montaigne, *Les Essais*, III, i, p. 831 (en cursiva las conjunciones).

⁵⁷ Montaigne, *Les Essais*, III, i, p. 831 (en cursiva las conjunciones).

⁵⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 38.

culo a la señora de La Marque a lo simple y a lo figurado. Y, en este caso, a fe mía, que me desagradarían los dos⁵⁹.

Y ambos autores utilizan el paso de las conjunciones copulativas a las adversativas para sostener la argumentación. Por ejemplo, cuando Montaigne habla de la soledad y sus placeres:

Los sabios nos enseñan sobradamente a tener cuidado con la traición de nuestros apetitos, y a discernir los verdaderos e íntegros placeres, de los placeres mezclados y extravagantes. Pues la mayoría de los placeres, dicen, nos halagan y nos abrazan para estrangularnos [...] y si sentimos dolor de cabeza antes de emborracharnos, tendremos buen cuidado en no beber demasiado. *Pero* la voluptuosidad, para engañarnos, va por delante de nosotros y nos oculta su séquito. Los libros son placenteros, *pero* si por su frecuentación perdemos la alegría y la salud, lo mejor que tenemos, abandonémoslos⁶⁰.

Diderot presenta de modo más directo la oposición que se expresa mediante la conjunción adversativa:

Lo verdadero, lo bello y lo bueno tienen sus derechos. Se los discute, *pero* se acaba por admirarlos. Lo que no ha sido marcado por ese sello, se admira durante un tiempo, *pero* acaba haciendo bostezar⁶¹.

Conjunciones de coordinación y preposiciones para alejarse de la presunción y de la doctrina, para mostrar y no educar. En el caso de Montaigne, cabe destacar el uso que hace de la preposición «según», que le permite avanzar en lo que quiere expresar sin tener que afirmar ni sentar autoridad:

Y cada cual, según el ejemplo de Foción, [...] Diógenes respondió [*selon moy*] en conformidad conmigo⁶².

Pero también utiliza esa preposición para indicar el continuo movimiento de su ánimo y, con ello, consecuentemente, que su manera de pensar no es siempre la misma:

⁵⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 21.

⁶⁰ Montaigne, *Les Essais*, I, xxxviii, p. 250 (en cursiva las conjunciones).

⁶¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 81 (en cursiva las conjunciones).

⁶² Montaigne, *Les Essais*, III, ix, p. 993.

Y si no sé, al examinarlo de más cerca, si según mi humor y mi suerte [...] pues el ahorro y el gasto son, por sí, cosas indiferentes, ya que toman el color del bien o del mal según se aplique nuestra voluntad⁶³.

También Diderot utiliza las preposiciones con la idea de movimiento. Por ejemplo, al hablar de la inconsistencia del sobrino, utiliza las preposiciones «de», «ante», «con» y «sin» en una frase de apenas una veintena de palabras:

Se hace *de* mí, *delante* de mí, *con*migo [*On fait de moi, avec moi, devant moi*], todo lo que se quiere, *sin* que yo me moleste⁶⁴.

Preposiciones y conjunciones de coordinación en lugar de pronombres relativos que alargan la frase. En ambos autores, se trata de una elección que resalta su estilo teatral. En efecto, en el teatro hay una tendencia al predominio de lo no referencial, ya que se muestra ante los ojos y no es necesario explicarlo.

5.1.1.5. Un adverbio: *item*

Montaigne da cuenta de sus lecturas preferidas en el ensayo titulado *Los libros*. Después de confesar su tendencia a hacer el mínimo esfuerzo, no es de extrañar que diga lo siguiente:

En cuanto a las dificultades, si encuentro alguna leyendo, no me como las uñas con ellas; las dejo en su sitio tras hacer una carga o dos. Si me plantara en ellas, me perdería, y también el tiempo. Porque tengo el espíritu saltarín. Lo que no veo a la primera carga, lo veo menos obstinándome. Nada hago sin alegría [...] Entre los libros agradables encuentro, de los modernos, el *Decamerón* de Boccaccio, Rabelais y los *Besos* de Juan Segundo, dignos de ocuparse de ellos⁶⁵.

Diderot también cita a Rabelais en *El sobrino de Rameau*, aunque no de modo literal, porque en ningún texto del célebre autor de comedias se encuentran los tres preceptos que menciona Rameau a propósito de Rabelais:

ÉL: [...] La sabiduría del monje de Rabelais es la verdadera sabiduría para su tranquilidad y la de los demás: cumplir con su

⁶³ Montaigne, *Les Essais*, III, ix, pp. 998-1000.

⁶⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 19 (en cursiva las preposiciones).

⁶⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, x, p. 429.

deber así como así, hablar siempre bien del padre prior y dejar que el mundo siga su rumbo⁶⁶.

Jean Fabre señala que, seguramente, son unos versos adaptados de los capítulos XXXIX y XL de *Gargantúa* —sin duda pertenecientes a la tradición oral de Rabelais—, donde el Hermano Juan enumera las ocupaciones «ociosas» de los monjes y las suyas propias⁶⁷. Inmediatamente después de que Rameau haya ejecutado la gran pantomima de los pordioseros, Diderot vuelve a nombrar a Rabelais, esta vez en la primera persona del narrador, desde su posición de autor. Considera que las extravagancias de aquel escritor constituyen una de sus fuentes de inspiración para crear los personajes:

Las locuras de este hombre, los cuentos del abate Galiani, las extravagancias de Rabelais, a veces me han hecho pensar profundamente. Son tres almacenes en los que me he surtido de las máscaras ridículas que coloco sobre el rostro de los personajes más graves⁶⁸.

Rabelais tenía amplia cultura y gran admiración por la literatura griega. También, dada la ironía con que trataba a los monjes, aversión hacia la vida monacal. Estudió literatura y filosofía, medicina y leyes. El adverbio latino *item* se empleaba en la época para distinguir capítulos, temas, artículos, como señal de agregación. En los textos legales, al principio de cada párrafo, cuando todos ellos se referían a la misma cuestión, *item* era un modo de evitar la repetición de unidades léxicas. En el capítulo LII titulado «Cómo Gargantúa hizo preparar para el monje la Abadía de Thelema», Rabelais escribe:

—A propósito —dijo el monje—. Una mujer que no es buena ni bella, ¿para qué vale?

—Para monja —repuso Gargantúa.

—Y para hacer camisas.

Item: Como en los conventos de mujeres no entran hombres sino engañosa y clandestinamente, se decretó que allí no habría mujeres en el caso de que no hubiera hombres, ni hombres si no había mujeres.

Item: Puesto que tanto unas como otros, una vez profesos después del año de noviciado, estaban forzados y compelidos a

⁶⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 9.

⁶⁷ J. Fabre, *Denis Diderot. Le Neveu de Rameau*, Droz, Ginebra, 1979, p. 127, nota 31.

⁶⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

permanecer allí toda su vida, se dispuso que entraran y salieran libremente cuando les pareciese oportuno.

Item: Como ordinariamente hacen tres votos, de obediencia, pobreza y castidad, se acordó que allí pudieran casarse honorablemente, que todos y cada uno pudieran ser ricos y viviesen en completa libertad⁶⁹.

Se puede considerar que tanto Montaigne como Diderot le hacen un pequeño homenaje a Rabelais cuando utilizan el arcaizante adverbio *item*: «del mismo modo» en sus textos. En el ensayo titulado *Los nombres*, después de una imagen metafórica con la que se abre el capítulo y de un primer «del mismo modo» en el que hay una declaración de intenciones, toda la argumentación posterior de Montaigne tiene como referente esa primera indicación o declaración que, por medio de seis *item*, pone de manifiesto que realmente no hay conexión entre las proposiciones; así, hasta la conclusión final, que resulta, cuando menos, sorprendente, teniendo en cuenta que el propio Montaigne renunció a su apellido (Michel Eyquem) y lo sustituyó por el toponímico del señorío de Montaigne que había adquirido, en 1509, su abuelo Grimon Eyquem:

Por más variedad de hierbas que haya, todo se comprende bajo el nombre de ensalada. Del mismo modo, bajo la consideración de los nombres, voy a hacer aquí un potaje de diversos artículos. [...] Ítem, parece que en la genealogía [...] Ítem, es cosa ligera pero con todo digna de memoria [...] Ítem, se dice que es bueno tener un buen nombre [...] Ítem, se dice que la fundación de Nuestra Señora la Grande en Poitiers [...] Ítem, ¿no dirá la posteridad que nuestra actual reforma ha sido escrupulosa [...] Ítem, le agradezco a Jacques Amyot que haya mantenido [...] Para concluir por nuestra cuenta: es una práctica abyecta y de perniciosas consecuencias que en Francia se llame a cada cual por el nombre de su tierra y dominio, y la cosa del mundo que más lleva a mezclar y desconocer los linajes⁷⁰.

En *El sobrino de Rameau*, Diderot describe a la pareja Bertin-Hus por medio de dos recursos distintos. En primer lugar, el sobrino parodia a Bertin, considerándolo una marioneta cuyos hilos mueve la señorita Hus y destacando su carácter de autómatas. A continuación, Rameau describe a la señorita Hus de un modo exagerado. Porque ésa es la cualidad que va a destacar Rameau al hablar de su

⁶⁹ Rabelais, *Gargantua et Pantagruel*, libro I, cap. LII, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31167379q/PUBLIC>.

⁷⁰ Montaigne, *Les Essais*, xlvii, pp. 296-297.

patrona: la exageración. Hay que recordar que ésa es, además, una de las principales debilidades del propio Rameau. El punto de partida de la descripción es el volumen físico de la señorita Hus, relacionado con la torpeza de sus movimientos; a partir de ahí, el adverbio *item* sirve para desvelar lo que se esconde tras esa exageración y poner en evidencia el juego al que se presta toda la «canalla» que se reúne en torno a la mesa de la pareja. Diderot concluye formulando una pregunta con la que reconoce un «saber» en las mujeres, lo mismo que Montaigne cuando escribía acerca de su deseo:

ÉL: A mí me gustan las carnes cuando son bellas, pero lo que es excesivo es excesivo. ¡Y el movimiento es tan esencial a la materia! *Ítem*, es más perversa, más altiva y más tonta que un pavo real. *Ítem*, pretende ser ingeniosa. *Ítem*, hay que persuadirla de que la consideramos más ingeniosa que nadie. *Ítem*, no sabe nada y también lo decide todo. *Ítem*, hay que aplaudir sus decisiones con pies y manos, saltar de contento y pasmarse de admiración: ¡qué bonito es eso, qué delicado, qué bien dicho, con qué finura está observado, qué sentimiento tan singular! ¿Dónde aprenden todo eso las mujeres?⁷¹.

5.1.1.6. Figuras de amplificación

Las figuras de amplificación son los recursos estilísticos que se utilizan para añadir información acerca de una cuestión determinada⁷² sin necesidad de repetir la estructura sintáctica. La enumeración permite hacer grandes listas con categorías morfológicas iguales; introduce un *tempo* demorado y prolongado, indicando duración. Es una figura de amplificación que utilizan tanto Montaigne como Diderot.

A continuación, se van a destacar algunas de las figuras más significativas en los dos textos estudiados.

En la *Apología de Ramón Sibiuda*, Montaigne yuxtapone cuarenta y siete verbos para enfatizar el uso gestual que hacemos de las manos, poniéndolo al mismo nivel que el de la lengua:

¿Qué decir de las manos? Requerimos, prometemos, llamamos, despedimos, amenazamos, pedimos, suplicamos, negamos,

⁷¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 48.

⁷² H. Lausberg, *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesco, Gredos, Madrid, 2003, vol. II, pp. 108-140.

rehusamos, interrogamos, admiramos, contamos, confesamos, nos arrepentimos, tememos, nos avergonzamos, dudamos, instruimos, mandamos, incitamos, animamos, juramos, atestiguamos, acusamos, condenamos, absolvemos, injuriamos, despreciamos, desafiamos, nos irritamos, adulamos, aplaudimos, bendecimos, humillamos, nos burlamos, nos reconciliamos, recomendamos, ensalzamos, celebramos, nos alegramos, nos compadecemos, nos entristecemos, nos desconsolamos, nos desesperamos, nos asombramos, gritamos, callamos, ¿y qué no?, con una variación y multiplicación que rivaliza con la lengua⁷³.

El efecto conseguido con la enumeración es mostrar que, aunque morfológicamente todos sean verbos conjugados en el mismo tiempo y persona, son verbos que indican una *durée* bien distinta, como «aplaudir» y «entristecerse», por ejemplo; por otra parte, son acciones, en algunos casos, totalmente opuestas; en otros casos, se consigue relacionar verbos pertenecientes a campos semánticos muy alejados.

Diderot pone en boca de Rameau la enumeración de los sustantivos que nombran los recursos que necesita la lengua francesa para expresar las pasiones; a continuación, los verbos que actualizan las emociones correspondientes; para finalizar, se señalan, precisamente, algunas de las carencias de la lengua:

ÉL: El canto es casi siempre la peroración de la escena. Necesitamos exclamaciones, interjecciones, suspensiones, interrupciones, afirmaciones, negaciones; llamamos, invocamos, gritamos, gemimos, lloramos, nos reímos con franqueza. Nada de ingenio, nada de epigramas, nada de bonitos pensamientos⁷⁴.

La enumeración es también un recurso para desarrollar una idea. Por ejemplo, cuando Montaigne insiste en la importancia del comportamiento honesto en todos los ámbitos:

Quien valga para algo, que lo dé a conocer en su comportamiento, en sus conversaciones ordinarias, al tratar el amor, o las querellas, en el juego, en el lecho, en la mesa, al dirigir sus asuntos, al administrar su casa⁷⁵.

Y si la idea es expresar cómo se comporta alguien cuando ha perdido el juicio, en pleno ataque de manía, nada mejor que enumerar la confusión de sus movimientos,

⁷³ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 475.

⁷⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 87.

⁷⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxvii, p. 824.

como hace Diderot, en este caso; a partir de imágenes yuxtapuestas, muestra que el «lenguaje de las pasiones» puede confundir también al interlocutor o, en este caso, al lector, porque tanto exceso de sensibilidad, tanto talento, se acercan peligrosamente a una parodia del creador y del poeta auténticos, y también se encuentran muy cerca del automatismo que el propio Rameau critica:

¿Qué no le vi hacer? Lloraba, gritaba, suspiraba; miraba enternecido, tranquilo o furioso; era una mujer desmayándose de dolor; era un desdichado entregado entero a su desesperación; un templo en construcción; pájaros que callan al anochecer, aguas que murmuran en un lugar solitario y fresco, o que bajan en torrente desde lo alto de las montañas; una tormenta; una tempestad; el lamento de los que van a perecer mezclado con el silbido de los vientos y el estruendo del trueno; era la noche con sus tinieblas; era la sombra y el silencio, porque incluso el silencio se describe con sonidos⁷⁶.

Por su parte, la aliteración y la anáfora son figuras de repetición que también subrayan las relaciones entre las palabras. La aliteración es una figura retórica que consiste en la repetición de sonidos semejantes para obtener un efecto poético. La forma más simple sólo necesita de dos consonantes para expresar de manera sonora la idea implícita en las palabras. Así indica Montaigne, por ejemplo, el estado de Vespasiano:

El Emperador Vespasiano, aquejado por la enfermedad de la que murió [*malade de la maladie dont il mourut*]⁷⁷.

Diderot utiliza el mismo recurso para describir el modo de vida tan inconstante del sobrino:

Vive al día [*vit au jour la journée*] [...] Reaparece con el día en la ciudad, vestido de la víspera para el día siguiente [*à la ville, habillé de la veille*]⁷⁸.

La aliteración de algunas consonantes (las oclusivas, por ejemplo) produce el efecto de golpe, de ruido. Así ocurre con la consonante «p», en este caso, cuando Montaigne quiere que sintamos la dureza de una escena:

⁷⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 85.

⁷⁷ Montaigne, *Les Essais*, II, xxi, p. 714.

⁷⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 5.

Ni la madre de Pausanias, que dio la primera orden y llevó la primera piedra para matar a su hijo [*la premiere instruction, et porta la premiere pierre*]⁷⁹.

O cuando trata de reforzar el primer adverbio (*mal*):

Arquitas de Tarento, volviendo de una guerra donde había sido Capitán general, encontró su casa muy mal administrada [*tout plein de mauvais mesnage en sa maison*]⁸⁰.

Diderot utiliza ampliamente el efecto de paralelismo fónico que se deriva de la aliteración, ya que ésta concede siempre un subrayado especial. En el ejemplo siguiente, el subrayado implica reforzar el efecto antitético y paradójico de muchos enunciados. Por ejemplo, para indicar la ironía de su «aprecio», en lugar de utilizar el sustantivo *genio*, Diderot recurre al adjetivo *genial* tras la palabra *gente*:

Eso es lo que aprecio especialmente en la gente genial [*C'est ce que je prise particulièrement dans les gens de génie*]⁸¹.

Cuando el sobrino va a relatar por qué ha sido expulsado de la «mesa» de Bertin, los adjetivos que califican su acto, todos con la marca del prefijo «in», subrayan la impotencia que siente Rameau por haber tenido, una sola vez, sentido común:

Es una tontería incomparable, incomprensible, irremisible [*C'est une sottise incomparable, incomprehensible, iremissible*]⁸².

Otra figura de repetición es la anáfora. Consiste en la repetición de una o varias palabras, normalmente al principio o al final de la frase, para resaltar un elemento. Juega con la sonoridad, y le da mucha vida y fuerza al texto. Montaigne la utiliza, por ejemplo, cuando habla de que no conviene que las madres se ocupen de criar a los hijos. La anáfora refuerza, en este ejemplo, el imperativo verbal o el mandato en sí:

Nunca asumáis, y menos aún atribuyáis a vuestras esposas la responsabilidad de su crianza: *dejádselos* a la fortuna bajo leyes

⁷⁹ Montaigne, *Les Essais*, I, xxix, p. 203.

⁸⁰ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxi, p. 753.

⁸¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 9.

⁸² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 19.

populares y naturales, *dejadle* a la costumbre que los habitúe a la frugalidad y a la austeridad⁸³.

Diderot repite al comienzo y al final el adverbio *nunca* cuando el sobrino, al que le fastidia ser un mediocre, se confiesa envidioso de la obra de su tío Rameau:

ÉL: Nunca he escuchado tocar la obertura de *Indes Galantes*, nunca he escuchado cantar *Profonds abymes du Tenare, Nuit, eternelle nuit*, sin decirme con pena: esto es lo que tú no harás nunca⁸⁴.

Montaigne, con la misma intención de intensificar su reflexión, quiere expresar su sorpresa porque la experiencia que tenemos de las cosas que tememos depende, en gran medida, de la opinión que tengamos sobre ellas:

[...] aquellos que han aguardado la muerte con entereza o la han buscado voluntariamente; buscado no sólo para eludir los males⁸⁵.

En el mismo sentido que en Montaigne, encontramos en el texto diderotiano la anáfora reforzando la argumentación:

[...] un idiotismo *común* es procurarse el máximo de clientes posible; una idiotez *común* es creer que el *más* hábil es quien *más* clientes tiene [...] En la naturaleza *todas* las especies se devoran; en la sociedad *todos* los estamentos *se devoran*⁸⁶.

Y como se trata de un diálogo, Diderot utiliza ese recurso estilístico en *El sobrino de Rameau* también para dar la réplica. Es un ejemplo del poder de la repetición para dar fuerza y velocidad a las frases, y hacer que la diferencia de opiniones quede así subrayada con un cambio mínimo en la argumentación:

YO: Lo que hace a la gente de mundo ser tan exigente con sus diversiones es su profunda ociosidad.

ÉL: No lo creáis. Se agitan mucho

YO: Como nunca se cansan, nunca reposan.

ÉL: No lo creáis. Siempre están agotados [...]

Él: ¡Sois unos seres bien singulares!

⁸³ Montaigne, *Les Essais*, xiii, p. 1149 (en cursiva las anáforas).

⁸⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 15 (en cursiva las anáforas).

⁸⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xl, p. 263 (en cursiva las anáforas).

⁸⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 37 (en cursiva las anáforas).

YO: Sois unos seres bien dignos de lástima [...] ⁸⁷.

Las figuras de repetición son uno de los procedimientos retóricos más antiguos. Ambos autores recurren a ellas por su valor enfático; es un modo de conseguir que un único elemento temático aparezca desde muy diversas perspectivas, que es, precisamente, uno de los propósitos de Montaigne y de Diderot.

5.1.1.7. Figuras de omisión

En las figuras de omisión se eliminan los lazos formales entre dos términos o proposiciones. Una de ellas, el asíndeton, es un recurso retórico que consiste en la supresión en una oración de los elementos de enlace o conjunciones. El efecto que se consigue es, normalmente, o bien acentuar la acción marcada por los verbos, si se trata de movimiento físico, o subrayar la actividad del pensamiento, que no suele atarse a conjunciones cuando transcurre libre.

Montaigne utiliza a menudo el asíndeton para que el lector establezca por sí mismo las relaciones consecutivas, causales o finales entre enunciados. Por ejemplo, en el ensayo titulado «La experiencia», escribe acerca del rey Perseo de Macedonia:

Ninguna posición media, se arrastra siempre de un extremo al otro por motivos impredecibles; ninguna especie de camino sin obstáculos y contrariedades extraordinarias; ninguna facultad simple ⁸⁸.

Y en el mismo ensayo, afirma que ama y cultiva la vida, y da cuenta del proceso de adaptación mediante un programa de salud en el que se intercalan, junto a sus preferencias, las normas que contradicen la argumentación lógica. Y todo ello sin conectivos:

El fruto supremo de mi salud es el placer; atengámonos al primero que se presente y sea conocido. Evito la constancia en estas leyes del ayuno. Quien pretenda que una forma le sirva, que evite continuarla: nos acostumbramos a ella, nuestras fuerzas se adormecen; seis meses después, tu estómago se habrá familiarizado ⁸⁹.

⁸⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 41-43.

⁸⁸ Montaigne, *Les Essais*, III, xii, p. 1124.

⁸⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, xiii, p. 1153.

Diderot también utiliza este recurso para dejar que la relación la establezca la lógica de la lectura, al modo de las inferencias del pensamiento. Cuando el filósofo le pregunta al sobrino qué libros ha leído y descubre que conoce y admira a Molière, la discusión entre ambos pasa al plano del «uso» práctico de lo que se aprende en ellos. El sobrino nombra *El avaro* y *Tartufo*, y concluye:

ÉL: El vicio no hiere a los hombres más que esporádicamente; su apariencia exterior lo hace de la mañana a la noche. Quizá valga más ser un insolente que parecerlo: el insolente de carácter no ofende más que de vez en cuando; el insolente de fisonomía insulta siempre⁹⁰.

Igualmente, cuando Rameau describe las visitas que se recibían en casa de Bertin —todos los invitados buscando la escudilla—, recurre al asíndeton para que el lector deduzca la catadura moral de los reunidos:

ÉL: [...] es tan fácil ser ingenioso teniendo aspecto de bobo como ser tonto pese a lucir una apariencia inteligente. Reírse a costa de un pobre hombre es una cobardía muy generalizada. Nunca falta quien elige esta víctima. Es una trampa que tendemos a todos los recién llegados; todavía no he visto a ninguno que no cayese en ella⁹¹.

Al igual que otras figuras retóricas, al eliminar prácticamente todos los términos de coordinación o subordinación entre grupos, proposiciones o frases, el asíndeton consigue imprimir vida a las frases y pasar rápidamente a la conclusión. Montaigne y Diderot compartían la «prisa» y las ganas de enunciar: no querían perder el tiempo.

5.1.1.8. El *tempo*

Si admitimos que las frases de los dos textos estudiados expresan movimiento, tanto de la acción como del pensamiento, dicho movimiento puede ser rápido o lento: es el *tempo*. Este término musical indica la velocidad con la que debe interpretarse una pieza. Con las frases escritas sucede igual que con las notas sobre el pentagrama: tienen una extensión, ocupan un espacio y, al leerlas, al actualizarlas, adquieren también la dimensión temporal.

⁹⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 60.

⁹¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 59.

Las frases de Montaigne y de Diderot tienen en común que ponen en movimiento una idea, una imagen o una comparación y, a menudo, sin casi dar ocasión a reparar en ellas; así, de modo sorprendente, pasan a hablar de otra cosa, cortando la progresión lógica de la argumentación y dando por terminada la frase anterior. De esta manera, formulan una nueva cuestión, simulando la rapidez del pensamiento, y se vuelve a comenzar otro fraseado, con un ritmo distinto. Por ejemplo, cuando Montaigne explica su falta de interés por la gramática:

Heme aquí convertido en gramático, yo, que nunca he estudiado la lengua más que por rutina, y que aún no sé qué son el adjetivo, la conjunción y el ablativo. Me parece haber oído decir que los romanos tenían caballos a los que llamaban *funales* o *dextrarios*, que se guiaban a derecha, o como caballos de relevo, para tomarlos en fresco cuando hacía falta; y de ahí viene que llamemos «destreros» a los caballos de servicio. Y nuestros romances dicen, normalmente, «adistrar», en lugar de «acompañar»⁹².

El *tempo* está estrechamente ligado al punto de vista del narrador. El sobrino de Rameau se describe rápidamente a sí mismo en su faceta aduladora, aspecto en el que no es un mediocre. Y como su mediocridad se mide durante todo el texto en comparación con el apellido que porta, «corta» la narración e introduce una digresión reflexiva que le permite pasar al estilo directo del tiempo real:

ÉL: Al principio observaba a los demás, y hacía como ellos, incluso un poco mejor; porque soy más francamente desvergonzado, mejor comediante, estoy más hambriento y dotado de mejores pulmones. Desciendo, al parecer, en línea directa del famoso Estentor.

Y, para que pudiera hacerme una idea justa de la fuerza de su viscera, empezó a toser con una violencia capaz de hacer temblar los cristales del café y suspender la atención de los jugadores de ajedrez⁹³.

El ritmo de la frase viene marcado tanto por el tipo de enunciado —exclamativo, interrogativo, afirmativo, negativo— como por la escansión o medida silábica, y por la puntuación. Sin embargo, uno de los recursos más empleado por ambos autores es la asonancia, es decir, la circunstancia de tener dos palabras sus vocales iguales después de la acentuada. Este efecto es más propio de la poesía, donde la sonoridad

⁹² Montaigne, *Les Essais*, I, xlvihi, p. 308.

⁹³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 49.

acentúa el ritmo de cada verso. Ambas obras, tanto *Los ensayos* como *El sobrino de Rameau*, pese a estar escritas en prosa, abundan en ejemplos de asonancia, lo que apunta a la función poética o literaria, y sirve al tiempo para poner un acento particular sobre las palabras asociadas y los conceptos que ellas implican. Es un recurso excelente para el estilo «coupé», como se puede ver en los siguientes ejemplos de Montaigne:

¡Cuántas veces he tenido ganas, al pasar por nuestras calles, de montar un espectáculo [*Commbien de fois m'a-il prins envie, pasant par nos rues*]⁹⁴.

La doctrina que no les ha podido llegar al alma, se les ha quedado en la lengua [*La doctrine qui ne leur a peu arriver en l'ame, leur est demeurée en la langue*]⁹⁵.

No soy nada de eso, pero soy quien sabe mandar a todos esos [*Je ne suis rien de tout cela, mais je suis celui qui sçait commander à tous ceux-là*]⁹⁶.

Diderot recurre también a esa figura retórica, aunque en su caso se trata de subrayar el aspecto teatral del diálogo, de caracterizar al personaje y de facilitar la réplica del interlocutor. Es un recurso que utiliza, sobre todo, cuando habla el filósofo. Así consigue crear separación y tensión expresiva entre las palabras, y resaltar la más que probable ironía del enunciado. Veamos unos ejemplos:

YO: Pienso que todo eso que acabáis de decir es más especioso que sólido [*Je reve que tout ce que vous venez de dire, est plus specieux que solide*]⁹⁷.

YO: Ya que la naturaleza ha sido tan ingrata con ella al dotarla de una complexión tan delicada [*Puis que la nature a été assez ingrate envers elle pour lui donner une organisation delicate*]⁹⁸.

YO: Según eso, el único consejo que puedo daros es que regreséis cuanto antes a la casa de donde os habéis hecho expulsar por vuestra imprudencia [*D' apres cela, le sel conseil que j'aie a*

⁹⁴ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxi, p. 750 (en negrita las asonancias).

⁹⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, iii, p. 863 (en negrita las asonancias).

⁹⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, xxxix, p. 255 (en negrita las asonancias).

⁹⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 32 (en negrita las asonancias).

⁹⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 30 (en negrita las asonancias).

vous donner, c'est de rentrer bien vite dans la maison d' ou vous etes imprudemment fait chasser]⁹⁹.

YO: Confieso que no sabría distinguir si habláis de buena fe o irónicamente [*J'avoue que je ne scaurois demeler si c'est de bonne foi ou mechamment que vous parlez*]¹⁰⁰.

La velocidad de la frase también se puede acelerar mediante la elipsis, que es otro rasgo típico del lenguaje coloquial. En lugar de utilizar las construcciones de relativo, se corta la frase con la puntuación, como en este ejemplo de asíndeton en Montaigne:

Encuentro en mí suficiente tranquilidad adusta y estúpida, pero me atonta y me empecina: no me resigno¹⁰¹.

O en este otro de Diderot:

ÉL: Cada instante que pasa nos enriquece: un día menos de vida, un escudo de más¹⁰².

Montaigne utiliza también, en algún caso, el asíndeton después de la producción de un quiasmo, y concluye rápidamente:

De la alegría excesiva he pasado a la excesiva severidad: más enojoso¹⁰³.

Diderot también recurre a la elipsis para llegar antes a la conclusión. En este ejemplo, la aliteración refuerza el efecto conclusivo:

¿La paz en casa? ¡Diablo! Sólo se tiene cuando se es el criado o el amo; y hay que ser el amo [*c'est le maître qu'il faut etre*]¹⁰⁴.

Otro modo de acelerar la frase es el empleo de un pronombre demostrativo, seguido del verbo en infinitivo, como en este ejemplo de Montaigne:

⁹⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 46 (en negrita las asonancias).

¹⁰⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 55 (en negrita las asonancias).

¹⁰¹ Montaigne, *Les Essais*, III, v, p. 885 (en negrita las anáforas).

¹⁰² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 25 (en negrita las anáforas).

¹⁰³ Montaigne, *Les Essais*, III, v, p. 882.

¹⁰⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 29.

La deliberación fue breve: hete aquí que se desata [*voicy desbonder*] una segunda tormenta¹⁰⁵.

O seguido de un participio, como en el siguiente ejemplo de Diderot:

Decido dejarle hacer. Hete ahí sentado [*le voila assis*] al clavecín¹⁰⁶.

Las frases pueden ser cortas, rápidas y vivas: es la expresividad —lograda por medio de recursos distintos— propia del nivel conversacional de toda lengua. Es el caso de *El sobrino de Rameau* de Diderot y el de muchos de *Los ensayos* de Montaigne. El *tempo*, sin embargo, puede ser lento, porque se trata de dos temporalidades diferentes: la de la expresión —viva, rápida en la medida en que es coloquial—, y la del pensamiento, que tiene una «durée», que necesita un proceso para llegar a expresar una idea.

Las construcciones que permiten que en una frase se interrumpa el orden gramatical y lógico, consiguen ese efecto de retardar el *tempo*. Un recurso utilizado por ambos autores, cuando el hecho de matizar la argumentación es más importante que la conclusión, es alargar en los períodos condicionales, bien la apódosis, que es la parte no marcada de la oración, bien la prótasis, la parte marcada. En este ejemplo de Montaigne es la parte no marcada, la apódosis, la que se alarga para subrayar los efectos de la condición expresada en la prótasis:

Si le agradara contemporizar [al que pelea en su territorio], puesto a resguardo y con tranquilidad, podría ver pasmarse de frío a su enemigo, y derrotarse por sí mismo, por las dificultades que le acosarían en una tierra hostil, donde ni delante ni detrás, ni al lado, no tendría a nadie que no le hiciera la guerra: ningún modo de reponer y de relevar a su ejército, si las enfermedades les atacaran, ni de poner a resguardo a sus heridos; ningún denario, ninguna vitualla, más que a punta de lanza; ninguna posibilidad de descansar y de tomar aliento, ningún conocimiento de los lugares ni del país que le permitiera defenderse de las emboscadas y de los ataques por sorpresa¹⁰⁷.

En el siguiente ejemplo de Diderot, el alargamiento se produce en ambas partes de la oración condicional, tanto en la apódosis como en la prótasis. En este caso,

¹⁰⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, iiiii, p. 873.

¹⁰⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 27.

¹⁰⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xlvii, p. 307.

creo que el efecto que se pretende es remarcar, mediante la prolongación de la frase, tanto el exceso del sobrino de Rameau como el empeño que pone en denunciar la hipocresía social:

ÉL: Pues bien, si puedo alcanzar la felicidad mediante unos vicios que me son propios, que he adquirido sin dificultad, que conservo sin esfuerzo, que cuadran con las costumbres de mi nación, que agradan a quienes me protegen, y que son más afines a sus pequeñas necesidades privadas que todas esas virtudes que no harían sino molestarles, acusándoles de la mañana a la noche, sería realmente singular que me atormentara como un alma en pena, que me violentara para hacerme distinto de lo que soy, para conseguir un carácter extraño al mío, cualidades muy estimables, lo admito para no discutir, pero que me costaría mucho adquirir, practicar, y que no me conducirían a nada, o quizá a algo peor, pues me convertiría en la sátira continua de los ricos, a cuyo lado los desgraciados como yo deben buscarse la vida¹⁰⁸.

El modo condicional, cuando demora la apódosis, provoca el efecto de «durée» de la causalidad que está en juego; o mejor dicho, de las razones múltiples que determinan una consecuencia. Así, por ejemplo, en la «Apología de Ramón Sibiuda», no es de extrañar que Montaigne utilice ese recurso, puesto que la argumentación se sostiene por la propia debilidad humana, que se expresa en la falta de certeza de las condicionales:

Si [el alma] no se introduce en nosotros por infusión extraordinaria, si no entra en nosotros por la razón sino por medios humanos, no se halla en su dignidad y esplendor [...] Si mantuviéramos la creencia en Dios por medio de una fe viva, si mantuviéramos la creencia en Dios por Él, no por nosotros, si tuviéramos una base y un fundamento divinos, los avatares humanos no conseguirían agitarnos¹⁰⁹.

Algo similar ocurre cuando el sobrino de Rameau quiere explicar que la chismorrería es una consecuencia de un modo de vida bastante humano, y Diderot pospone la apódosis para enumerar lo que él considera debe constituir la intimidad de una pareja:

ÉL: Si Bertinus viviera dulce y apaciblemente con su amante; si gracias a la honradez de sus caracteres hubieran conseguido hacer amistad con gente honrada; si hubieran reunido en su círculo

¹⁰⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 44.

¹⁰⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 461.

de amigos a hombres de talento, a gente reputada socialmente por su virtud; si hubieran reservado a una pequeña compañía selecta y escogida las horas de distracción robadas a la dulzura de estar juntos, de amarse, de decirse en el silencio del retiro, ¿creéis que circularían cuentos y chismes, buenos o malos acerca de ellos?¹¹⁰.

En este último pasaje, Diderot ha inventado el término «Bertinus», con el que efectúa una amalgama de los dos nombres propios de la pareja en cuestión, Bertin y Hus. Aprovecha la homofonía con la lengua hablada para introducir otro recurso que acelera y sorprende, y que pone de manifiesto que lo que hay en esta pareja no es, precisamente, intimidad.

En este apartado se han analizado algunos de los aspectos más importantes, referidos al plano sintagmático, en la escritura de *Los ensayos* y de *El sobrino de Rameau*. Montaigne habla de verdaderas «palabras sustanciales» cuando elogia a Homero, pues «sus palabras, según Aristóteles, son las únicas palabras que poseen movimiento y acción»¹¹¹. Diderot también admiraba ese aspecto de la poesía homérica. Ambos autores jugaban con los recursos de la lengua en su dimensión lineal, sintáctica. A continuación, veremos qué tipo de relaciones establecieron en el eje sincrónico o paradigmático.

5.1.2. EJE PARADIGMÁTICO

El eje paradigmático está constituido por las relaciones virtuales entre las unidades lingüísticas que pertenecen a una misma clase morfosintáctica o semántica¹¹². Es el eje de las relaciones *in absentia*, donde se eligen las palabras dentro de un campo semántico. La opción estilística es, en este caso, una clara elección del autor, más si cabe que la combinación sintáctica, ya que dicha elección excluye el resto de elementos de la serie. En consecuencia, cada unidad del paradigma tiene un «valor» que viene determinado por la oposición respecto a los elementos restantes, por ser lo que los otros no son¹¹³, aunque aquí el paradigma es

¹¹⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 70.

¹¹¹ Montaigne, *Les Essais*, II, xxxvi, p. 790.

¹¹² A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 113.

¹¹³ J. Tusán, *Lingüística. Una introducción al estudio del lenguaje, con textos comentados y ejercicios*, Barcanova, Barcelona, 1984, pp. 112-113.

también una consecuencia de la sintaxis, es decir, la concatenación de las palabras implica la posibilidad de sustitución, porque ya tienen un lugar en el sintagma.

5.1.2.1. *L'esprit*

Voy a defender que tanto Montaigne como Diderot tuvieron que ser hombres *d'esprit*, no en el sentido de graciosos o ingeniosos, que quizá también lo fueron, sino en el sentido de que tuvieron esa «grandeza de espíritu» de la que habla Freud a propósito del humor, «ese raro y precioso talento»¹¹⁴ que permite no tomarse a sí mismo demasiado en serio, pero sin caer en la postura cínica. Ambos autores vivieron e hicieron sus elecciones; jugaron sus respectivas partidas y, cuando les tocó perder, tuvieron recursos para seguir adelante, seguramente porque habían aprendido la única lección indispensable para poder vivir: saber perder.

Ese «saber perder» se muestra en la escritura de los dos. Lo encontramos en una espontaneidad buscada que, siendo un recurso literario, se sirve de la irrupción cercana al chiste que aparece en los ejemplos que aportan ambos, en las pequeñas historias con las que acompañan su reflexión. Ahí es donde nos sorprenden, porque esperábamos una argumentación lógica, o porque nos hacen llegar a la conclusión por medio de imágenes insólitas. Por ejemplo, cuando Montaigne refiere una ocurrencia de Demóstenes:

Los compañeros de Demóstenes en la embajada ante Filipo alababan a este príncipe por ser bello, elocuente y buen bebedor. Demóstenes decía que eran alabanzas que, más que al rey, correspondían mejor a una mujer, a un abogado y a una esponja¹¹⁵.

Al poner en relación una norma de urbanidad con un signo de devoción, Montaigne subraya el automatismo de los ritos religiosos, a la vez que insinúa el carácter sustitutivo de todo ritual:

Y me desagrade ver que se hacen tres señales de la cruz en el benedícite, y otras tantas en la acción de gracias, y me desagrade tanto más porque es un signo que yo venero y que empleo continuamente, sobre todo al bostezar¹¹⁶.

¹¹⁴ S. Freud, «El humor», en *Obras completas*, III, trad. de José Luis López-Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, p. 3000.

¹¹⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xxxix, p. 254.

¹¹⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, lvi, p. 337.

Diderot, por su parte, a menudo intercala anécdotas, rasgos de ingenio, que suelen tener la característica de poner de manifiesto el buen o mal humor de algunos personajes ante la turbación provocada por las situaciones embarazosas, donde no se suele estar a la altura de lo esperado. Este tipo de anécdotas eran muy apreciadas en las reuniones sociales. Rameau cuenta una de ellas:

ÉL: Un hombre de mundo sostuvo la siguiente conversación con el abate Le Blanc [...] Éste decía: «La Marquesa de Pompadour me coge de la mano y me conduce hasta el umbral de la Academia; allí retira su mano, y yo me caigo y me rompo las dos piernas». El hombre de mundo le contestó: «Pues bien, señor abate, es preciso levantarse y hundir la puerta de un cabezazo». El abate le replicó: «Eso es lo que he intentado, y, ¿sabéis lo que he conseguido? Un chichón en la frente»¹¹⁷.

O hace que el filósofo del diálogo describa al tío del que va a ser su interlocutor, Rameau, enumerando sus numerosas «aportaciones» musicales, para efectuar, por medio de una comparación, el salto al aspecto huraño del compositor y relacionar así, mediante una observación de carácter psicológico, la dificultad de compaginar la producción artística con tener un poco de humor. Una vez más, se trata de la posición del sujeto ante el juicio de los contemporáneos y de la posteridad:

Es el sobrino de ese célebre músico que nos ha librado del canto llano de Lulli que salmodiábamos desde hacía más de cien años; el que ha escrito tantas versiones ininteligibles y verdades apocalípticas sobre la teoría de la música de las que ni él ni nadie comprendió nunca nada, de quien poseemos cierto número de óperas en las que hay armonía, fragmentos de cantos, ideas deshilvanadas, estruendo, vuelos, triunfos, lanzas, glorias, murmullos, victorias hasta más no poder; aires bailables que durarán eternamente; es aquel quien, tras haber enterrado al florentino, será él mismo enterrado por los virtuosos italianos, cosa que él presentía, y le volvía sombrío, triste, huraño; porque nadie tiene tan mal humor, ni siquiera una mujer hermosa que amanece con un grano en la nariz, como un autor amenazado de sobrevivir a su fama¹¹⁸.

Es, sin embargo, cuando estos autores hablan de sí mismos donde encontramos los rasgos de humor en el sentido señalado anteriormente. Pero hay que buscar y encontrar cuándo hablan de sí mismos. No se trata de la primera persona narrativa,

¹¹⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 97.

¹¹⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 6.

en el caso de Montaigne, ni del *YO* del diálogo, ni tampoco del narrador, en el caso de *El sobrino de Rameau*. Los personajes que aparecen en ambas obras portan rasgos más bien cínicos o degradantes. El autor, cuando quiere hablar de sí mismo, aparece representado por un «yo» que no sabe quién es. En su intento de «escribirse» en el texto, Montaigne no duda en mostrarse casi «borrado»:

Me sucede también que no me encuentro donde me busco; y me encuentro más por casualidad que por la indagación de mi juicio. Habré soltado alguna sutileza al escribir. Comprendo que, para otro, apagada; para mí, aguda; dejemos todas estas cortesías: cada cual habla del asunto conforme a su fuerza. A tal punto la he perdido [la memoria], que no sé qué he querido decir, y a veces un extraño lo ha descubierto antes que yo. Si pasara la navaja por todos los sitios donde me sucede esto, me borraría por completo. En otro momento la casualidad me presentará una luz más clara que la del mediodía, y me hará asombrar de mi indecisión¹¹⁹.

Diderot habla de sí mismo a través de los tres personajes de *El sobrino de Rameau* siempre que se presenta paradójico y lleno de contradicciones; así, en momentos diferentes, encontramos que el narrador, el sobrino de Rameau y el filósofo, cuando hablan de sí mismos en primera persona, se sorprenden por su ignorancia y por la flaqueza de sus reflexiones:

Yo le escuchaba. Conforme representaba la escena del proxeneta y de la joven seducida, con el alma agitada por dos movimientos opuestos, no sabía si ceder al deseo de reír o al arrebató de la indignación. Sufría. Veinte veces una carcajada impidió que mi cólera estallase, veinte veces la cólera que brotaba en el fondo de mi corazón terminó en una carcajada. Me confundían tanta sagacidad, tanta bajeza; ideas tan justas y tan falsas, alternativamente; una perversidad de sentimientos tan general, una ignominia tan completa y una franqueza tan poco corriente. Se percató de mi conflicto interior¹²⁰.

ÉL: ¡Que me parta un rayo si sé lo que soy en el fondo! En general, tengo un espíritu redondo, como una bola, y un carácter tan franco como el mimbre. Nunca soy falso, por poco interés que tenga en ser sincero; nunca soy sincero, por poco interés que tenga en ser falso. Digo las cosas como se me ocurren: si son sensatas, mejor; si son impertinentes, a nadie le preocupa. Soy franco en mi modo de hablar. Nunca he pensado en mi vida, ni antes de hablar, ni hablando, ni después de hablar. Así que no ofendo a nadie¹²¹.

¹¹⁹ Montaigne, *Les Essais*, I, x, p. 62.

¹²⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 24.

¹²¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 56.

YO: Os confieso que esa cuestión es superior a mis fuerzas. Así es como somos todos. Sólo guardamos en la memoria palabras que creemos comprender por el uso frecuente y la aplicación, incluso correcta, que hacemos de ellas. Pero en la mente no tenemos más que vagas nociones¹²².

Montaigne se presenta, al igual que presenta al hombre en general, bajo aspectos negativos: perezoso, indiferente, débil, indeciso... Pero es un perezoso entusiasta, que habla de su debilidad con firmeza, que plantea sus dudas con decisión:

Los demás forman al hombre; yo lo refiero, y presento a uno particular muy mal formado [...] No puedo fijar mi objeto. Anda confuso y vacilante debido a una embriaguez natural [...] Al menos, hay algo en mí conforme a las reglas: que jamás nadie ha tratado un objeto que entendiera ni conociera mejor de lo que yo entiendo y conozco el que he abordado, y que en éste soy el hombre más docto que vive. [...] Si alguien tiene una conversación común, y unos escritos singulares, significa que su habilidad está en el sitio de donde coge prestado, no en él. El personaje docto no es docto siempre. Pero el capaz es capaz, incluso en la ignorancia. Aquí, mi libro y yo, marchamos acordes y al mismo paso¹²³.

Montaigne y su obra son uno; el estilo «détaché», las explicaciones, las excusas por atreverse a escribir así, ocupan tantas líneas que se convierten en la obra misma o, lo que es lo mismo, el insistir en que no pretende hablar más que de sí mismo se convierte en el tema del ensayo. En la medida en que pretende desnudar su «yo», va creando y «vistiendo» su estilo, porque Montaigne se plantea continuamente la cuestión de la creación literaria. El autor de *Los ensayos* se ve a sí mismo escribiendo, y habla de ese «yo» escritor, del único que podrá hablar la posteridad:

¿Forjar libros sin ciencia no es acaso como hacer muralla sin piedra, o cosa semejante? [...] Excusemos aquí lo que digo a menudo: que rara vez me arrepiento, y que mi conciencia está satisfecha consigo misma, no como lo estaría con la conciencia de un ángel o de un caballo, sino como con la conciencia de un hombre [...] En Gascuña, mi país natal, se toman a broma verme impreso. A medida que soy conocido más lejos de mi casa, aumenta más mi valor. En Guyena compro a los impresores; en otros sitios me compran a mí. En esta circunstancia se fundan quienes se ocultan, vivos y presentes, para adquirir renombre una

¹²² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 77.

¹²³ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, pp. 844-845.

vez difuntos y ausentes. Yo prefiero tener menos. Y me lanzo al mundo sólo por lo que saco de él. A partir de ahí, lo dispenso¹²⁴.

Defiende continuamente el estilo «poco retórico» de su libro; quizá, lo que le ha sucedido es que, con la edad, cuanto más sincero es, menos recursos retóricos necesita. He aquí un pequeño guiño metafórico a la retórica: «Cuando era joven me gustaba engalanarme, a falta de otro ornato, y me sentaba bien; en algunos las ropas hermosas lloran»¹²⁵.

Ese es el «yo» escritor, el «yo» para la posteridad, tal y como se ve (y como quiere ser visto) Montaigne, ya que sostiene que cualquier descripción de uno mismo debe arreglarse y componerse para presentarse en público, pero sin complacencia:

En cualquier caso y sin que importe cómo son estas sandeces, quiero decir que no he pensado en esconderlas, como tampoco escondería un retrato que me mostrara calvo y canoso, en el cual el pintor hubiera fijado no un semblante perfecto sino el mío. Porque también éstas son mis inclinaciones y mis opiniones. Las ofrezco como lo que yo creo, no como aquello que debe creerse. Lo único que me propongo aquí es mostrarme a mí mismo, que seré tal vez distinto mañana si un nuevo aprendizaje me modifica¹²⁶.

Mientras tanto, en pequeños detalles, el sujeto que sostiene la pluma y dibuja trazos sobre el papel, se desliza con algún que otro rasgo de fino humor, precisamente cuando no habla de su «yo». Como contamos con las correcciones que el propio Montaigne hizo a lo largo de los años, la primera versión, la que sustituyó, aparece entre corchetes:

Si el discípulo resulta de una condición tan distinta que prefiere escuchar una fábula a la narración de un hermoso viaje o unas sabias palabras, cuando las oiga; que, al son del tamboril que arma el joven ardor de sus compañeros, se desvía hacia otro que le llama a los juegos malabares; que, en sus deseos, no encuentra más agradable y más dulce volver polvoriento y victorioso de un combate que del frontón o del baile con el premio de este ejercicio, entonces no veo otro remedio sino que su tutor [lo estrangule cuanto antes, si no hay testigos] lo ponga de pastelero en alguna rica ciudad¹²⁷.

¹²⁴ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, pp. 845 y 849.

¹²⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, vi, p. 945

¹²⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 153.

¹²⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 169.

Cuando habla de la pedantería retórica que se enseña en la escuela, donde el saber circula ostentosamente pero no se hace propio, Montaigne nos da a entender, como si se tratara de «el escolar universal», que él se aburría en clase, y que más le habría valido hacer un poco de ejercicio:

Si el alma no progresa con un movimiento mejor, si el juicio no se ha hecho más sano, me daría lo mismo que nuestro escolar hubiera pasado el tiempo jugando a la pelota; al menos habría ganado en agilidad¹²⁸.

Encontramos también al autor en algunos pasajes donde relata anécdotas vividas por él mismo. Por ejemplo, menciona de refilón un rasgo físico personal suyo que le disgustaba (su baja estatura), recurriendo a la tercera persona:

Un día que salí a pasear a una legua de mi casa, que está situada en medio de toda la agitación de las guerras civiles de Francia, pensando encontrarme completamente seguro y tan cerca de mi residencia que no necesitaba de mejores pertrechos, había cogido un caballo muy fácil, pero no demasiado firme. A la vuelta, se me presentó la súbita ocasión de ayudarme de este caballo para un servicio que no correspondía mucho a su uso. Entonces, uno de mis hombres, grande y fuerte, montado en un poderoso caballo de carga, que se había desbocado, por lo demás fuerte y vigoroso, para hacerse el osado y adelantar a sus compañeros, lo hizo correr a rienda suelta justo en mi camino, y se abalanzó como un coloso contra el *hombrecillo* y el caballito, enviándonos a ambos al aire¹²⁹.

He aquí cómo se ríe de sí mismo, cómo se asombra de su ignorancia y de haber llegado a un cierto saber «por casualidad» y al cabo de su vida. En una nota, añadida en la última edición, a la «Apología de Ramón Sibiuda», encontramos al autor sorprendido al descubrir que cuanto más libremente habla, mayor es su correspondencia con el humor de algunos antiguos; de ahí que pueda presentarse al final con una nominación paradójica:

Mi manera de comportarme es natural; para fijarla no he apelado al auxilio de disciplina alguna. Pero por mayor que sea su flaqueza, cuando me han venido ganas de relatarla, y, para hacerla aparecer en público un poco más decentemente, me he dado la obligación de asistirla con razonamientos y ejemplos; y me ha

¹²⁸ Montaigne, *Les Essais*, I, xxiii, p. 143.

¹²⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, vi, p. 391.

asombrado a mí mismo encontrarla, por casualidad, conforme a tantos ejemplos y razonamientos filosóficos. De qué régimen era mi vida sólo me he enterado después de haberla cumplido y realizado. ¡Nueva figura: un filósofo impremeditado y fortuito!¹³⁰.

«Encontrarse por casualidad» es una conclusión a la que han llegado tanto Montaigne como Diderot, cada uno a su manera y a través de su recorrido personal. Es también una orientación metodológica para la lectura de sus respectivas obras. Por eso, quizá donde menos lo esperemos y cuando menos, hallamos entre líneas al autor de *El sobrino de Rameau*.

Ya se ha señalado a lo largo de este trabajo que para Diderot era una cuestión fundamental no resultar ser un mediocre. Era lo que le preocupó durante toda su vida, aunque, con el paso de los años, fue asumiendo una perspectiva más montaignana, en el sentido de renunciar al reconocimiento de sus contemporáneos y ocuparse por llevar una vida honesta. No es casualidad, por tanto, que la primera discusión que se entabla en *El sobrino de Rameau* trate sobre este asunto. Es preciso leer con atención el texto para apreciar la sutileza del humor del autor en el tratamiento de las cuestiones que rodean el tema de la genialidad.

En una época de cambio como aquella, cuando los referentes que sostenían los ideales antiguos se estaban cuestionando, los «grands hommes» que se anunciaban y promocionaban, racionales, tolerantes, sin prejuicios, debían ser capaces de orientar y dirigir el nuevo orden. ¿Diderot contaba con ser uno de ellos? Quizá sí, pero sólo en su primera época parisina, cuando frecuentaba el círculo de los *philosophes*.

De hecho, no es casualidad que la Historia haya llevado al Panteón de los grandes hombres a Voltaire y a Rousseau, pero no a Diderot. Es evidente que, a lo largo de los años, la necesidad de prestigio y fama que mostraba el filósofo en sus comienzos se fue modificando y reduciendo, y, en *El sobrino de Rameau*, obra continuamente revisada y reescrita sin intención de publicar, es cuando puede tratar el tema del «grand homme» con un poco de humor:

ÉL: [...] y cada mañana te dirían que eres un gran hombre; leerías en la historia de los *Trois Siècles* que eres un gran hombre; por la tarde estarías convencido de que eres un gran hombre; y el gran hombre, Rameau el sobrino, se dormiría con el dulce murmullo de los elogios retumbando en los oídos; incluso durmiendo tendría un aspecto satisfecho: su pecho se dilataría, se

¹³⁰ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 578.

elevaría, descendería con facilidad: roncaría como un gran hombre¹³¹.

Porque la genialidad, como bien sabía Diderot, puede acabar fácilmente en cinismo, y el «grand homme», convertido en un canalla. Es lo que sucede con el sobrino, quien también admira a los «grandes hombres». Uno de ellos es el renegado de Avignon, personaje que traiciona y pone en manos del tribunal de la Inquisición al rico judío que le había acogido, quedándose con sus bienes. Rameau defiende la grandeza del renegado argumentando que si lo importante es ser sublime en cualquier género, hay que serlo, sobre todo, en maldad. Diderot, sin embargo, no quiere discutir o escribir un ensayo sobre el tema. Sus recursos son dramáticos: la pantomima, las historias cortas, las paradojas. Al igual que Montaigne, Diderot muestra, no adoctrina:

ÉL: La atrocidad de la acción os lleva más allá del desprecio, y ése es el motivo de mi sinceridad. He querido que supierais hasta qué punto soy excelente en mi arte; arrancaros la confesión de que, al menos, soy original en mi envilecimiento; conseguir que me considerarais en la línea de los grandes canallas, y luego gritar: *¡Vivat Mascarillus, fourbum Imperator!* Vamos, alegría, señor filósofo, gritemos a coro: *¡Vivat Mascarillus, fourbum Imperator!*¹³².

Pero, al trasladar el tema de los grandes hombres del ámbito de la ética a la cuestión estética, a la música y a los músicos geniales, el sobrino no tiene más remedio que asumir el carácter azaroso que marca la diferencia entre el hombre sublime y el mediocre, para concluir con humor:

ÉL: Porque los músicos son unos pobres diablos dignos de lástima. El destino ha querido que yo lo sea, mientras que es posible que haya, en Montmartre quizá, en un molino, un molinero, un mozo de molino que, sin haber escuchado en toda su vida más que el ruido de las aspas, invente los más bellos cantos. Rameau, ¿al molino? ¡Al molino! Ahí está tu sitio¹³³.

La cuestión de la mediocridad atraviesa todo el texto, intentando dar una respuesta a la pregunta que Diderot se formuló a sí mismo y le hace formular, una y otra vez, al filósofo: «Querido Rameau, hablemos de música: decidme cómo es

¹³¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 17.

¹³² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 76.

¹³³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 103.

posible que con esa sensibilidad [...] y ese entusiasmo que transmitís a los demás no hayáis hecho nada que merezca la pena»¹³⁴. Diderot era un excelente crítico teatral, pero no había conseguido triunfar como autor dramático. Quizá el rasgo de ingenio último sea el final «inacabado» del diálogo; y la única salida posible del autor, confiar en el juicio y en el *esprit* de la posteridad: «Reirá mejor el que ría el último»¹³⁵.

5.1.2.2. Tropos

Sin duda alguna, este apartado es el más significativo a la hora de mostrar la afinidad de estilo en Montaigne y Diderot.

Los tropos son figuras retóricas cuya función poética se realiza en el plano léxico-semántico, ya que se le hace tomar a una palabra una significación que no es la suya propia. Teóricamente, existen tantos tropos como relaciones semánticas se puedan establecer entre dos términos, esto es, entre el valor habitual de la palabra que expresa el tropo y el de aquella a la que reenvía, explícita o implícitamente. Los dos grandes tipos clasificatorios son la metáfora y la metonimia, pero también se consideran tropos, o «figuras de pensamiento», las comparaciones, las alegorías o las perífrasis¹³⁶.

5.1.2.2.1. Comparaciones

La comparación es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos. Las comparaciones de orden literario no abundan en estos autores; suelen ser, en general, mitológicas o adaptadas de los antiguos, como era lo habitual. Así, en el caso de Montaigne, encontramos el elogio de sus autores preferidos, los latinos Plutarco y Séneca:

No he establecido trato con ningún libro sólido salvo Plutarco y Séneca, de donde saco agua como las Danaides, llenando y derramando sin tregua¹³⁷.

¹³⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 96.

¹³⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

¹³⁶ G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, París, 1992, pp. 328-329.

¹³⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 150.

Siguiendo en el terreno de las referencias literarias, Montaigne compara implícitamente su lectura de dos obras clásicas, sirviéndose de imágenes asociadas a dos tipos de vuelo de pájaros muy diferentes:

Mi concepción se reconoce mejor que en cualquier otro sitio al comparar la *Eneida* con el *Furioso*. A la primera, la vemos avanzar con las alas abiertas, con vuelo alto y firme, sin dejar de ascender; al otro, revolotear y saltar de cuento en cuento, como de rama en rama, sin confiar en sus alas más que para una brevísima travesía, y tomar pie a cada paso, no vayan a faltarle el aliento y la fuerza¹³⁸.

Otra comparación clásica es tomada de uno de los *Adagios* de Erasmo. El orador Terámenes, alumno de Pródico, parece ser que era conocido en la Atenas del siglo V por cambiar continuamente de partido, lo que le valió el sobrenombre de «coturno», que era un calzado que se podía utilizar indistintamente tanto en el pie derecho como en el izquierdo¹³⁹. Montaigne utiliza la referencia para calificar la volubilidad del entendimiento humano:

Nada hay tan versátil y errático como nuestro entendimiento: es el zapato de Terámenes, bueno para cualquier pie¹⁴⁰.

La figura mítica del tonel de las Danaides es también utilizada por Diderot para representar a la miseria dependiendo de la limosna ajena: «La veo acurrucada, con la boca abierta para recibir algunas gotas del agua helada que se escapa del tonel de las Danaides»¹⁴¹. Diderot, en *El sobrino de Rameau*, recurre a la mitología para expresar la posición en la que se encuentra el que no ha sido elegido por los dioses y, aunque lo pretenda, no puede pasar a la posteridad por su genialidad. Escoge, en este caso, al personaje de la guerra de Troya, Memnón, cuya estatua tenía la propiedad de vibrar al sol:

ÉL: Alrededor de la estatua de Memnón había infinidad de estatuas, igualmente heridas por los rayos del sol; pero la suya era la única que resonaba [...] Apenas tenía quince años cuando me dije por primera vez: «¿Qué quieres, Rameau? Sueñas. ¿Y en qué sueñas? En que te gustaría haber hecho algo o hacer algo que suscitase la admiración del universo. Pues sí, no tienes más que

¹³⁸ Montaigne, *Les Essais*, II, x, p. 433.

¹³⁹ Montaigne, *Les Essais*, «Notes et variantes», p. 1817.

¹⁴⁰ Montaigne, *Les Essais*, III, xi, p. 1081.

¹⁴¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 100.

soplar y mover los dedos; la flauta suena por casualidad». A una edad más avanzada he repetido el propósito de mi infancia. Y hoy lo sigo repitiendo, girando en torno a la estatua de Memnón¹⁴².

Cuando describe el mal humor de Bertin, el patrón de cuya mesa ha sido expulsado por haber tenido sentido común, el sobrino utiliza una comparación inspirada en Homero. En el texto griego, el dios Apolo, dios luminoso y espléndido, aparece avanzando como si fuera la propia noche; entonces, enfadado por el rapto de Criseida, desciende del Olimpo y dispara sus flechas contra los griegos¹⁴³. La comparación en Diderot anticipa que el enojo del patrón va a tener consecuencias funestas para el sobrino:

ÉL: Daba vueltas y más vueltas, pues yo no estaba resentido; pero, en cambio, el patrón, más sombrío y taciturno que el Apolo de Homero cuando lanza sus dardos sobre el ejército griego¹⁴⁴.

Otras comparaciones son originales. Diderot y Montaigne comparten la preferencia por la imagen rápida, plástica, condensada, que pretende de modo gráfico expresar un pensamiento o idea abstractos, o que permite que surja una nueva idea. La comparación no es, en su pluma, una mera figura de adorno que embellezca la reflexión: es una imagen en movimiento. Por eso, las comparaciones no suelen ser descriptivas; son, más bien, explicativas o analíticas. Para hablar de algo tan escurridizo como es «el ser», escribe Montaigne:

No tenemos comunicación alguna con el ser, pues toda naturaleza humana se halla siempre en medio, entre el nacer y el morir, y no ofrece de sí misma más que una oscura apariencia y sombra, y una incierta y débil opinión. Y si por fortuna fijas tu pensamiento en querer atrapar su ser, será ni más ni menos como si alguien quisiera empuñar el agua, porque cuanto más apriete y oprima aquello que por naturaleza se derrama por todas partes, tanto más perderá lo que pretendía coger y empuñar¹⁴⁵.

Diderot utiliza la excentricidad del sobrino como contra argumento ante el sentimiento de indignidad que —asegura Rameau— conoce a la perfección. Se trata

¹⁴² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 99-100.

¹⁴³ *cuando el dios, enojado, se movió / y avanzaba a la noche parecido / y aparte de las naves se asentaba / lanzó una saeta / y de su arco de plata / terrible fue el chasquido*, Homero, *Ilíada*, I, 45-50, trad. A. López Eire, Cátedra, Madrid, 1989, p. 39.

¹⁴⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 64.

¹⁴⁵ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 639.

de enumerar, mediante la comparación con el común de los humanos, las falsedades y debilidades que constituyen el lazo social:

ÉL: Habiendo falsos ingenios, sin talento ni mérito; mil criaturitas sin encantos; mil insípidos intrigantes que van bien vestidos, tú, ¿tienes que ir desnudo? ¿Eres imbécil hasta ese punto? No sabrías adular como los demás? ¿No sabrías mentir, jurar, perjurar, prometer, cumplir o incumplir tus promesas como los demás? ¿No sabrías ponerte a cuatro patas como los demás? ¿No sabrías favorecer la intriga amorosa de la señora y llevar la misiva del señor, como los demás? ¿No sabrías animar a ese joven para que le hable a la señorita y persuadir a la señorita de que le escuche como los demás?¹⁴⁶.

Montaigne ofrece pocas descripciones del aspecto físico de sus personajes: sólo habla del suyo, y en raras ocasiones. Cuando hace mención de la apariencia, utiliza comparaciones en las que pone de manifiesto la diferencia entre el interior y el exterior, entre contenido y forma. Para Montaigne, cuerpo y alma o espíritu son correlativos e inseparables uno del otro. La comparación física, entonces, suele servir de recurso estilístico para hacer una crítica. En el caso que viene a continuación, se trata de señalar la inconveniencia de ciertas reformas políticas en tiempos de guerra:

Hace algunos años, sin embargo, vi a este respecto que un personaje cuya memoria tengo en singular estima, en medio de nuestras grandes desgracias, [...] hizo públicas no sé qué pobres reformas sobre los vestidos, la cocina y los pleitos. Son entretenimientos con los cuales se alimenta a un pueblo maltratado, para hacer patente que no se le ha olvidado del todo [...] No es el momento de lavarse ni quitarse la mugre cuando se padece una fiebre grave [...] Por mi parte, tengo esta costumbre peor: si llevo un escaquin de través, me dejo también de través la camisa y la capa; desdeño corregirme a medias. Cuando estoy en una mala situación, me ensaño en el mal, me abandono por desesperación, y me dejo ir hacia la caída y arrojado, como se suele decir, la soga tras el caldero¹⁴⁷.

Diderot aprovecha la descripción física de Rameau para señalar, al igual que Montaigne, la correlación entre un estado satisfecho y la apariencia física. Por ejemplo, a partir de la descripción de Rameau, por medio de la imagen que ofrece de «un solo Rameau» pero con dos aspectos tan distintos, Diderot critica las

¹⁴⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 22.

¹⁴⁷ Montaigne, *Les Essais*, III, ix, p. 991.

contradicciones de la doctrina católica al mostrar dos corrientes, dos «apariencias» tan diferentes de un mismo culto:

Nada más desemejante a él que él mismo. A veces está flaco y macilento como un enfermo en el último grado de la consunción; se podrían contar sus muelas a través de sus mejillas. Se diría que pasó varios días sin comer o que sale de la Trapa. Al mes siguiente está rollizo y gordo como si no hubiera abandonado la mesa de un financiero o hubiera estado recluido en un convento de Bernardinos¹⁴⁸.

Hay una comparación que comparten los dos autores en estas obras: comparan al ser humano, en su aspecto menos racional o juicioso, con un niño incontinente, ignorante o caprichoso, que no controla sus funciones. Nada más alejado de la idea de evolución o educación. De ahí que Montaigne se compare a un niño cuando intenta «pasar a la acción»:

Mi vista es bastante clara y ordenada pero, en la acción, se enturbia. Así lo experimento de la manera más evidente en la poesía. La amo infinitamente; soy bastante entendido en las obras ajenas. Pero me comporto, en verdad, como un niño cuando pretendo hacer algo: no me soporto. Cabe hacer el necio en todo lo demás, pero no en poesía¹⁴⁹.

Ese descontrol aparece cuando menos se lo espera. El ser humano, en momentos de angustia, de apuro, o cuando se encuentra en una situación embarazosa, suele responder con alguna función fisiológica y corporal. El sobrino de Rameau hace una clara referencia a su incontinencia verbal al compararse con los niños:

ÉL: Yo no sé si estaba en uno de esos días de mal humor, cuando incluso la Señorita teme acercarse a él y no se atreve a tocarle más que con guantes de terciopelo, o si entendió mal lo que le dije, o si no me expresé correctamente; fue peor que antes. ¡Diablos! ¿Acaso no me conoce? ¿Acaso no sabe que soy igual que los niños y que hay circunstancias en que me lo hago todo encima?¹⁵⁰.

La originalidad de las comparaciones permite poner en conexión personas, situaciones, afectos o actos que pertenecen al saber común y no hace falta explicar, pero que no suelen estar relacionados. A partir de la comparación, surge una imagen.

¹⁴⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 4.

¹⁴⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 673.

¹⁵⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 64-65.

5.1.2.2.2. Imágenes

El dominio del lenguaje metafórico es uno de los rasgos característicos de los «clásicos» de cualquier época. Diderot y Montaigne utilizan con maestría la imagen metafórica. Se suele considerar que la imagen es una metáfora impura o metáfora *in praesentia*, y, aun no siendo un término propio del vocabulario técnico de la retórica en rigor, *imagen* es el nombre que mejor expresa el campo semántico que se extiende a través del conjunto comparación-metáfora-metonimia: «La imagen es producto de la imaginación pura, no de la percepción, y es creadora de lenguaje. En esto se opone a la metáfora simple, que no aleja al lenguaje de su papel utilitario»¹⁵¹. A partir de la imagen surge la metáfora. En el siguiente ejemplo de Montaigne, los argumentos aparecen como piezas sueltas en movimiento:

Aprovecho cualquier argumento que me presenta la fortuna. Para mí son igualmente buenos. Y jamás me propongo tratarlos por entero, porque no veo el todo en nada. De los cien elementos y aspectos que tiene cada cosa, tomo uno, a veces sólo para rozarlo, a veces para tocarlo levemente y, en ocasiones, para pellizcarlo hasta el hueso [...] Esparciendo una frase por aquí, otra por allí, muestras desprendidas de su pieza, separadas, sin propósito ni promesa, no estoy obligado a tratarlas en serio, ni a mantenerme yo mismo en ellas, sin variar cuando se me antoje ni retornar a la duda y a la incertidumbre, y a mi forma maestra, que es la ignorancia. Cualquier movimiento nos descubre¹⁵².

Es el propio movimiento de las ideas, de los pensamientos, el que dirige la marcha del autor, no al revés. Su única elección reside en consentir o no la arbitrariedad de dicho movimiento:

A medida que mis desvaríos se presentan, los amontoño; a veces se apresuran en muchedumbre, otras veces se arrastran de uno en uno. Quiero que se vea mi paso natural y común, tan descompuesto como es. Me dejo ir tal como me encuentro¹⁵³.

Diderot utiliza la misma imagen para presentar la deriva de la reflexión del narrador del diálogo. Sus pensamientos se «pasean» de modo autónomo, caprichoso,

¹⁵¹ A. Marchese y J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, p. 206.

¹⁵² Montaigne, *Les Essais*, II, I, 1, pp. 321-322.

¹⁵³ Montaigne, *Les Essais*, II, II, x, p. 429.

y voluble, independiente de la voluntad del sujeto. En su caso, al igual que en Montaigne, también se trata de libre consentimiento:

Abandono mi espíritu a su libertinaje. Le dejo seguir la primera idea, sensata o loca, que se le presente, tal y como se ve en la alameda de Foy a nuestros jóvenes disolutos siguiendo los pasos de una cortesana de aspecto desenvuelto, rostro risueño, mirada viva, nariz respingona, abandonando una por otra, galanteando a todas sin comprometerse con ninguna. Mis ideas son mis amantes¹⁵⁴.

Las imágenes de las dos obras analizadas son, fundamentalmente, dinámicas. Normalmente, en estilística, se considera que la mayor o menor abundancia de este recurso va en función del temperamento del escritor. Se analizan como una expresión del estilo, ya que aportan el «tono» a la reflexión. Sin embargo, en el caso de Montaigne y de Diderot, las imágenes no son un simple recurso estilístico; las imágenes son sus ideas. Así, Montaigne, el escritor, es un registrador de las fantasías que se suceden en su espíritu. Y esas imágenes que se le presentan no pierden fuerza con la edad, lo que sorprende al autor, hecho que expresa sirviéndose a su vez de una imagen: la de un caballo desbocado:

Recientemente me retiré a mi casa, decidido a no hacer otra cosa, en la medida de mis fuerzas, que pasar descansado y apartado la poca vida que me resta. Se me antojaba que no podía hacerle mayor favor a mi espíritu que dejarlo en completa ociosidad, conversando consigo mismo, y detenerse y fijarse en sí. Esperaba que, a partir de entonces, pudiera lograrlo con más facilidad, pues con el tiempo se habría vuelto más grave y más maduro. Pero veo que, al contrario, como un caballo desbocado, se lanza con cien veces más fuerza a la carrera por sí mismo de lo que lo hacía por otros. Y me alumbra tantas quimeras y monstruos fantásticos, los unos sobre los otros, sin orden ni propósito, que para contemplar a mis anchas su insensatez y extrañeza, he empezado a registrarlos, esperando causarle con el tiempo vergüenza a sí mismo¹⁵⁵.

Diderot, cuando aborda la cuestión del genio y de su singularidad, convierte al escritor Racine en la imagen metafórica de un árbol. Esta imagen del árbol había sido utilizada por Bacon para representar de un modo sistematizado el conjunto de los conocimientos humanos, y fue retomada por los editores de la *Encyclopédie*

¹⁵⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 3.

¹⁵⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, viii, p. 55.

como «Sistema figurado de los conocimientos humanos» en la presentación de su obra¹⁵⁶. Es una imagen utilizada habitualmente por Diderot pero, en este caso, la imagen está reforzada con el significado del apellido del autor teatral (*racine*: raíz). Con ella, Diderot expresa la idea que defiende una y otra vez de que es la posteridad la que tiene que juzgar una obra:

YO: Dentro de mil años hará derramar lágrimas, será la admiración de los hombres, en todas las regiones de la tierra. Inspirará sentimientos humanos, conmiseración, ternura; la gente se preguntará quién era, de qué país, y se envidiará a Francia. Hizo sufrir a algunas personas que ya no existen, y por las cuales no sentimos casi ningún interés; no tenemos nada que temer de sus vicios ni de sus defectos. Sin duda, habría sido mejor que la naturaleza le hubiese dado las virtudes de un hombre de bien, junto con el talento de un gran hombre. Fue un árbol que secó algunos otros árboles plantados en su entorno; que ahogó las plantas que crecían junto a él; pero elevó su copa hasta las nubes; sus ramas se extendieron a lo lejos; prestó su sombra a los que venían, vienen y vendrán a descansar junto a su tronco majestuoso; produjo frutos de exquisito sabor que se renuevan sin cesar¹⁵⁷.

Ya ha sido señalado que Montaigne y Diderot comparten su afición por el estudio del «factor humano», con sus debilidades y grandezas, imprevisible y sorprendente, vulgar y singular a la vez. En las dos obras analizadas hay muchas imágenes que muestran esta «condición humana». Se puede decir que ambos textos «dibujan» al hombre bastante alejado del modelo racional y positivo, más real y humano, y para eso tienen que bordear constantemente su aspecto irracional. El texto de *Los ensayos* es mucho más extenso que el de *El sobrino de Rameau* y, por lo tanto, abunda en ejemplos de este recurso estilístico, la imagen, privilegiado por ambos. En el presente análisis he seleccionado aquellas que comparten los dos autores y, con ese criterio, las he agrupado alrededor de tres conjuntos: las imágenes del teatro, las de la naturaleza y lo natural, y las de animales.

¹⁵⁶ *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Briasson, David l'Ainé, Le Breton, Durand, París, 1751, t. I, Gallica, édition électronique de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://classes.bnf.fr/DOSSITSM/gc378.htm>.

¹⁵⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, pp. 13-14.

5.1.2.2.1. Las imágenes del teatro

Tanto Montaigne como Diderot participaron en las representaciones teatrales escolares que entraban dentro de la metodología pedagógica de los jesuitas. Diderot, además, escribió varias obras de teatro y ensayos acerca del arte dramático¹⁵⁸. En las dos obras que constituyen el presente análisis, tanto Montaigne como Diderot utilizan el teatro para llevar a escena el tema que recorre sus escritos, su tema por antonomasia: la dualidad del ser humano. Montaigne plantea la antítesis entre «fuera» y «dentro»:

La vida que se mantiene ordenada incluso en la intimidad es rara. Cualquiera puede tomar parte en la farsa, y representar a un personaje honesto en el escenario; pero lo decisivo es estar en orden por dentro, y en el fondo del ánimo, allí donde todo nos está permitido, donde todo permanece oculto¹⁵⁹.

Diderot, por su parte, muestra la falta de adecuación entre el comportamiento y los deseos ocultos, entre lo público y lo privado. Y nada mejor que las imágenes teatrales para señalar que, a fin de cuentas, el hombre siempre está «en escena»:

YO: Todo el que necesita de otro es indigente y adopta posiciones. El rey actúa ante su querida y ante Dios; ejecuta su paso de pantomima. El ministro ejecuta el paso de cortesano, de adulator, de criado o de mendigo delante de su rey. La muchedumbre de ambiciosos danza de cien maneras, unas más viles que otras, delante del ministro. El abate de condición, con alzacuello y abrigo largo, hace lo mismo, al menos una vez por semana, delante del depositario de la hoja de beneficios¹⁶⁰.

En este escenario que es el mundo, todo está en continuo movimiento; es un baile en el que se ejecutan distintos pasos, hay cambio de parejas, ritmos diferentes. Montaigne y Diderot utilizan la misma imagen del cambio permanente para expresar la imposibilidad de fijar el ser. Y lo hacen a través del mismo sustantivo, «vaivén». En el ensayo titulado «El arrepentirse», Montaigne comienza su reflexión distanciándose de todo adoctrinamiento. Considera que los demás forman al hombre, y él lo refiere; lo pinta mal formado y sin poder fijarlo:

¹⁵⁸ Diderot, *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. IV, Robert Laffont, París, 1996.

¹⁵⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, p. 848.

¹⁶⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

El mundo no es más que un perpetuo vaivén [*branloire*]. Todo se mueve [*branle*] sin descanso¹⁶¹.

Diderot utiliza la imagen del vaivén para encadenar a todos los seres humanos bajo un mismo movimiento «natural»: desde el soberano hasta el último pordiosero, nadie se libra de tener que salir a escena y efectuar unos pasos de baile:

Lo que llamáis la pantomima de los pordioseros constituye el gran vaivén [*branle*] de la tierra¹⁶².

Por medio de las imágenes teatrales se expresa la oposición del «dentro» y «fuera», de la verdad íntima y oculta frente al comportamiento exterior del ser humano. Montaigne y Diderot utilizan también el mismo recurso, la máscara, para mostrar una realidad interior que se oculta y que hay que descubrir.

En el ensayo titulado «Reservar la propia voluntad», Montaigne escribe acerca de la dificultad de ocupar un cargo público (él fue elegido alcalde de Burdeos durante los años 1581-1585) y asumir el brillo y la pompa que corresponde a dicho cargo, sin dejarse engañar y confundir por la representación:

La mayoría de nuestras ocupaciones son teatrales. El mundo entero representa una comedia. Hemos de representar debidamente nuestro papel, pero como el papel de un personaje prestado. La máscara y la apariencia no deben convertirse en esencia real, ni lo ajeno en propio. No sabemos distinguir la piel de la camisa. Basta con enharinarse la cara sin tener que enharinarse el pecho¹⁶³.

Con respecto a esta última frase de Montaigne, «Basta con enharinarse la cara sin tener que enharinarse el pecho», hay que recordar que ésa es la idea principal que Diderot elabora en su *Paradoxe sur le comédien*:

Los grandes poetas dramáticos son, sobre todo, espectadores asiduos de todo lo que sucede a su alrededor, tanto en el mundo físico como en el mundo moral [...] Los hombres vehementes, violentos, sensibles, están en escena; proporcionan el espectáculo, pero no actúan. El genio copia de ellos [...] En la gran comedia, la comedia del mundo, en esa a la que me remito siempre, todas las almas vehementes están en escena; todos los hombres geniales, en la platea [...] Pero el actor no es el personaje: lo representa, y lo

¹⁶¹ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, p. 844.

¹⁶² Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 105.

¹⁶³ Montaigne, *Les Essais*, III, x, p. 1057.

representa tan bien que vos lo tomáis por tal. La ilusión sólo es vuestra; él sabe perfectamente que no lo es [...] Insisto: es la sensibilidad extrema la que hace mediocres actores; la sensibilidad mediocre la que hace multitud de malos actores, y es la falta total de sensibilidad la que prepara a los actores sublimes¹⁶⁴.

La máscara es el objeto que obsesiona a Rameau, precisamente porque la toma en su valor de objeto, de útil. En la anécdota que refiere, la máscara no se confunde en ningún momento con su portador, ya que la máscara es la del propio portador. Cuando narra la historia «más bella que pueda imaginarse», la del perrito de Bouret, vemos que, en esa historia, la máscara está en su lugar, es decir, permitiendo que Bouret sea, según su conveniencia y para que su perro no se asuste, ministro de justicia o recaudador de impuestos. La máscara es, en este caso, el instrumento que pone de manifiesto que da igual, que nunca se sabe de verdad quién es el portador:

ÉL: ¡Ponerse la ropa y la peluca, se me había olvidado la peluca, del ministro de justicia! ¡Hacerse una máscara que se le parezca! Esa máscara, sobre todo, me trastorna. Así que este hombre goza de la más alta consideración. Así que posee millones. Hay cruces de San Luis sin un duro; entonces, ¿por qué correr tras la cruz con riesgo de desplomarse en lugar de orientarse hacia una situación sin peligro en la que nunca falta recompensa? Esto es lo que se llama ir hacia lo grande. Esos modelos son desalentadores. Uno acaba aburrido y compadeciéndose de sí mismo. ¡La máscara! Daría uno de mis dedos por haber encontrado la máscara¹⁶⁵.

Montaigne califica la costumbre como «maestra violenta y traidora» que, una vez se ha instalado y autorizado con la ayuda del tiempo, descubre su rostro tiránico y furioso¹⁶⁶. La imagen de la máscara aparece en este contexto para criticar los prejuicios que se ocultan tras las ideas de tradición y de costumbre:

Si alguien quiere librarse de este violento prejuicio de la costumbre, hallará que muchas cosas admitidas con una resolución indudable no tienen otro apoyo que la barba cana y las arrugas del uso que las acompaña. Pero, una vez arrancada esta máscara, si las cosas se reducen a la verdad y a la razón, sentirá que su juicio sufre una suerte de completo trastorno, y es devuelto, sin embargo, a un estado mucho más seguro¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, en *Œuvres*, ed. Laurent Versini, t. IV, pp. 1382-1384.

¹⁶⁵ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 52.

¹⁶⁶ Montaigne, *Les Essais*, I, xxii, p. 111.

¹⁶⁷ Montaigne, *Les Essais*, I, xxii, p. 121.

Así pues, la máscara es necesaria para salir a escena, como ocurría en el teatro antiguo. Es un artificio que hay que saber utilizar, tanto para no confundirse con el personaje y sus emblemas como para saber comportarse en sociedad. Sin embargo, en algunas circunstancias de la vida, la máscara se cae, o es arrancada por otros. Montaigne y Diderot defendían y daban testimonio con su escritura de que el acto del desenmascaramiento, es conveniente que sea uno mismo quien lo lleve a cabo, porque lo que se encuentra debajo y sale a la luz es, cuando menos, turbador: aparece la verdadera naturaleza humana.

5.1.2.2.2. Las imágenes de la naturaleza y de lo natural

La naturaleza ordena y manda para esos autores. La imagen metafórica con la que se representa es la de la obra del «Gran Arquitecto» que ha establecido el régimen de todo lo que constituye el orden físico y moral, esto es, la naturaleza. Esta imagen es compartida por Montaigne y Diderot, si bien, para el autor del siglo XVIII, un efecto de la secularización era considerar que el «Gran Arquitecto» había perdido los planos y no se ocupaba más por su obra.

Ya se ha dicho que Montaigne escribió una apología del catalán Ramón Sibiuda (1385-1436), rector y profesor de artes y de teología en la Facultad de Toulouse desde 1428 hasta su muerte. En los últimos años de su vida Sibiuda había escrito una obra titulada *Scientia libri creaturarum*, posteriormente editada con el título de *Theologia naturalis*. El libro fue condenado por la Santa Sede y prohibido por el papa Paulo IV, en 1559, pues Sibiuda reformulaba en él la teoría del libre albedrío, al avanzar la idea de que el hombre forma parte de la cadena natural de los seres. Un amigo de la familia Montaigne había regalado el libro al padre de Michel, quien, unos días antes de su muerte, pidió a su hijo que se lo tradujera al francés¹⁶⁸. Cuando el autor de *Los ensayos* emprende la defensa de Ramón Sibiuda, se apoya en la imagen del arquitecto:

No es creíble que toda esta máquina no contenga algunos signos impresos por la mano del gran arquitecto, y que no haya, en las cosas del mundo, ninguna imagen que represente en cierta medida al artífice que las ha construido y formado. Ha dejado en

¹⁶⁸ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 459.

estas grandes obras el carácter de su divinidad, y sólo se debe a nuestra flaqueza que no podamos descubrirlo¹⁶⁹.

Ni Montaigne ni Diderot ponen en duda que tales planos existan, es decir, que el orden natural exista. De ahí que, lo que es por naturaleza, no se pueda cambiar; quizá se puede suavizar, disimular con la cultura y con la educación, se puede reglar y ajustar un poco. En esa labor, Montaigne considera que la ciencia no tiene nada que hacer:

La mayoría de las enseñanzas de la ciencia para infundirnos ánimo tienen más de apariencia que de fuerza y más de ornamento que de fruto. Hemos abandonado la naturaleza y pretendemos enseñarle su lección, a ella que nos conducía con tanta dicha y seguridad [...] Y los hombres han hecho con ella como los perfumistas hacen con el aceite. La han sofisticado con tantas argumentaciones y razones, invocadas desde fuera, que se ha vuelto variable y particular para cada uno, y ha perdido su propio rostro, constante y universal¹⁷⁰.

En *El sobrino de Rameau*, Diderot apela y confía en la sabiduría del orden natural para argumentar su teoría de la posteridad. La genialidad que le reconoce a Voltaire va acompañada de los rasgos poco amables del filósofo, pero éstos sólo afectan a sus contemporáneos. El orden natural sólo se hace inteligible *a posteriori*. Diderot propone al sobrino extender su visión hacia el futuro:

Hubiera sido deseable que De Voltaire tuviera la dulzura de Duclos, la ingenuidad del abate Trublet, la rectitud del abate d'Olivet; pero dado que esto es imposible, examinemos la cuestión desde su ángulo verdaderamente interesante; olvidemos por un momento el punto que ocupamos en el espacio y en el tiempo, y extendamos nuestra vista sobre los siglos venideros, las regiones más apartadas y los pueblos por nacer. Si no somos bastante generosos, perdonemos al menos a la naturaleza el haber sido más sabia que nosotros¹⁷¹.

Montaigne utiliza una imagen, «encaramarse sobre el epiciclo de Mercurio», para expresar su disgusto por la vanidosa pretensión humana de contemplarse y presentarse siempre en un lugar imaginario. La teoría del epiciclo pretendía explicar las irregularidades en el movimiento de los planetas a partir de un pequeño círculo

¹⁶⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 467.

¹⁷⁰ Montaigne, *Les Essais*, III, xii, p. 1096.

¹⁷¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p.14.

excéntrico que se suponía que los dirigía¹⁷². En tiempos de Montaigne esa teoría ya estaba desacreditada; el uso que hace el autor de ella es, por tanto, un símbolo de la especulación filosófica:

No me parece que la filosofía lo tenga nunca tan fácil como cuando se opone a nuestra presunción y vanidad, cuando reconoce de buena fe su irresolución, su flaqueza y su ignorancia. Me parece que la madre nutricia de las más falsas opiniones, públicas y privadas, es la opinión demasiado buena que el hombre tiene de sí mismo. Esta gente que monta a caballo sobre el epiciclo de Mercurio, que ve tan allá en el cielo, me hace rechinar los dientes¹⁷³.

En su defensa de una filosofía accesible y orientada hacia el saber vivir mejor, Montaigne recurre a la antítesis y argumenta por medio del modelo del epiciclo, y cita la imagen clásica de la virtud, originaria de Hesíodo, retomada por Platón y evocada por Jenofonte, según la cual la virtud es representada como una cumbre a la que se accede por «una vía larga, ardua y llena de dificultades»¹⁷⁴:

La filosofía hace profesión de serenar las tormentas del alma, y de enseñar al hambre y a las fiebres a reír, no por medio de ciertos Epiciclos imaginarios, sino mediante razones naturales y tangibles. Tiene como objetivo la virtud, que no está, como dice la Escuela, plantada en la cima de un monte escarpado, abrupto e inaccesible¹⁷⁵.

Diderot retoma esta imagen de la especulación imaginaria citando expresamente a Montaigne. El filósofo ha propuesto al sobrino que observe el orden natural con la distancia necesaria. Rameau argumenta al contrario, a favor de lo positivo, de los hechos, porque sostiene que como no hay nada estable en la naturaleza, no queda más remedio que dejarse llevar y asumir las circunstancias. Defiende su posición «a ras de tierra» por medio de unas imágenes engañosas que pueden fascinar y explicar cualquier especulación. Pone de ejemplo a Réamur (1683-1757), que fue un naturalista especialmente interesado en las moscas y que, como la mayor parte de los naturalistas de su época, se ocupó, principalmente, del trabajo de nomenclatura¹⁷⁶:

¹⁷² J. Fabre, *Diderot. Le Neveu de Rameau*, p. 236, nota 312.

¹⁷³ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 672.

¹⁷⁴ Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 287-292, trad. José Manuel Villalaz, Porrúa, México, 1982, p. 35.

¹⁷⁵ Montaigne, *Les Essais*, I, xxv, p. 167.

¹⁷⁶ J. Fabre, *Diderot. Le Neveu de Rameau*, p. 237, nota 313.

YO: Sea cual sea la ocupación del hombre, la Naturaleza lo destinaba a ella.

ÉL: Pues comete extraños errores. Por mi parte, yo no miro desde esa altura que todo lo confunde, el hombre que poda un árbol con tijeras, el gusano que roe sus hojas no se ven desde allí más que dos insectos diferentes entregados cada uno a su tarea. Encaramaos sobre el epiciclo de Mercurio, y distribuid desde allí a vuestra conveniencia a imitación de Réaumur, las moscas en costureras agrimensoras y segadoras, la especie humana en carpinteros, corredores, bailarines, cantantes, eso es asunto vuestro. Y no me meto en ello. Yo estoy en este mundo y en él me quedo.

[...]

YO: Os veo también, utilizando vuestra expresión o la de Montaigne, *encaramado sobre el epiciclo de Mercurio*, y considerando desde allí las diferentes pantomimas de la especie humana.

ÉL: No, ya os he dicho que no. Soy demasiado pesado para elevarme tan alto. Dejo para las grullas la región de las nieblas. Yo voy a ras de tierra¹⁷⁷.

La naturaleza ordena, y el cuerpo, con sus avatares, sus llamadas y sus necesidades, responde al orden natural y se impone continuamente. Ni Montaigne ni Diderot lo olvidan; es más, utilizan las imágenes de las funciones corporales para señalar que no hay forma de eludir el paso por la piel y los órganos. Es lo que, en realidad, no se consigue educar, ni moldear; es lo que menos cambia. Así lo expresa Montaigne:

Las inclinaciones naturales se ayudan y fortalecen mediante la educación, pero apenas se modifican ni superan [...] Las cualidades originales no se extirpan; se recubren, se esconden [...] No hay nadie, si se escucha a sí mismo, que no se descubra una forma propia, una forma dominante que lucha contra la educación, y contra la tormenta de las pasiones que se le oponen¹⁷⁸.

¿No podemos entender, en ese sentido, el final «inacabado» de *El sobrino de Rameau*? Lo que Diderot hace decir a Rameau antes de irse, ¿no es acaso un reconocimiento de que, ciertamente, uno siempre es el mismo en lo que atañe a su naturaleza?

¹⁷⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 103.

¹⁷⁸ Montaigne, *Les Essais*, III, ii, p. 851.

ÉL: Pero ya son las cinco y media. Oigo que las campanas tocan a vísperas para el abate Canaye y para mí. Adiós, señor filósofo. ¿No es cierto que sigo siendo el mismo de siempre?¹⁷⁹.

Por paradójico que resulte, lo natural, en el ser humano, es siempre lo mismo. Los cambios que afectan a la fisiología se inscriben en el ámbito de lo necesario, y la tendencia y el impulso no varían con los años. Puede parecer que se modifican, pueden incluso ocultarse o excusarse pero, a fin de cuentas, el ser humano tiene que responsabilizarse y no culparse. Según Montaigne, no hay lugar para la excusa:

Pero, para venir a mi caso particular, es muy difícil, me parece, que nadie se estime menos, incluso que nadie me estime menos de lo que yo me estimo. Me considero del tipo común, salvo por considerarme así; culpable de los defectos más bajos y plebeyos, pero no inconfesados, no excusados. Y sólo me valoro por saber que sé mi valor. Si en esto hay orgullo, me lo ha infundido superficialmente la traición de mi temperamento, y carece de cuerpo que comparezca a la vista del juicio. Me ha rociado, pero no teñido¹⁸⁰.

Diderot pone en boca del sobrino una de sus argumentaciones preferidas: hay una parte del comportamiento humano que es aprendido y que depende directamente de lo que él llama el interés. Es una manera de señalar la relatividad de los conceptos morales. Es el ámbito social el que los establece, la única posibilidad de elección ética se reduce a consentir o no, nada más. Y, precisamente por eso, son los únicos aspectos que se pueden cambiar. Los vicios no se eligen, forman parte de la naturaleza humana:

ÉL: No olvidéis que en un tema tan variable como las costumbres, no hay nada absoluta, esencial y generalmente verdadero o falso, sino que hay que ser lo que requiera el interés: bueno o malo, sensato o loco, decente o ridículo, honrado o vicioso. Si por casualidad la virtud condujese a la fortuna, habría sido virtuoso, o habría simulado la virtud, como hacen otros. Pero se me ha querido ridículo, y lo he sido; en lo tocante a vicioso, lo soy por naturaleza, que proveyó por su cuenta¹⁸¹.

Tanto Montaigne como Diderot asumen que lo más humano, habitualmente, está más cerca del barro que de la gloria. Así, por ejemplo, la avaricia, la avidez por

¹⁷⁹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 109.

¹⁸⁰ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 673.

¹⁸¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 61.

saber, la ambición, la presunción, consideradas naturales en el hombre, se vierten en imágenes de glotonería, de voracidad, de puro engullir y tragar, sin asomo de placer:

Todos somos mucho más ricos de lo que pensamos. Pero nos educan para el préstamo y la mendicidad; nos acostumbran a servirnos más de lo ajeno que de lo nuestro. En nada sabe el hombre detenerse en el límite de su necesidad. Me parece que sucede lo mismo con la curiosidad por saber [...] Su adquisición es mucho más arriesgada que la de cualquier otro manjar o bebida. Porque, en las demás cosas, lo que hemos comprado nos lo llevamos a casa en un recipiente, y allí tenemos ocasión de examinar su valor, en qué medida y a qué hora lo tomaremos. Pero, en cuanto a las ciencias, desde el principio no podemos ponerlas en otro recipiente que en nuestra propia alma. Las engullimos al comprarlas, y salimos del mercado o bien ya infectados o bien corregidos. Hay algunas que no hacen más que estorbarnos y cargarnos en vez de nutrirnos, y otras, incluso, con el pretexto de curarnos nos envenenan¹⁸².

Una de las grandes preocupaciones de Diderot —y, después de Aristóteles, la de cualquier pensador que se ocupe de las cuestiones éticas— fue, durante toda su vida, intentar regular la intemperancia. En *El sobrino de Rameau*, donde las cuestiones éticas y las estéticas se entrecruzan continuamente, no es de extrañar que una de las grandes verdades pronunciadas por el sobrino sea pronunciada por medio de una imagen de voracidad:

ÉL: Nos tragamos a grandes sorbos la mentira que nos halaga; y nos bebemos gota a gota la verdad que nos resulta amarga. Además, ¡parecemos tan convencidos, tan sinceros!¹⁸³.

Para otro tipo de vicios y faltas, como son la vanidad, la presunción y la pedantería, las imágenes adquieren carácter escatológico, y aquí ambos autores sorprenden por la grosería de la expresión, por una falta de pudor decididamente buscada. Así, Montaigne cita a Plutarco, uno de sus autores favoritos, para mostrar en qué se cifra la verdadera igualdad entre todos los seres humanos:

El poeta Hermódoto había compuesto unos versos en honor de Antígono en los cuales le llamaba hijo del Sol; y él, por el contrario, dijo: «El que vacía mi retrete sabe bien que no hay nada de eso»¹⁸⁴.

¹⁸² Montaigne, *Les Essais*, III, xii, p. 1084.

¹⁸³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 56.

¹⁸⁴ Montaigne, *Les Essais*, I, xlii, p. 284.

En otro pasaje, Montaigne critica unos versos de Virgilio, en los que el poeta latino describe a la diosa Venus un poco alterada ante su unión marital con Vulcano. Señala Montaigne que el matrimonio es un pacto, un trato en el que los deseos deben ser apagados y menos agudos que en el encuentro amoroso. Considera que la base del acuerdo matrimonial deben ser la amistad y la confianza mutua:

Nuestro poeta representa un matrimonio lleno de acuerdo y de buena relación, en el cual, sin embargo, escasea la lealtad [...] Pocos hombres se han casado con sus amantes sin haberse arrepentido. Y hasta en el otro mundo, ¡qué mala pareja hace Júpiter con su mujer, a la que antes había seducido y gozado en sus amoríos! Es lo que se dice cagar en un cesto para después ponérselo en la cabeza¹⁸⁵.

Para poner en evidencia la vanidad y la presunción, Diderot hace surgir la imagen del oro, el objeto brillante y deseable por excelencia, y lo hace equivaler a los excrementos, al objeto desecho, basura, resto. El objeto excrementicio posee las cualidades de un tesoro íntimo que, como tal, adquiere valor porque se puede retener, perder, esconder y guardar; se puede ceder y se puede arrojar; se puede pesar y calcular; puede también surgir en el momento más inesperado y poner en apuros al sujeto. Pero, sobre todo, es la imagen más clara y evidente del carácter mortal de nuestra existencia:

ÉL: Cada instante que pasa nos enriquece: un día menos de vida es un escudo de más. Lo importante es ir tranquilamente, libremente, agradablemente, cuantiosamente cada noche al excusado: ¡*O stercus pretiosum!* Ése es el resultado de la vida en cualquiera de sus estamentos. En el último momento, todos son igualmente ricos¹⁸⁶.

Hablar de estas cuestiones íntimas exige delicadeza y confianza. Sin ellas, se trata de pura obscenidad. En la *ménagerie* de Bertin, donde el sobrino comparte escudilla con una cuadrilla de desarrapados como él, Rameau está obligado a escuchar las confidencias de la señorita Hus, a sonreír ante su falta de pudor y desvergüenza. Diderot, en esta ocasión, introduce una imagen comparativa degradante del poderoso rey de Prusia:

¹⁸⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, v, p. 895.

¹⁸⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 25.

ÉL: Y no digamos otras indisposiciones ligeras de las que se habla en mi presencia sin el menor recato. Pero eso no tiene importancia: nunca he pretendido cohibir a nadie. He leído, no sé dónde, que un príncipe llamado El Grande a veces permanecía apoyado en el respaldo del retrete de su amante. Con los amigos íntimos nos comportamos con toda confianza, y yo entonces era más íntimo que nadie. Soy el apóstol de la familiaridad y de la confianza. Predicaba con el ejemplo sin que nadie se escandalizara¹⁸⁷.

Nadie se escandalizaba en casa de Bertin, porque tanto los huéspedes como los acogidos a la mesa habían renunciado a la decencia y al decoro: se comportaban como animales en una *ménagerie*. No es casual que Diderot utilice el término en su sentido literal.

5.1.2.2.3. Los animales

Montaigne escribió la «Apología de Ramón Sibiuda» para defender la postura naturalista defendida por Sibiuda en una obra en la que comparaba la etología animal con el comportamiento humano. Posteriormente, en sus ensayos, Montaigne se sirvió de los numerosos ejemplos aportados por aquel científico-teólogo. En realidad, Sibiuda quería mostrar que todo lo creado es obra de un mismo artífice, Dios, pero, al incluir la especificidad humana en la cadena de las especies, se adelantaba unos siglos a la teoría darwiniana, escandalizando a sus contemporáneos. Montaigne va a recurrir al tratado de Sibiuda para colocar al ser humano en el sitio que le corresponde, «en la última planta de la casa»:

La presunción es nuestra enfermedad natural y original. El hombre es la más calamitosa y frágil de todas las criaturas y, al mismo tiempo, la más orgullosa. Se siente y se ve alojada aquí, entre el cieno y las heces del mundo, adherida y fijada a la peor, más muerta y más corrupta parte del universo, en la última planta de la casa y la más distante de la bóveda celeste, junto a los animales de la peor condición de las tres, y se instala con la imaginación más allá del círculo de la luna, y pone el cielo bajo sus pies¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 67.

¹⁸⁸ Montaigne, *Les Essais*, III, II, xii, p. 473.

Unas líneas más adelante, concluye: «Cuando juego con mi gata, quién sabe si es ella la que pasa el tiempo conmigo más que yo con ella. Nos entretenemos con monerías recíprocas»¹⁸⁹.

La gata es un animal doméstico, al igual que el perro. Diderot va a hacer uso de la imaginería doméstica para poner de manifiesto la promiscuidad de ciertos salones y círculos sociales:

ÉL: Por si fuera poco, en casa tenía que cuidar de una jauría de perros; cierto es que yo mismo me había impuesto tontamente esa tarea; y también los gatos me tenían como intendente; me sentía muy feliz si *Micou* me honraba con un arañazo que me rasgaba la manga o la mano. *Criquette* tiene tendencia a tener cólicos, yo soy quien le frota el vientre. Antaño, la Señorita tenía mareos; hoy son los nervios¹⁹⁰.

En sus respectivas obras, Montaigne y Diderot recurren a la imagen del loro y del mono, imitadores por excelencia, para mostrar la fragilidad de la frontera que separa al ser humano del reino animal. Montaigne considera que la presunción es un sentimiento irreflexivo que se sostiene por la excesiva buena opinión que se tiene de uno mismo, ya que no somos más que pura ceremonia. Y sitúa a la ambición muy cerca de la presunción. La imagen de los monos es perfecta para ilustrar el comportamiento de los ambiciosos presuntuosos:

He encontrado el camino más corto y más fácil, con el consejo de mis buenos amigos del pasado, para librarme de este deseo [ambición] y para permanecer tranquilo, juzgando además sanamente que mis fuerzas no eran capaces de grandes cosas. Y me he acordado de aquella sentencia del difunto canciller Olivier según la cual los franceses se parecen a monos que trepan a un árbol, de rama en rama, no dejan de ascender hasta que llegan a la rama más alta, y cuando están ahí, enseñan el culo¹⁹¹.

Y para llevar un poco más lejos la igualdad y correspondencia entre nosotros y los monos, llega a decir Montaigne: «[...] y cada día vemos monos locos de amor por mujeres»¹⁹².

Diderot es absolutamente radical al utilizar esa imagen. El sobrino argumenta acerca de la falta de honestidad de los personajes públicos sobre los que se vierten

¹⁸⁹ Montaigne, *Les Essais*, III, II, xii, p. 474.

¹⁹⁰ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 67.

¹⁹¹ Montaigne, *Les Essais*, II, xvii, p. 684.

¹⁹² Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 496.

los chismes, y les hace a ellos mismos responsables de las habladurías. Y da un paso más: no deja lugar a pacto honesto alguno cuando los seres se envilecen. El pacto tácito es una vuelta al estado animal, sin principios que regulen las relaciones:

ÉL: Existe un pacto tácito, según el cual nos hacen favores para que, tarde o temprano, devolvamos el mal a cambio del bien que nos hayan hecho. ¿Acaso no existe el mismo pacto entre el hombre y su mono o su loro?¹⁹³.

Una vez más, Diderot va a establecer el paralelismo entre la ética y la estética, en este caso, aprovechando la imagen del mono. Justo antes de que el sobrino caiga en su furor hipomaniaco del final del diálogo, Diderot le hace formular lo que es su teoría estética acerca de la imitación y del canto, avanzando el cambio de categorías estéticas que va a suceder en un futuro próximo, es decir, que lo difícil va a ocupar el lugar de lo bello:

ÉL: [...] Han renunciado a sus sinfonías para tocar las italianas. Creyeron que acabarían adaptando sus oídos a estas últimas, sin consecuencia para su música vocal, como si la sinfonía no fuese al canto, con un poco de libertad inspirada por la amplitud del instrumento y la movilidad de los dedos, lo que el canto es a la declamación real. Como si el violín no fuera el mono del cantante, quien a su vez se convertirá algún día, cuando lo difícil ocupe el lugar de lo bello, en mono del violín¹⁹⁴.

Hay un animal cuya imagen ha acompañado siempre a la idea de la obstinación: es el asno. Montaigne invierte la representación y la aprovecha para presentar la estupidez humana. Para ello, inviste al asno de los atributos del estúpido:

Es una desgracia que la prudencia os prohíba satisfaceros y confiar en vosotros, y os deje siempre descontentos y temerosos, mientras que la obstinación y la ligereza colman a sus huéspedes de satisfacción y seguridad [...] La obstinación y el ardor de opinión son la más segura prueba de estupidez. ¿Existe algo tan convencido, resuelto, desdeñoso, contemplativo, serio, grave como el asno?¹⁹⁵.

Diderot llama «animal», directamente, al filósofo autosuficiente que, como un ángel celestial, se cree libre de todo tipo de necesidad:

¹⁹³ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 68.

¹⁹⁴ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 80.

¹⁹⁵ Montaigne, *Les Essais*, III, viii, pp. 983-984.

YO: [...] Sin embargo, existe un ser dispensado de la pantomima. Se trata del filósofo que nada tiene y nada pide.

ÉL: ¿Y dónde está ese animal?¹⁹⁶.

Otro animal que aparece en las obras de estos dos autores es la grulla, que es un ave zancuda de alto vuelo. Montaigne, en la «Apología de Ramón Sibiuda», defiende el carácter de representación del mundo, forjado a la medida del hombre por su propia imaginación. De ahí deduce que se puede esperar que cada ser vivo realice la misma operación. Da paso entonces a la prosopopeya de un ganso, con la que explica un mundo a su medida, con las patas en la tierra. Y, a continuación, introduce la imagen del ave zancuda: «Y lo mismo diría una grulla, y aún más magníficamente, dada la libertad de su vuelo y su dominio de la hermosa y alta región»¹⁹⁷. La imagen de la visión del mundo que pueda tener una grulla es utilizada por el sobrino de Rameau para señalar, una vez más, su defensa del *primum vivere, deinde filosofare*, y la posición en la que se encuentra el hombre necesitado: «Soy demasiado pesado para elevarme tan alto. Dejo para las grullas la región de las nieblas. Yo voy a ras de tierra»¹⁹⁸.

A la hora de explicar el origen de la violencia humana, Montaigne va a defender que se trata de una misma naturaleza, común a todas las especies, que actúa y sigue su curso, irremediablemente. Todos los seres vivos son violentos, sin exclusión. Y su manera de representar esa igualdad natural es recurrir a la imagen de dos animales extremos, en cuanto a su tamaño, de la cadena de las especies, y compararlos con dos estamentos sociales igualmente alejados entre sí:

Las almas de los emperadores y de los zapateros están hechas en el mismo molde. Considerando la importancia y gravedad de las acciones de los príncipes, nos convencemos de que han sido producidas por ciertas causas asimismo graves e importantes. Cometemos un error. Son traídos y llevados en sus movimientos por los mismos motivos que nosotros en los nuestros. La misma razón que nos hace reñir con un vecino, suscita una guerra entre príncipes; la misma razón que nos lleva a azotar a un lacayo, cuando cae en un rey, le hace arrasar una provincia. Quieren con la misma ligereza que nosotros, pero pueden más. Los mismos

¹⁹⁶ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 106.

¹⁹⁷ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 563.

¹⁹⁸ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 104.

deseos agitan un ácaro y un elefante. En cuanto a fidelidad, no hay animal en el mundo tan traidor como el hombre¹⁹⁹.

En el pasaje en el que Rameau describe las reuniones de desarrapados en torno a la mesa de Bertin, se presentan todos los personajes como fieras, convertidas en la imagen de una *ménagerie* salvaje y cruel, donde ningún rasgo humano vela o disimula la condición animal. Hay que tener en cuenta que el término *ménagerie* se utilizaba figuradamente para significar a las sociedades literarias²⁰⁰. Al deshacer la metáfora culta, Diderot devuelve toda su fuerza a los animales que habitan la *ménagerie*, una auténtica casa de fieras enjauladas, donde los personajes que se exhiben para diversión de los visitantes muestran su naturaleza más agresiva y doliente:

ÉL: [...] Parecemos alegres, pero en el fondo todos tenemos mal humor y gran apetito. Ni siquiera los lobos están más hambrientos, ni los tigres son más crueles. Devoramos como los lobos cuando la nieve ha cubierto durante mucho tiempo la tierra; desgarramos como tigres a todo aquel que tiene éxito. A veces las cuadrillas Bertin, Montsaugé y Villemorien se reúnen; entonces sí que se anima la jaula de fieras. Nunca se vieron juntos tantos animales tristes, desabridos, dañinos y enfadados²⁰¹.

Diderot conocía la importancia de lo imaginario a la hora de describir y de escribir; por eso, refuerza la imagen con los calificativos que aportan las comparaciones. Hoy, igual que antes, los monos de Montaigne no dejan de trepar de rama en rama, las fieras enjauladas siguen mostrando su ferocidad y tristeza, y el ser humano continúa ocupando la planta baja de la casa.

¹⁹⁹ Montaigne, *Les Essais*, II, xii, p. 500.

²⁰⁰ J. Fabre, *Diderot. Le Neveu de Rameau*, p. 200, nota 195.

²⁰¹ Diderot, *Le Neveu de Rameau*, p. 57.

CONCLUSIONES

En este trabajo he analizado el texto de Denis Diderot, *El sobrino de Rameau*, considerándolo un lugar de articulación de los tres aspectos fundamentales que he ido planteando: los conocimientos y el saber, la ética y la estética. En el original diálogo entre el filósofo y el sobrino se entrecruzan continuamente dos enunciaciones, expresadas a través de recursos retóricos — la práctica generalizada del quiasmo, la inversión de posiciones, el desdoblamiento de *YO* en autor y narrador, entre otros—, al mismo tiempo que el propio estatuto del texto (diálogo/texto teatral), y la separación radical entre palabra y acto, sostienen las reflexiones ética y estética que se van alternando como variaciones sobre las cuestiones planteadas, dando la impresión de una unidad perdida detrás de cada estrategia. El texto se constituye así en un lugar fronterizo, un *limes* sembrado de «impasses», equívocos y paradojas.

La cuestión del sujeto moderno está íntimamente relacionada, desde Kant, con la búsqueda de unos límites en la posibilidad de conocer. Por eso hay que dar un paso más hacia la razón práctica, hacia el ámbito ético, donde esa falta, esa negatividad, puede formularse bajo la forma de un imperativo fundado en la libertad y la voluntad. El sujeto moderno, consciente de esos límites, puede plantear de modo artístico una experiencia que es de orden moral. Y puede dar a conocer, mediante una obra, dicha experiencia. Considero que ésa era la concepción estética de Diderot.

En la escritura hay un modo de expresión que, más allá de los recursos estilísticos utilizados y del contenido que se quiera comunicar, pone de manifiesto la singularidad de la elección de un sujeto. Es, quizá, una de las funciones que cumple la verdad: poner un límite al saber que aparece en forma de enunciados. Porque *la verdad del sujeto* no está en lo que enuncia, que pueden ser datos correctos o

conocimientos, sino en la enunciación, donde se modula la relación del sujeto con lo que dice o escribe.

En la elección formal encontramos, en toda escritura, la ambigüedad de un objeto que es un elemento del lenguaje y que, a la vez, es también una circunstancia ajena a él, que indica una intención que va más allá del lenguaje. El escritor sólo dispone de una lengua que ha heredado, lengua de la que no es responsable y que, sin embargo, no tiene más remedio que utilizar. La página en blanco que ofrece la escritura es el espacio donde el autor va a resolver de un modo singular esa contradicción, porque le da la posibilidad de articular, a partir de un código ya establecido, algo de su saber y su verdad. Es lo que he denominado «un lugar de encuentro».

Al abordar la cuestión epistemológica, he diferenciado «conocer» y «saber», considerando que el saber siempre es singular, porque es el producto de la articulación de unos conocimientos con la ética. Diderot recurre a la libre asociación de ideas para plantear su visión ética: los pensamientos son libres, sólo existen ideas de lo que se puede pensar. La enunciación, sin embargo, debe ser prudente: el pensamiento debe ser osado, pero la exposición, delicada.

Cuando Rameau y el filósofo discuten acerca del genio, al comienzo del diálogo, aparece claramente la articulación entre estética y ética, cuestión que recorre toda la obra. El genio posee gran sensibilidad y una memoria extraordinaria, capaz de almacenar una cantidad enorme de impresiones que pueden aflorar en la ocasión adecuada. Porque, contrariamente a los seres razonables, los genios realizan asociaciones de ideas insólitas, única «creación» posible para el ser humano. A lo largo del diálogo ha sido Rameau *le fou* el que ha pronunciado las agudezas más sorprendentes y atinadas con respecto a lo que se puede y debe conocer. Sin embargo, al final, Diderot pone en boca del filósofo la verdad que se esconde tras la mascarada del músico: que no conoce el precio que paga por su consentimiento; que seguirá siendo un mediocre en aquello que realmente le importa: la música; a fin de cuentas, que no ha alcanzado un saber a partir de sus conocimientos.

He procurado distinguir la posición ética del sujeto a partir de su enunciación. En este trabajo me he servido del distinto uso de un mismo recurso retórico, la ironía, como índice del lugar desde el que se habla. He distinguido el humor de la comicidad para mostrar que, aunque la ironía es un recurso que comparten ambos, el humor y la comicidad son respuestas diferentes que ponen de manifiesto dos modos

de situarse ante la falta de garantía del sentido, o ante la falta de sentido. En la comicidad, se muestra la poca consistencia, el valor de simple objeto y la falta de brillo de aquello con lo que el otro obtiene su sentido, sintiéndose uno mismo superior comparativamente. De ese modo, el uso satírico de la ironía busca la degradación del otro, apoyándose siempre en una comparación. Cuando tiene un propósito didáctico o moralizante, la ironía se aproxima a la sátira: ésta es netamente social, filosófica o política. Su objetivo es fundamentalmente serio y opone a los valores criticados un sistema coherente de contra-valores. Se considera reformadora. Sin embargo, al atacar aquello que combate, le da consistencia.

El humor, sin embargo, responde al encuentro con algo que no puede ser de otra manera, pero que constituye una falta de sentido para el sujeto. Por eso, el uso humorístico de la ironía es signo, esto es, presencia, de un punto de imposibilidad, cuando el sujeto asume las contradicciones, la falta de sentido, el poco sentido; el humor aparece como alternativa ante lo que la razón muestra como lo más diverso a sí misma, pero que es su producto: lo monstruoso. El ser humano, irremediamente, se tiene que enfrentar, tarde o temprano, con lo que no quiere saber. Cómo haya resuelto el horror de ese encuentro, es por donde el humor enlaza con la ética. La otra salida es el cinismo: la insensatez cínica es el lado oscuro y desagradable de la razón.

He defendido que el uso de la ironía en *El sobrino de Rameau* es humorístico, y muestra la elección de Diderot. Las paradojas ponen de relieve el sinsentido, precisamente adornándolo, o convirtiéndolo en enigma. La retórica diderotiana es disuasiva y teatral. No ataca directamente como la de Voltaire. Procura mostrar su fuerza para no tener que hacer uso de ella. La ironía de Diderot es muy fina, atenta a lo que calla. La falta de garantía de que sea entendida le confiere su valor. Requiere del lector o interlocutor que esté cerca, que conozca el discurso del que se trata, y que se tome el trabajo de leer entre líneas. Y, precisamente, el subtítulo de *El sobrino de Rameau —Sátira II—* constituye una verdadera ironía: nada más lejos de la intención moralizante o normativa que este curioso diálogo que mantienen el sobrino y el filósofo. Para dejar que la verdad surja entre líneas, Diderot hace alternar los argumentos; para llegar al núcleo de sinsentido, reduce el sentido y hace escuchar el disparate. Y no llega a conclusión alguna, porque se trata de un saber sobre la condición humana que ha dejado a un lado los grandes ideales y que sólo

puede expresarse con sentencias lapidarias o con sentido del humor. En el diálogo lo enuncian tanto el filósofo como Rameau, porque se trata de saberes distintos, o de un distinto uso de los conocimientos.

La primera distinción al comienzo de la obra es la de un *Je* narrador, el autor, que se va a encarnar en el *Moi* del filósofo. Sin embargo, ese mismo narrador en tiempo neutro, en el prólogo, cambia su lugar de enunciación cuando introduce, por ejemplo, una opinión. En ese momento, Diderot, con su enunciación, se hace garante de los enunciados, ya que va a presentar a Rameau, pero reserva su opinión acerca de la conveniencia de hacer de la «originalidad» un estilo de vida. A lo largo del diálogo se suceden las transiciones donde ese *Je* narrador toma la palabra para dibujar, a modo de «tableau», la escena. Pero, en casi todas ellas, podemos distinguir y escuchar la enunciación del autor, atemporal, frente al tiempo presente de la narración.

A medida que se suceden las pantomimas de Rameau, la posición de *Moi* también se va modificando. El autor, con el recurso de señalar la incomodidad creciente que va sintiendo el filósofo, parece estar hablando de otro cambio, fuera de la narración, experimentado por él mismo, quizá el que le hizo adoptar una posición más seria ante las consecuencias de aplaudir y consentir las excentricidades del círculo de los *philosophes*. En sucesivos párrafos, el autor/narrador no sabe qué hacer, y el lector no sabe si se trata de *Je* o de *Moi*. Porque hay una diferencia fundamental entre ambos sujetos: el sujeto de la enunciación es aquel capaz de juzgarse a sí mismo en relación a lo que ha dicho, es decir, es un sujeto que se puede hacer responsable de su decir y sus consecuencias; se trata de un sujeto ético por su elección. El sujeto del enunciado, por el contrario, es una imagen que muestra cómo se ve y cómo quiere ser visto el que enuncia, esto es, una representación de sí mismo, sujeta a todo tipo de identificaciones, ideales o ficciones.

En *El sobrino de Rameau* se van constituyendo dos lugares de enunciación que se cruzan y articulan, dando lugar a una conversación y a un diálogo. Así, yendo más allá del orden temático y argumentativo que caracteriza al diálogo, en el que los participantes quedan definidos por sus enunciados alternativos, he distinguido otros interlocutores conversando, orientados por otra lógica: el sujeto de la enunciación se puede dirigir a un interlocutor *in absentia*, que no tiene por qué coincidir con aquel que está escuchando *in praesentia*, y que podríamos calificar como depositario,

testigo del decir del sujeto. A cada uno de estos dos interlocutores se dirige un sujeto de la enunciación diferente. El diálogo *in praesentia* se produce sobre el eje sintagmático, y discurre entre *Moi* y *Lui*, entre el filósofo (Diderot), que cuenta con un recorrido personal en el que se articulan tanto los enunciados de una época como sus elecciones singulares, y el sobrino de Rameau, personaje original que encarna todo aquello que produjeron y rechazaron los ideales ilustrados, y al que es imposible hacer callar. La conversación, sin embargo, no transcurre sobre el eje diacrónico o sintagmático: es necesario leer entre líneas, *in absentia*, en el eje paradigmático. En ese eje se sitúan los autores que fueron referencia para Diderot, aunque no de modo explícito, o, precisamente, por eso mismo. Uno de ellos fue Michel de Montaigne.

A través del diálogo *in praesentia*, la conversación que transcurre *in absentia* permite descubrir desde dónde nos hablan y qué nos dicen los dos filósofos. Porque, en la conversación, nos muestran a nosotros, a los lectores de la posteridad, que detrás de sus elecciones, marcadas por la época que les tocó en suerte vivir a ambos, existieron dos sujetos con el deseo de transmitir aquello que no podían o no debían discutir con sus contemporáneos.

Diderot sitúa siempre al ser humano en medio del desorden que denuncia, partícipe de él. A falta de una causa primera, el hombre es el producto de un encuentro contingente que, una vez producido, le otorgó filiación, le inscribió en un lugar, y suscitó determinadas expectativas con respecto a él. «¡Qué más da!», viene a decir Diderot, nunca se está a la altura de lo esperado: apellidarse Rameau, ser el hijo no clérigo de un maestro cuchillero de Langres, heredar el Señorío de Montaigne, son circunstancias azarosas que marcan para siempre, y cada cual debe hacerse cargo de sus *manes*. Es decir, se trata de un determinismo que no exime de responsabilidad: uno no elige su filiación, pero sí debe responsabilizarse de darle un destino a aquello que le ha tocado en suerte. Si responde a sus necesidades sólo desde el instinto, hay que esperar lo peor.

Tanto Montaigne como Diderot, ambos de formación clásica, se sienten obligados a encontrar algún principio regulador que sustituya la propuesta aristotélica del término medio, que ellos habían entendido en este sentido, a saber, como propuesta y búsqueda de la regulación de las pasiones. Montaigne sostenía, a lo largo de los ensayos, su convicción personal de que «resulta más fácil no entrar

que salir», por lo que consideraba más fácil evitar las pasiones que moderarlas, y lo que los estoicos hacían por virtud, él lo hacía por temperamento.

Diderot recurre a la inversión entre música y moral para introducir la idea del término medio. Como siempre que se trata de música, el saber está del lado del sobrino de Rameau; es el modo en el que Diderot muestra las paradojas éticas. Por medio de la comparación, el autor está obligado a reconocer la coherencia de la argumentación cínica, ante la que no puede responder más que con su mal humor.

Se puede establecer una equivalencia entre la forma en que Montaigne lega a la posteridad su ejemplo y su elección, su insistencia en vivir y actuar de forma adecuada, y las continuas inversiones que efectúa Diderot a lo largo del diálogo, haciendo que el filósofo fuerce el paso del ámbito ético al estético, y viceversa. La virtud, concebida como una búsqueda de equilibrio personal, acaba por confundirse, como en el caso de Montaigne, con el humanismo. Definido por su naturaleza y por su cultura, el ser humano debe atender tanto a la una como a la otra. En la búsqueda de ese equilibrio reside la verdadera virtud. Ésa es la razón de las transiciones que obligan a leer entre líneas, por el efecto de perplejidad que provocan. La enunciación del autor, su punto de vista, aparece donde no se espera, quizá porque su lugar no está en el diálogo.

Un enunciado de autoridad no tiene más garantía que su enunciación misma. Y si evoca un sentido es como consecuencia de la propia enunciación. En el caso del escrito, éste no depende de la producción de sentido. No se escribe por el efecto de significado. En el diálogo entre el filósofo y el sobrino de Rameau, el destinatario del texto parece ser el autor mismo, y quizá el enigmático final de la obra muestra la ambigüedad bajo la que se esconde su enunciación. Hay quien considera una conclusión desafiante las últimas palabras que cruzan los personajes, una última paradoja que muestra que el sobrino no conoce la constancia más que en la negación de todo cambio; hay también quien lo interpreta desde la posición cínica de Rameau. Por mi parte, considero que el exagerado desplazamiento del decir del sobrino apunta, más bien, a una suspensión de sentido, esto es, a una reducción del sentido al sinsentido, para dejar al descubierto el síntoma de la época: la barbarie de la civilización.

Pero, para soportar el sinsentido y, además, darle forma artística, he considerado que es preciso que el autor custodie el límite que preserva a la escritura enigmática y

genial de la autocomplacencia delirante. Para eso hacen falta interlocutores; para ellos y con ellos va adquiriendo, poco a poco, un estilo propio la escritura de Diderot.

En las primeras obras, establecido en París y alejado de la tutela familiar, Diderot escribe identificado con la postura empirista, racionalista y de tolerancia, defendida por los *philosophes*. Quizá ésa es la razón de que encontremos en esos primeros escritos un tono beligerante que desaparecerá, precisamente, cuando sus propuestas teóricas estén más elaboradas. Tampoco muestran esos primeros textos el estilo tan singular por el que la escritura de Diderot adquiere el estatuto de genial. Hay que esperar a que él mismo, en las cartas dirigidas a sus amigos, hablara de lo que realmente le preocupaba y constituía su inquietud más íntima: la mediocridad, y con ella, el temor a no obtener el reconocimiento de la posteridad.

De la correspondencia que mantuvo Diderot con sus amigos, destacan las cartas que escribió a una mujer, Sophie Volland. He considerado que Sophie Volland debió ser una verdadera interlocutora para el filósofo, una mujer que puntuaba e interpretaba sus cartas, seguramente de manera bastante crítica y no exenta de humor, de modo que Diderot podía reconocer y aceptar sus comentarios y, poco a poco, ir descubriendo su estilo. He defendido también que las mujeres encarnan en la cultura a los sujetos que se preocupan por la sexualidad, el amor, el deseo; por tanto, si a lo largo de la historia se ha subrayado su ignorancia, si en todos los tiempos ha surgido la necesidad o de educarlas o de hacerlas callar arrojándolas a la hoguera o encerrándolas en los conventos, es posible preguntarse si no se trata de ocultar el miedo de los hombres hacia un saber que se les supone a ellas.

En el caso de Diderot, Sophie Volland es nombrada continuamente como el amor de su vida. Interlocutora y lectora, era también una mujer, por lo tanto, portadora de un supuesto saber radicalmente distinto al suyo; un saber ante el cual Diderot no sintió rivalidad, ni tampoco la necesidad vanidosa de apropiárselo. Por amor a Sophie pudo quizá dejar un poco de lado sus expectativas de reconocimiento y prestigio, y también un poco del enorme peso que suponía para él no ser un mediocre. He considerado que, gracias a Sophie Volland, Diderot va abandonando, en cierta medida, el círculo de los *philosophes* y sus extravagancias, y «en robe de chambre et en bonnet de nuit», en silencio y soledad, comienza a escribir de otra manera. También es posible que, a partir del encuentro con Sophie Volland, Diderot

podiera asumir que, quizá, se había equivocado al casarse precipitadamente, pero que debía responsabilizarse de aquella elección poco afortunada. Así, la asunción de su responsabilidad le permitió escribir sin odio ni rabia contra la humanidad, e incluso participar en el proyecto más subversivo de su época, la *Encyclopédie*, a fin de sostener económicamente a su familia.

A partir de unas líneas del testamento de Sophie Volland surge la hipótesis de que Denis Diderot y Sophie Volland compartían la lectura de los *Essais*, y de que la obra de Michel de Montaigne debió ser para ambos una suerte de breviario, un libro de orientación y de lectura habitual. Denis Diderot, quizá sin darse cuenta, se encontró con una manera insólita de escribir las reflexiones: en los *Essais* son «les pensées» mismos los que crean un estilo de escritura. En la obra de Montaigne no es posible separar las ideas de su manera de exponerlas.

Diderot fue un atento lector de Montaigne. Y Montaigne leía continuamente a Plutarco, a Horacio y a Virgilio, al igual que Diderot. Podríamos hacer una lista de las lecturas compartidas por ambos. Pero eso no constituiría un dato en este trabajo, no explicaría nada de las particularidades que encontramos en su estilo de escritura, ya que la lectura de los autores clásicos citados formaba parte del programa de estudios de cualquier joven culto, tanto en el siglo XVI como en el XVIII. Es normal, por lo tanto, que en las dos obras comparadas haya continuas referencias a sus fuentes clásicas, y que de ellas tomen ambos autores los lugares comunes que desarrollan.

Sin embargo, en la actualización de la sabiduría de los antiguos a su respectivo tiempo, además de la erudición, ambos comparten un modo particular de hablar del ser humano. Montaigne lo repite a lo largo de su obra; Diderot, en *El sobrino de Rameau*, sólo lo dice una vez, pero con rotundidad: nada de contemplar al ser humano desde el epiciclo de Mercurio, nada de pesados ideales inalcanzables, ninguna concesión a la autocomplacencia.

Su alternativa —la de ambos— es asumir cierta resignación, alejada, eso sí, tanto del precepto estoico como de todo precepto que vaya en contra de la naturaleza humana. La resignación, en este sentido no preceptivo, supone que el sujeto está dispuesto a hacer frente a las circunstancias que acompañan a los imponderables de la vida cotidiana y, por decirlo de un modo metafórico, que ha aceptado jugar la partida, sin hacer trampas, con las cartas que le han tocado. No es casualidad que *El*

sobrino de Rameau comience con una partida de ajedrez, que es una imagen que encuadra, fija las posiciones y limita los movimientos posibles; tampoco sorprende que el juego se desarrolle durante hora y media y termine en «tablas». En *Los ensayos*, Montaigne comienza con una presentación que enmarca su objeto de estudio —él mismo— y, al cabo de la larga serie de escritos sobre su propia experiencia, concluye que, a fin de cuentas, incluso en el más elevado trono del mundo estamos sentados sobre nuestro trasero.

Esta asunción de la naturaleza humana se expresa a través de un rasgo fundamental que caracteriza el estilo de ambos autores: el sentido del humor, o, en términos dieciochescos, el *esprit*. Y se ha hablado de la imposibilidad a la que conduce todo intento de sistematizar y reducir a fórmulas ese «espíritu» que es índice de la chispa, de la gracia que encontramos en algunas personas y en algunos autores. Sin embargo, la reflexión filosófica, cuando no cierra sus oídos a lo que no espera oír, permite que, entre las ideas y los pensamientos más ajustados, se deslicen algunos *witz*, algunas salidas ingeniosas y provocativas, ciertos rasgos de humor que expresan sin denunciar la relación del autor con esa falta de armonía universal.

En consecuencia, al analizar el estilo de estas dos obras, que pertenecen a distintos géneros y distintas épocas, he atendido a los aspectos de la lengua y de la retórica que pueden resultar signos de ese *esprit*. Y se ha visto que Montaigne y Diderot comparten muchos recursos estilísticos en las obras analizadas: está el uso de la lengua culta, pero alejada de las fórmulas clásicas; está también la elección intencionada de las figuras estilísticas. Se puede considerar que los dos autores escribían de modo similar: frases directas y ágiles que interrumpen continuamente la argumentación a base de digresiones; yuxtaposiciones, quiasmos y paradojas; múltiples imágenes como expresión de la reflexión misma; metáforas audaces y comparaciones atrevidas. Ambos hicieron con su estilo una escritura, una escritura evocadora y llena de ingenio.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA¹

1. FUENTES

1.1. DENIS DIDEROT

1.1.1. Ediciones en francés de las obras de Diderot

Œuvres, publicadas a partir de los manuscritos del autor por Jacques-André Naigeon, Desray, Deterville, París, 1798, 15 vols.

Œuvres, ed. J. L. J. Brière, París, 1821-1834, 26 vols.

Œuvres complètes, por Jules Assézat y Maurice Tourneux, Garnier Frères, París, 1875-1877, 20 vols.

Œuvres, ed. André Billy, Gallimard, París, 1951.

Salons, ed. J. Seznec y J. Adhémar, Clarendon Press, Oxford, 1955-1967, 4 vols.

Œuvres esthétiques (1959), *politiques* (1963), *philosophiques* (1965), ed. P. Vernière, Bordas, «Classiques Garnier», París.

Œuvres complètes, ed. cronológica dirigida por Roger Lewinter, Club français du livre, París, 1969-1973, 15 vols.

Œuvres complètes, ed. crítica y anotada, dirigida por Jean Fabre, Herbert Dieckmann, Jacques Proust y Jean Varloot, Herman, París, 1975, 33 vols.

¹ El fondo bibliográfico que ha permitido este trabajo es bastante más amplio. En el apartado de bibliografía secundaria sólo he incluido la selección de obras y artículos citados en el cuerpo del estudio.

- Textes et débats*, antología de Jean-Claude Bonnet, Librairie Générale Française, París, 1984.
- Lettres à Sophie Volland*, selección y prefacio de Jean Varloot, Gallimard, Folio, París, 1984.
- Œuvres*, Robert Laffont, coll. «Bouquins», París, 1994-1997, 5 vols.
- Diderot & Shaftesbury, *Essai sur le mérite & la vertu (principes de la philosophie morale)*, ed. bilingüe francés-inglés, Alive, París, 1998.
- Paradoxe sur le comédien*, introducción, notas y dossier a cargo de Jean M. Goulemot, Librairie Générale Française, París, 2001.
- Sur la tolérance et autres textes*, introducción, presentación de textos y notas de Robert Chesnais, Nautilus, París, 2002.
- Contes et Romans*, ed. Michel Delon, Gallimard, París, 2004.
- Le Rêve d'Alembert*, dossier y notas de Seloua Luste Boulbina, Gallimard, París, 2008.
- Salons*, ed. Michel Delon, Gallimard, París, 2008.
- Diderot, D. y Alembert, J. d', *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences des Arts et des Métiers. Par une société de gens de Lettres*, reimpresión en fac-símil, Franco Maria Ricci, Milán, 1975.

1.1.2. Obras de Diderot en español

- La religiosa: no es un cuento*, trad. Angel R. Chaves, Campuzano, Madrid, 1886.
- Obras escogidas de Diderot*, precedidas de su vida por Mme de Vandeuil y de una introducción de F. Tulou. Traducción de N. Estévanez, Garnier Frères, París, 1897.
- Obras filosóficas de Diderot*, trad. Antonio Zozaya, Sociedad General de Librería, Madrid, 1900.
- Esto no es un cuento; Los dos amigos de Bourbonne; La señora de La Carlière; Autores y críticos*, traducción y notas de Luis Pancorbo, Alianza, Madrid, 1974.
- La religiosa*, ed. Jorge A. Marfil, Akal, Madrid, 1977.

- Santiago el fatalista y su amo*, traducción, prólogo y notas de Luis Pancorbo, Alianza, Madrid, 1978.
- Jacques el fatalista y su amo*, ed. bilingüe. Introducción, notas y traducción de Francisco Lafarga Maduell, Bosch, Barcelona, 1978.
- Escritos filosóficos*, ed. Fernando Savater, Editora Nacional, Madrid, 1981.
- Viaje a Tahití; seguido de Suplemento al viaje de Bougainville o Diálogo entre A y B*, ed. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1982.
- La Enciclopedia: selección de artículos políticos*, estudio preliminar y traducción de Ramón Soriano y Antonio Porras, Tecnos, Madrid, 1986.
- Pensamientos sueltos sobre la pintura*, estudio preliminar de Antoni Mari, trad. Monique Planes, Tecnos, Madrid, 1988.
- Escritos políticos*, estudio preliminar, traducción y notas de Antonio Hermosa Andujar, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1989.
- Sobre la interpretación de la naturaleza*, trad. J. Mateo Mallorca, Anthropos, Barcelona, 1992.
- Sueño de d'Alembert y Suplemento al Viaje de Bougainville*, trad. Manuel Ballester, Debate, Madrid, 1992.
- Escritos sobre arte*, ed. Guillermo Solana Díez, trad. Elena del Amo, Siruela, Madrid, 1994.
- Sueño de d'Alembert*, trad. Javier Moscoso, Compañía Literaria, Madrid, 1996.
- Los dijes indiscretos*, trad. Juan Furió, excepto los capítulos 16, 18, 19 y 23, a cargo de Inmaculada Pastor, Barataria, Barcelona, 2001.
- La religiosa*, trad. Alejandro García Schnetzer, Ediciones del Bronce, Barcelona, 2002.
- Carta sobre los ciegos seguida de carta sobre los sordomudos*, trad. Julia Escobar Moreno, Pre-Textos, Valencia, 2002.
- Artículos políticos de la Enciclopedia*, trad. Ramón Soriano, Tecnos, Madrid, 2002.
- Jacques el fatalista*, introducción, traducción y notas de Ana María Holzbacher, Gredos, Madrid, 2002.
- Salón de 1767*, trad. Lydia Vázquez, Visor, Madrid, 2003.
- Paradoja sobre el comediante. Cartas a dos actrices*, edición, traducción y notas de Mauro Armiño, Valdemar, Madrid, 2003.

- Carta sobre el comercio de libros*, estudio preliminar de Roger Chartier; edición, traducción y notas de Alejandro García Schnezer, FCE, Buenos Aires, 2003
- Jacques el fatalista*, trad. Félix de Azúa (1ª edición, 1979), Alfaguara, Madrid, 2004.
- Ensayo sobre la vida de Séneca*, trad. Gregorio Cantera, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Mente y cuerpo en la Enciclopedia*, introducción y selección de artículos de Roselyne Rey, trad. Julián Mateo Ballorca, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2005.
- La religiosa*, trad. Félix de Azúa, Ediciones Verticales, Barcelona, 2008.
- Cuentos*, prólogo de Jean M. Goulemont, traducción y notas de Lydia Vázquez, Vilaboa, Pontevedra, 2009.

1.1.3. Obras de Diderot en euskara

- Hau ez da ipuina*, trad. Iñaki Iñurrieta, Ibaizabal, Euba, 1995.
- Teosofoa*, trad. Pedro Diez de Ulzurrun, Informat, Legutiano, 1998.
- Pentsamendu ilustratua: idazlan hautatuak (d'Alembert, Diderot, Priestley)*, presentación de Demetrio Castro, traducción de Haritz Monreal, Klasikoak, Bilbao, 2005.
- Rameauren iloba*, introducción de Carlos Martínez Gorriarán, traducción de Joxan Elozegi Arregi, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Leioa, 2005.

1.1.4. *Le Neveu de Rameau*: principales ediciones

- Rameaus Neffe. Ein Dialog von Diderot*, trad. J. W. von Goethe, Leipzig, G.J. Göschen, 1805.

- Le Neveu de Rameau, dialogue, ouvrage posthume et inédit par Diderot*, edición de De Saur y Saint- Geniès [retraducido del alemán], Delaunay, París, 1821.
- Le Neveu de Rameau*, en *Œuvres de Denis Diderot*, J. L. J. Brière, París, 1823, vol. XXI.
- Le Neveu de Rameau*, edición revisada y corregida, con una introducción de Charles Asselineau, Poulet-Malassis, París, 1862.
- Le Neveu de Rameau*, en *Œuvres complètes*, por Jules Assézat y Maurice Tourneux, Garnier Frères, París, 1875-1877, vol. V.
- Le Neveu de Rameau*, en *Œuvres Choiesies de Denis Diderot*, precedidas de su vida por Mme de Vandeul y de una introducción de F. Tulou, Garnier Frères, París, 1880.
- Le Neveu de Rameau*, texto corregido según los manuscritos. Noticia, notas y bibliografía por Gustave Isambert, Quantin, París, 1883.
- Le Neveu de Rameau, Satire*, edición revisada según originales y anotada por Maurice Tourneux, Rouquette París, 1884.
- Le Neveu de Rameau, Satire*, publicado por primera vez según el manuscrito original autógrafo, con introducción y notas de G. Monval. Acompañada de una noticia sobre las primeras ediciones de la obra y de la vida de Jean-François Rameau por E. Thoinan, Plon-Nourrit, París, 1891.
- Le Neveu de Rameau*, edición crítica con notas y léxico de Jean Fabre, Droz, Ginebra, 1950.
- Le Neveu de Rameau ou Satire 2e accompagnée de la Satire première*, edición de Roland Desné, Club des amis du Livre progressiste, París, 1963.
- Le Neveu de Rameau et autres textes*, introducción de Jacques Proust, Librairie Générale Française, París, 1972.
- Le Neveu de Rameau et autres textes philosophiques*, introducción de Jean Varloot, Gallimard, París, 1972.
- Le Neveu de Rameau, Satire seconde*, presentado y comentado por Jacques Chouillet, Imprimerie Nationale, París, 1982.

Le Neveu de Rameau, Satires, Contes et Entretiens, edición establecida y comentada por Jacques y Anne-Marie Chouillet, Librairie Générale Française, París, 1982.

Le Neveu de Rameau, introducción, notas, cronología, dossier y bibliografía de Jean- Claude Bonnet, Flammarion, París, 198

Le Neveu de Rameau, edición presentada, anotada y comentada por Claudine Nédélec, Larousse, París, 199

Le Neveu de Rameau, edición de Véronique Anglard, Hachette, París, 1996.

Le Neveu de Rameau, edición establecida, presentada y anotada por Pierre Chartier, Librairie Générale Française, París, 2001.

Le Neveu de Rameau, presentación, notas y comentarios de Florence Chapiro, Larousse, París, 2005.

Le Neveu de Rameau, presentación, notas, cronología y dossier de Jean-Philippe Marty, Flammarion, París, 2005.

Le Neveu de Rameau, edición de Michel Delon, Gallimard, París, 2006.

1.1.5. *El sobrino de Rameau*: ediciones en español

El Sobrino de Rameau, en *Obras escogidas de Diderot*, precedidas de su vida por Mme de Vandeuil y de una introducción de F. Tulou. Traducción de N. Estévanez, Garnier Frères, París, 1897.

El Sobrino de Rameau, edición de N. Estévanez revisada y completada por Valeriano Bozal, Ciencia Nueva, Madrid, 1968.

El Sobrino de Rameau, traducción de Félix de Azúa, Alfaguara, Madrid, 1979.

El Sobrino de Rameau, edición y traducción de Félix de Azúa, Bruguera, Barcelona, 1983.

El Sobrino de Rameau, edición de Carmen Roig y traducción de Dolores Grimau, Cátedra, Madrid, 1985.

El Sobrino de Rameau, trad. Félix de Azúa, Ediciones Verticales, Barcelona, 2008.

Denis Diderot: *El sobrino de Rameau* (trad. Ana María Patrón) / Angélica Liddell: *Perro muerto en tintorería*, Nórdica Libros, Sevilla, 2008.

1.2. MICHEL DE MONTAIGNE: PRINCIPALES EDICIONES MODERNAS

Essais de Michel, seigneur de Montaigne, edición de Jacques-André Naigeon [la primera establecida a partir del ejemplar de Burdeos], Pierre et Firmin Didot, París, 1802, 4 vols.

Essais de Michel de Montaigne, texto original de 1580 que incluye las variantes de las ediciones de 1582 y 1587, edición de Reinhold Dezeimeris y Henri Barckhausen, Féret et fils, Burdeos, 1870-1873, 2 vols.

Les Essais, edición de Pierre Villey, Alcan, París, 1922-1923, 3 vols.

Essais, texto establecido y anotado por Albert Thibaudet, Bibliothèque de la Pléiade, Gllimard, París, 1934.

Essais, edición de Maurice Rat, Garnier, París, 1941-1942, 3 vols.

Essais de Michel de Montaigne, texto establecido, aparato crítico y notas de André Tournon, Imprimerie nationale, col. «La Salamandre», París, 1998, 3 vols.

Journal de voyage, edición en francés moderno establecido y presentado por Claude Pinganaud, Arléa, París, 1998.

Les Essais, edición establecida por Denis Bjaï, Bénédicte Boudou, Jean Céard y Isabelle Pantin, Le Livre de Poche, col. «La Pochothèque», París, 2001.

Les Essais, edición de Jean Balsamo, Michel Magnien y Catherine Magnien-Simonin, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 2007.

Los ensayos, edición y traducción de J. Bayod Brau, Acantilado, Barcelona, 2007.

2. BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

2.1. CLÁSICOS ANTERIORES A 1800

- Addison, J., *Los placeres de la imaginación y otros ensayos*, trad. José Luis Munárriz, Visor, Madrid, 1991.
- Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, ed. bilingüe de María Araujo y Julián Marías, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1979.
- , *Poética*, ed. bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987.
- , *Retórica*, int., trad. y notas de Alberto Bernabé, Gredos, Madrid, 1995.
- , *Tratados de lógica (Órganon) I y II*, intr., trad. y notas de Miguel Candel Sanmartín, Gredos, Madrid, 1982 y 1988.
- Bartolomé de las Casas, *Breve relación de la destrucción de las Indias occidentales*, edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en http://trobes.uv.es/tmp/_webpac2_1348755.10131.
- Beaumarchais, *Œuvres*, ed. Pierre Larthomas, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1988.
- Biblia de Jerusalén*, traducida de la edición francesa de las Éditions du Cerf, París, 1998, bajo la dirección de la Escuela Bíblica de Jerusalén, Desclée De Brouwer, Bilbao, 2006.
- Blake, W., *Antología bilingüe*, intr. y trad. Enrique Caracciolo Trejo, Alianza, Madrid, 2002.
- Bright, T., *Un tratado de melancolía*, trad. María José Pozo San Juan y Esteban J. Calvo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, Madrid, 2004.
- Buffon, G. L., *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. Buffon le jour de sa réception (25 août 1753)*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30876695t/description>.
- Burke, E., *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. B. Saint Girons, Vrin, París, 1990.
- Cazotte, J., *Le diable amoureux*, Champion, París, 200

- Châtelet, Madame de, *Discours sur le bonheur*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75513B.r=Chatelet+Discours+sur+le+bonheur.langFR>.
- Chaumeix, A., *La petite encyclopédie ou dictionnaire des philosophes*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/c30229498z/description>.
- Cicerón, *El orador*, ed. bilingüe de Antonio Tovar y Aurelio R. Bujaldón, CSIC, Madrid, 1992.
- Condillac, É. B. de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines, ouvrage où l'on réduit à un seul principe tout ce qui concerne l'entendement humain*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2984301.r=Condillac.langES>.
- , *Traité de l'art d'écrire*, en *Œuvres complètes*, Slatkine reprints, Ginebra, 1970, t. V.
- Diógenes Laercio, *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, Librería Perlado, Páez y Cía., Madrid, 1914.
- Du Marsais, *De Tropes ou Des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35154049k/description>.
- Fréron, E.-C., *L'Année Littéraire (1783)*, Slatkine reprints, Ginebra, n° IV, 1966.
- Helvétius, *De l'Esprit*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k106356r.image.r=Helvetius.f528.langES>.
- Hesíodo, *Los trabajos y los días*, trad. J. L. Villalaz, Porrúa, México, 1982.
- Hobbes, Th., *De cive*, ed. bilingüe de Joaquín Rodríguez Feo, Debate, Madrid, 1993.
- Homero, *Iliada*, trad. A. López Eire, Cátedra, Madrid, 1898.
- Hölderlin, F., *Hiperión o el Eremita en Grecia*, trad. Jesús Munárriz, Hiperión, Madrid, 2000.
- Horacio, *Epístola a los Pisones*, ed. bilingüe de Aníbal González, Taurus, Madrid, 1987.

- Hume, D., *La norma del gusto y otros ensayos*, trad. María Teresa Beguiristáin, Nexos, Barcelona, 1989.
- , «De la sencillez y el refinamiento al escribir», en *Sobre el estilo*, trad. Juan José Utrilla, UNAM, México, 2007, pp. 32-40.
- Jonson, B., *El alquimista*, trad. e intr. M. Cohen, Bosch, Barcelona, 1983.
- Juvenal, *Sátiras*, trad. D. Luis Folgueras, edición electrónica de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en http://trobes.uv.es/tmp/_webpc2_1371775.2431.
- Kant, I., *Crítica de la razón pura*, trad. P. Ribas, Alfaguara, Madrid, 1998.
- , *Crítica de la razón práctica*, trad. E. Miñana y Villagrasa y Manuel García Morente, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1994.
- , *Crítica del discernimiento*, ed. y trad. R. R. Aramayo y S. Mas, Antonio Machado Libros, Madrid, 2003.
- La Bruyère, *Œuvres complètes*, ed. Julien Benda, Gallimard, París, 1934.
- La Rochefoucauld, F. de, *Maximes et réflexions morales*, Garnier, París, 1967.
- Lessing, G.E., *Laocoonte*, trad. E. Barjau, Tecnos, Madrid, 1990.
- Locke, J., *Ensayo sobre el entendimiento humano*, trad. M^a Esmeralda García, Editora Nacional, Madrid, 1980.
- Longino, *Le Traité du sublime*, trad. N. Boileau, ed. bilingüe griego-francés, disponible en <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/ongin/sublime.htm>.
- Lope de Vega, *El mejor alcalde, el rey*, Ediciones Rueda, Madrid, 2002.
- Marivaux, *Le Cabinet du philosophe*, en *Journaux et Œuvres diverses*, ed. Frédéric Deloffre y Michel Gilot, Garnier, París, 1988.
- Mercier, L.-S., *Du Théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33998428m/description>.
- , *Le Tableau de Paris*, intr. y selección de textos de J. Kaplow, La Découverte, París, 1998.
- Mirabeau, *L'Ami des hommes ou Traité de la population*, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-9089&M=notice>.
- Molière, Jean Baptiste Poquelin, *Œuvres complètes*, ed. Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1971.

- Montesquieu, *Essai sur le goût*, en *Œuvres complètes*, ed. Roger Caillois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1951, t. II.
- Novalis, *Poesías completas. Los discípulos en Sais*, trad. Rodolfo Häsler, DVD Ediciones, Barcelona, 2000.
- Perrault, Ch., *Mémoires de ma vie*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1020573>.
- Quintiliano, *Instituciones oratorias*, trad. I. Rodríguez y P. Sandier, edición electrónica de la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, disponible en www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/24616141101038942754491/index.htm.
- Rabelais, F., «Le Tiers livre», en *Œuvres complètes*, ed. Mireille Huchon, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1994.
- , *Gargantua et Pantagruel*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31167379q/PUBLIC>.
- Richardson, S., *Pamela*, trad. Fernando Galván y María del Mar Pérez Gil, Cátedra, Madrid, 1999.
- Rousseau, J.-J., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Folio, Gallimard, París, 1985.
- , *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Flammarion, París, 1997.
- , *Œuvres complètes*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-205180&M=notice>.
- Saverien, *Histoire des progrès de l'esprit humain*, Humblot, París, 1778.
- Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, ed. bilingüe de Jaime Feijóo y Jorge Seca, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Schlegel, F., *Poesía y filosofía*, trad. Diego Sánchez Meca y Anabel Rábade Obradó, Alianza, Madrid, 1994.
- Sedaine, M.-J., *Le Philosophe sans le savoir*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4114979.image.r=Sedaine.f506.langFR.hl>.

- Shaftesbury, *Carta sobre el entusiasmo*, trad. Agustín Andreu, Crítica, Barcelona, 1997.
- Spinoza, *Ética*, intr., trad. y notas de Vidal Peña, Alianza, Madrid, 1999.
- Sterne, L., *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy. Los sermones de Mr. Yorick*, trad. y notas de Javier Marías, Alfaguara, Madrid, 2000.
- , *Viaje sentimental por Francia e Italia*, trad. Max Lacruz Bassols, Funambulista, Madrid, 2006.
- Swift, J., «Argumento en contra de la abolición del cristianismo», en *Obras selectas*, trad. Emilio Lorenzo, Espasa Calpe, 2002, pp. 733-752.
- , «Sobre la mentira política», en *Obras selectas*, trad. Emilio Lorenzo, Espasa Calpe, 2002, pp. 781-787.
- , «Sobre el estilo», en *Sobre el estilo*, trad. Juan José Utrilla, UNAM, México, 2007, pp. 9-18.
- Virgilio, *Eneida*, trad. José Carlos Fernández Corte, Cátedra, Madrid, 2004.
- Voltaire, *Œuvres complètes*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k800>.

2.2. CLÁSICOS MODERNOS Y CONTEMPORÁNEOS

- Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, texto establecido, presentado y anotado por Claude Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, París, 1976.
- Benjamin, W., *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, trad. J. F. Yvars y Vicente Jarque, Península, Barcelona, 2000.
- Bergson, H., *Le Rire*, PUF, París, 1900.
- Hegel, G.W.F., *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces, FCE, México, 1966.
- , *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz, Akal, Madrid, 1989.
- , *Introducción a la estética*, trad. Ricardo Mazo, Península, Barcelona, 1997.

- Hugo, V., *Les Misérables*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k411301m.r=Hugo.langFR>.
- Humboldt, W. von, *De l'origine des formes grammaticales et de leur influence sur le développement des idées*, trad. Alfred Tonnellé, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k73589r=von+Humboldt.langES>.
- Keats, J., *Poemas escogidos*, ed. bilingüe de Martínez Luciano, Payá y Teruel Pozas, Cátedra, Madrid, 1997.
- , *Belleza y verdad*, ed. bilingüe de L. Oliván, Pre-Textos, Valencia, 1998.
- Kierkegaard, S., *Migajas filosóficas*, ed. y trad. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Trotta, Madrid, 1997.
- , *De los papeles de alguien que todavía vive. Sobre el concepto de ironía*, trad. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Trotta, Madrid, 2000.
- , *O lo uno o lo otro. Un fragmento de vida I*, ed. y trad. Begonya Saez Tajafuerce y Darío González, Trotta, Madrid, 2006.
- Maine, H.J.S., *El derecho antiguo*, trad. del francés A. Guerra, Biblioteca Jurídica de Autores Contemporáneos, Madrid, 1893.
- Nietzsche, F., *Más allá del bien y del mal*, trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 1972.
- , *Richard Wagner en Bayreuth*, en *Obra completas*, trad. Pablo Simón, Prestigio, Buenos Aires, 1970, pp. 779-844, disponible en www.nietzscheana.com.ar/richard_wagner.htm.
- Sainte-Beuve, *Port-Royal*, Gallica, edición electrónica de la Bibliothèque nationale de France, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ask:/12148/cb312797681/description>.
- Schoepheuer, A., *El mundo como voluntad y representación*, trad. Eduardo Ovejero y Maury, Porrúa, México, 198
- , *El mundo como voluntad y representación. Complementos*, trad., int. y notas de Pilar López de Santa María, Trotta, Madrid, 200
- Shelley, M., *Frankenstein o El moderno Prometeo*, ed. Isabel Burdiel y trad. M^a Engracia Pujals, Cátedra, Madrid, 1999.

- Shelley, P., *No despertéis a la serpiente*, ed. bilingüe de Juan Abeleira y Alejandro Valero, Hiperión, Madrid, 1994.
- Taine, H., *Les origines de la France contemporaine. L'Ancien Régime. Livre Quatrième*, Librairie Hachette, París, 1879.
- Wittgenstein, L., *Tractatus Logico-Philosophicus*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Alianza, Madrid, 1994.
- , *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Crítica, Barcelona, 1988.

2.3. ESTUDIOS GENERALES SOBRE EL SIGLO XVIII FRANCÉS

- Approches des Lumières. Mélanges offerts a Jean Fabre*, Klincksieck, París, 1974.
- Beaurepaire, P.-Y., *L'Europe des Lumières*, PUF, París, 2004.
- Bénichou, P., *Morales du Grand Siècle*, Gallimard, París, 1988.
- , *Romantismes français I: Le Sacre de l'écrivain; Le Temps des prophètes*, Gallimard, París, 2004.
- Bermudo, J.M., *La Filosofía moderna y su proyección contemporánea. Introducción a la cultura filosófica*, Barcanova, Barcelona, 1983.
- Blom, P., *Encyclopédie. El triunfo de la razón en tiempos irracionales*, trad. Javier Calzada, Anagrama, Barcelona, 2007.
- Bonnet, G. E., *Philidor et l'évolution de la musique française*, Delagrave, París, 1921.
- Butor, M., *Répertoire*, Minuit, París, 1960-1982, 5 vols.
- Callot, E., *La philosophie de la vie au XVIIIe siècle*, Marcel Rivière, París, 1965.
- Cassirer, E., *Filosofía de la Ilustración*, trad. Eugenio Imaz, FCE, México, 1993.
- Desné, R., *Les matérialistes français de 1750 à 1800*, Buchet-Chastel, París, 1965.
- Duhart, M., *Moi, Dominique Joseph Garat. Homme des Lumières et patriote basque*, Atlantica, Biarritz, 1998.
- Ferrone, V., «Ciencia», *Diccionario histórico de la Ilustración*, Vincenzo Ferrone y Daniel Roche, eds., Alianza, Madrid, 1998, pp. 272-277.

- Frijhoff, W., «Cosmopolitismo», *Diccionario histórico de la Ilustración*, pp. 33-41.
- Fumaroli, M., «Un philosophe et ses théologiens. Voltaire et la Compagnie de Jésus», en *Exercices de lecture*, Gallimard, París, 2006, pp. 460-477.
- Gay, P., *La Edad de las Luces*, trad. Victorino Pérez Segura, Time-Life Books, Amsterdam, 1974.
- Goldzink, J., *Comique et comédie au Siècle des Lumières*, L'Harmattan, París, 2000.
- , *À la recherche du libertinage*, L'Harmattan, París, 2005.
- Gómez de la Serna, G., *Los viajeros de la Ilustración*, Alianza, Madrid, 1974.
- Hager, F.-P., «Éducation, instruction et pédagogie», *Dictionnaire européen des Lumières*, pp. 429-432.
- Hazard, P., *La pensée européenne au XVIIIe siècle : de Montesquieu à Lessing*, Hachette, París, 1995.
- Jacob, M.C., «Masonería», *Diccionario histórico de la Ilustración*, pp. 227-236.
- Jullien, A., *La Ville et la Cour au XVIIIe siècle*, ed. Edouard Rouveyre, París, 1881.
- Koselleck, R., *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*, trad. D. Innerarity, Paidós, Barcelona, 2001.
- Lusebrink, H.-J., «Civilización», *Diccionario histórico de la Ilustración*, pp. 148-154.
- Maire, C., «Constitution Unigenitus», *Dictionnaire électronique Montesquieu*, disponible en <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lsh.fr/>.
- Masseau, D., *Les ennemis des philosophes : l'antiphilosophie au temps des Lumières*, Albin Michel, París, 2000.
- Mornet, D., *La pensée française au XVIIIe siècle*, Armand Colin, París, 1969.
- Mortier, R., *Les combats des Lumières : recueil d'études sur le dix-huitième siècle*, Centre International d'Études du XVIIIe Siècle, París, 2000.
- Muchembled, R., *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Fayard, París, 1988.
- Munck, Th., *Historia social de la Ilustración*, trad. Gonzalo G. Djembé, Crítica, Barcelona, 2001.

- Pagden, A., *La Ilustración y sus enemigos. Dos ensayos sobre los orígenes de la modernidad*, ed., trad. e intr. José María Hernández, Península, Barcelona, 2002.
- Portillo, J. M., «Política», *Diccionario histórico de la Ilustración*, pp. 112-123.
- Rétat, P., *Le Dictionnaire de Bayle et la lutte philosophique au XVIIIe siècle*, Les Belles Lettres, París, 1971.
- Roche, D., *La France des Lumières*, Fayard, París, 1997.
- Salaün, F., *L'ordre des mœurs. Essai sur la place du matérialisme dans la société française du XVIIIe siècle*, Kimé, París, 1996.
- Sloterdijk, P., *Crítica de la razón cínica*, trad. Miguel Ángel Vega, Siruela, Madrid, 2003.
- Soriano, R., *La Ilustración y sus enemigos*, Tecnos, Madrid, 1988.
- Starobinski, J., *1789, les emblèmes de la raison*, Flammarion, París, 1973.
- , *L'invention de la liberté : 1700-1789*, Flammarion, París, 1987.
- Todorov, T., *L'Esprit des Lumières*, Robert Laffont, París, 2006.
- Vernière, P., *Lumières ou clair-obscur*, PUF, París, 1987.
- , «La pensée morale au dix-huitième siècle, évolution et dialectique», *Diderot Studies*, VI, 1964, pp. 353-362.
- Wiese, B. von, *La cultura de la Ilustración*, trad. E. Tierno Galván, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1954.

2.4. ESTUDIOS SOBRE DIDEROT

2.4.1. Biografías

- Alary, L., *Diderot : biographie, étude de l'œuvre*, Albin Michel, París, 1993.
- Billy, A., *Vie de Diderot*, Flammarion, París, 1932.
- Furbank, P.N., *Diderot. Biografía crítica*, trad. M. Teresa LaValle, Emecé Editores, Barcelona, 1994.
- Lepape, P., *Diderot*, Flammarion, París, 1991.
- Mesnard, P., *Le cas Diderot, étude de caractérologie littéraire*, PUF, París, 1952.
- Mornet, D., *Diderot. L'homme et l'œuvre*, París, Boivin & Cie, 1941.

- Naigeon, J.-A., *Mémoires historiques et philosophiques sur la vie et les ouvrages de Denis Diderot*, Slatkine reprints, Ginebra, 1970.
- Pomeau, R., *Diderot*, PUF, París, 1956.
- Pommier, J., *Diderot avant Vincennes*, Boivin & Cie., París, 1939.
- Trousseau, R., *Diderot*, Gallimard, París, 2007.
- Vandeul, M.A. de, *Mémoires pour servir à l'histoire de la vie et des ouvrages de Diderot*, Circé, París, 1992.
- Venturi, F., *La jeunesse de Diderot (1713-1753)*, Skira, París, 1939.
- Versini, L., *Denis Diderot*, Hachette, París, 1996.
- Wilson, A., *Diderot*, trad. al francés por G. Chavine, A. Lorenceau y A. Villelaur, Laffont-Ramsay, París, 1985.

2. 4. 2 Estudios generales sobre Diderot

- Azúa, F. de, *La paradoja del primitivo*, Seix Barral, Barcelona, 1983.
- Badez, J.-M., *Diderot et la musique*, Champion, París, 1975.
- Barbey d'Aurevilly, J., *Contre Diderot*, Complexe, Bruselas, 1986.
- Belaval, Y., *Études sur Diderot*, PUF, París, 2003.
- Benrekassa, G., «Diderot et l'honnête femme : de Mme Necker à Èliza Draper», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, pp. 87-97.
- Blum, C., «Fesser et confesser : deux impulsions de Diderot vers la femme», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, Aux amateurs de livres, París, 1985, pp. 99-103.
- Bonnet, J.-C., «L'écrit amoureux ou le fou de Sophie», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, pp. 105-114.
- Boileau, A.-M., *Liaison et liaisons dans les lettres de Diderot à Sophie Volland*, Champion, París, 1999.
- Buffat, M., «Diderot par lui-même dans les *Lettres à Sophie Volland*», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 15, 1993, pp. 9-30.
- Camagre, G., *Roman et Histoire de soi : la notion de sujet dans la correspondance de Diderot*, Champion, París, 2000.

- Cartwright, M. T., «Diderot critique d'art et le problème de l'expression», *Diderot Studies*, XIII, 1969, pp. 12-28, 175-218.
- Chabout, M.-H., *Denis Diderot : extravagance et génialité*, Éditions Rodopi, Amsterdam, 1998.
- Chouillet, J., *La formation des idées esthétiques de Diderot*, A. Colin, Paris, 1973.
- , *Diderot : poète de l'énergie*, PUF, Paris, 1984.
- , *Denis Diderot / Sophie Volland : un dialogue à une voix*, Slatkine, Ginebra, 1986.
- , «La promenade Vernet», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 2, 1987, pp. 123-16.
- Colloque international Diderot (1984, Paris)*, actas reunidas por Anne-Marie Chouillet, Aux amateurs de livres, Paris, 1985.
- Colloque de Cerisy-La-Salle : Interpréter Diderot aujourd'hui*, Le Sycomore, Paris, 1984.
- Colloque du bicentenaire (1984, Edimbourg)*, textos reunidos y presentados por Peter France et Anthony Strugnell, Edinbourg University Press, Edimburgo, 1985.
- Corday, M., *La vie amoureuse de Diderot*, Flammarion, Paris, 1928.
- Crevel, R., *Le clavecin de Diderot*, Éditions Surréalistes, Paris, 1932.
- Crocker, L., *La Correspondance de Diderot*, Kingsley Press, Nueva York, 1939.
- Daniel, G., *Le Style de Diderot : légende et structure*, Droz, Ginebra, 1986.
- De Fontenay, E., *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Grasset, Paris, 1981.
- Denis Diderot. Mémoire de la critique*, textos reunidos por Raymond Trouson, PUF, Paris, 2005.
- Diderot et la question de la forme*, coordinado por Annie Ibrahim, PUF, Paris, 1999.
- «Diderot», *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n° 661, 1984.
- Diderot : les Beaux Arts et la musique. Actes du Colloque International tenu à Aix-en-Provence (14, 15 et 16 décembre 1984)*, Université de Provence, 1986.

Diderot, l'invention du drame. Journée d'étude du 14 octobre 2000 à l'Université Paris VII/Denis Diderot, textos reunidos por Marc Buffat, Klincksieck, París, 2000.

Diderot Studies: revista comenzada a editar en 1949, anual (Syracuse University Press, vols. I y II; Ginebra, Droz, vols. III y ss.), dirigida por O. Fellows y N. Torrey; posteriormente, dirigida por G. May y, en la actualidad, dirigida por D. Guiragossian, con una frecuencia de aparición de 30 meses.

Dieckmann, H., *Cinq leçons sur Diderot*, Droz, Ginebra, 1959.

Durand-Sendrail, B., *La musique de Diderot*, Kimé, París, 1994.

Fabre, J., «Actualité de Diderot», *Diderot Studies*, IV, 1963, pp. 17-30.

———, «Diderot et les théosophes», *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, 13, 1961, pp. 203-222.

Gaillard, A., «Pour décrire un Salon», en «*Pour décrire un Salon*» : *Diderot et la peinture (1759-1766)*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2007, pp. 65-86.

Geffriaud Rosso, J., «Les demi-silences de Mademoiselle Volland : sur la jalousie», *Diderot Studies*, XXVI, 1995, pp. 109-124.

Gillot, H., *Denis Diderot : L'Homme, ses idées philosophiques, esthétiques et littéraires*, G. Courville, París, 1973.

Goulemont, J.-M., «Diderot et l'amour», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, pp. 83-86.

Guyot, Ch., *Diderot par lui-même*, Seuil, París, 1970.

Hartman, L.C., «Esquisse d'un portrait de Sophie Volland. Quelques notes sur la vie privée et les amitiés du philosophe», *Diderot Studies*, XVI, 1973, pp. 69-89.

Hermant, P., *Les idées morales de Diderot*, PUF, París, 1923.

Kempf, R., *Diderot et le roman*, Éditions du Seuil, París, 1964.

Lafarge, C., «Le déclin de l'amour», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, pp. 125-133.

Les ennemis de Diderot. Actes du Colloque organisé par la Société Diderot (1991, Paris), editadas por Anne-Marie Chouillet, Klincksieck, París, 1993.

- Lewinter, R., *Diderot ou les mots de l'absence*, Éditions du Champs Libre, Paris, 1976.
- May, G., *Quatre visages de Diderot*, Boivin, Paris, 1951.
- , *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, Droz, Ginebra, 1973.
- Marchal, F., *La culture de Diderot*, Champion, Paris, 1999.
- Nahon, A., «Le comique de Diderot dans les *Salons*», *Diderot Studies*, X, 1968, pp. 121-132.
- Niklaus, R., «Diderot et le conte philosophique», *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, XIII, 1961, pp. 299-316.
- Parmentier, M., «Le problème de Molyneux de Locke à Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 28, 2000, pp. 13-23.
- Pérol, L., «Diderot, Sophie et la paternité», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 5, 1988, pp. 19-26.
- Peyrache-Leborgne, D., «Sublime, sublimation et narcissisme chez Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 13, 1992, pp. 31-46.
- «*Pour décrire un Salon*». *Diderot et la peinture (1759-1766)*, textos reunidos por Aurélie Gaillard, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2007.
- Proust, J., *L'objet et le texte*, Droz, Ginebra, 1980.
- , *Lectures de Diderot*, Armand Colin, Paris, 1984.
- Richard, O., «Sophie Volland et Denis Diderot dans les *Lettres à Sophie Volland (1759-1774)* : une amitié particulière», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 39, 2005, pp. 19-27.
- Sacaluga, S. «Diderot, Rousseau et la querelle musicale de 1752. Nouvelle mise au point», *Diderot Studies*, X, 1968, pp. 133-173.
- Saint-Amand, P. *Le labyrinthe de la relation*, Vrin, Paris, 1984.
- Schmitt, É.-E., «L'ordre du désordre», *Europe*, 661, 1984, pp. 35-41.
- Seguin, J.-P., *Diderot, le discours et les choses : essai de description du style d'un philosophe en 1750*, Klincksieck, Paris, 1978.
- Seznec, J., *Essais sur Diderot et l'Antiquité*, Oxford, 1957.
- Siess, J., «Un modèle des Lumières : la comédie sérieuse de Diderot», en *Diderot, l'invention du drame*, Klincksieck, Paris, 2000, pp. 15-26.
- Souviron, M., «Les romans de Diderot : une conception philosophique de l'homme», *Europe*, 661, 1984, pp. 8-26.

- Starobinski, J., *Diderot dans l'espace des peintres*, suivi de *Le sacrifice en rêve*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991.
- Sumi, Y., «L'été 1762. À propos des lettres à Sophie Volland», *Europe*, 661, 1984, pp. 113-119.
- Thomas, J., *L'Humanisme de Diderot*, Les Belles Lettres, Paris, 1938.
- Tierno Galván, E., *Diderot como pretexto*, Taurus, Madrid, 1965.
- Tunstall, K. E., «Diderot, Chardin et la matière sensible», *Dix-huitième Siècle*, 39, 2007, pp. 577-593.
- Vernière, P., «Diderot, du *Paradoxe sur le comédien* au paradoxe de l'homme», en *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, pp. 523-532.
- Vogel, Ch., *Diderot : l'esthétique des «Salons»*, Publications Universitaires Européennes, Peter Lang, Zurich, 1993.
- Vouilloux, B., «Le *Tableau en récit* : Diderot et Fragonard», *Diderot Studies*, XX, 1981, pp. 183-213.
- Woodward, S., «Sur l'échange épistolaire et gastr(onom)ique des lettres à Sophie Volland», *Diderot Studies*, XXV, 1993, pp. 135-146.
- , «Effets de mimétisme : Sophie Volland, un *Monde de demoiselles*», *Diderot Studies*, XXVII, 1998, pp. 169-180.

2.4.3. Estudios sobre *Le Neveu de Rameau*

- Autour du «Neveu de Rameau» de Diderot*, Études réunies par Anne-Marie Chouillet, Champion, Paris, 1991.
- Albetan-Coppola, S., «Rira bien qui rira le dernier», en *Autour du «Neveu de Rameau» de Diderot*, pp. 15-36.
- Balcou, J., «La poésie de la satire dans *Le Neveu de Rameau*», en *Approches des Lumières. Mélanges offerts à Jean Fabre*, pp. 17-29.
- Calais, É., *Le Neveu de Rameau. Dès repères pour situer l'auteur*, Nathan, Paris, 1996.
- David, N., «Analyse de *La fin d'un monde et le Neveu de Rameau*, de M. Jules Janin», en *Le Neveu de Rameau de Diderot, suivi de «L'analyse de La*

- fin d'un monde et le Neveu de Rameau*», Dubuisson, Paris, 1863, pp. 150-192.
- De Negroni, B., «Le statut des personnages féminins dans les dialogues de Diderot», en *Colloque international Diderot (1984, Paris)*, pp. 135-141.
- D'Hont, J., «Le cynisme de Rameau», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 36, 2004, pp. 125-137.
- Duchet, M. y Launay, M., *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967.
- Durand-Sendrail, B., «Diderot et Rameau : Archéologie d'une polémique», *Diderot Studies*, XXIV, 1991, pp. 85-104.
- Études sur «Le Neveu de Rameau» et le «Paradoxe sur le comédien» de Denis Diderot*, Cahiers Textuel, Paris, 1992.
- Fabre, J., *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1991.
- Ficot, F., «Le Fou, le Sage, le Philosophe, le Poète», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967, pp. 199-206.
- Filoché, J.-L., «*Le Neveu de Rameau* et la Querelle des Bouffons : un son de cloche inédit», *Diderot Studies*, XXI, 1983, pp. 95-109.
- Frautschi, R., «Diderot ennemi de lui-même ? L'énonciation dans *Le Neveu de Rameau*», en *Les ennemis de Diderot*, Klincksieck, Paris, 1993, pp. 41-56.
- Hartmann, P., «Un si lumineux aveuglement : une étude sur *Le Neveu de Rameau* et la crise des Lumières», *Diderot Studies*, XXVI, 1995, pp. 125-169.
- Hobson, M., «Diderot et Rousseau par Rameau interposé», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 39, 2005, pp. 7-18.
- , «Déictique, dialectique dans *Le Neveu de Rameau*», en *Études sur «Le Neveu de Rameau» et le «Paradoxe sur le comédien» de Denis Diderot*, pp. 11-19.
- , «Pantomime, spasme et parataxe : *Le Neveu de Rameau*», *Revue de Métaphysique et de Morale*, avril-juin de 1984, pp. 197-213.
- Knee, Ph., «Diderot et Montaigne : Morale et Scepticisme dans *Le Neveu de Rameau*», *Diderot Studies*, XXIX, 2003, pp. 35-51.
- Launay, M., «Sur les intentions de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*», *Diderot Studies*, VIII, 1966, pp. 105-117.

- , «Esquisse d'une analyse systématique des problèmes de langue et de style dans *Le Neveu de Rameau*», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967, pp. 63-87.
- Levaillant, F., «Problèmes d'esthétique dans *Le Neveu de Rameau*», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967, pp. 207-218.
- Magnan, A., *Rameau le neveu*, CNRS Éditions, Paris, 1993.
- May, G., «L'Angoisse de l'échec et la genèse du *Neveu de Rameau*», *Diderot Studies*, III, 1961, pp. 285-307.
- Nakagawa, H., «Rétablissement d'un déséquilibre et nouvelle temporalité : à propos de quelques métaphores du *Neveu de Rameau*», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 4, 1988, pp. 48-59.
- Papas, J., «L'opéra français contre l'italien : la solution de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*», en *Diderot. Les Beaux-arts et la musique*, Aix-en-Provence, 1984, pp. 233-239.
- Pouilloux, J.-Y., «Les pantomimes», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967, pp. 88-106.
- Quintili, P., «Révolution et praxis dans *Le Neveu de Rameau*, roman de jeu de l'éthique sociale», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 26, 1999, pp. 153-172.
- Rebejkow, J.-Ch., «Nouvelles recherches sur la musique dans *Le Neveu de Rameau*», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 20, 1996, pp. 57-74.
- Rey, R., «La morale introuvable», en *Autour du «Neveu de Rameau» de Diderot*, pp. 59-87.
- Salaün, F., «La forme des meurs. Notes sur *Le Neveu de Rameau*», en *Diderot et la question de la forme*, PUF, Paris, 1999, pp. 159-180.
- Sgard, J., «L'idée de vertu dans *Le Neveu de Rameau*», en *Entretiens sur «Le Neveu de Rameau»*, Nizet, Paris, 1967, pp. 250-257.
- Sitbon, Y., «Peindre avec des mots, peindre avec des sons, peindre avec des gestes : La musique dans *Le Neveu de Rameau*», en *Études sur «Le Neveu de Rameau» et le «Paradoxe sur le comédien» de Denis Diderot*, pp. 61-74.

- Starobinski, J., «Sur l'emploi du chiasme dans *Le Neveu de Rameau*», en *Revue de Métaphysique et de Morale*, Armand Colin, abril-junio de 1984, pp. 182-197.
- Sumi, Y., «*Le Neveu de Rameau*». *Caprices et logique du jeu*, France-Tosho, Tokyo, 1975.
- Szívós, M., «Le rôle des motifs socratiques et platoniciens dans la structure et la genèse du *Neveu de Rameau* de Diderot», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 20, 1996, pp. 39-55.
- Wall, A., «Bakhtine et Diderot : à propos du *Neveu de Rameau*», *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 17, 1994, pp. 83-106.

2.5. ESTUDIOS SOBRE MONTAIGNE

- Conche, M., *Montaigne ou la conscience heureuse*, PUF, París, 2002.
- Glauser, A., *Montaigne paradoxal*, Nizet, París, 1972.
- Gray, F., *Le style de Montaigne*, Nizet, París, 1958.
- La problématique du sujet chez Montaigne. Actes du Colloque de Toronto (20-21 oct. 1992)*, editadas por Eva Kushner, Champion, París, 1995.
- Lecointe, J., «L'organisation périodique du style coupé dans le livre III des Essais», en *Styles, genres, auteurs*, pp. 9-24.
- Poletti, J.-G., *Montaigne à bâtons rompus : le désordre d'un texte*, José Corti, París, 1984.
- Prévost, J., *La Vie de Montaigne*, Zulma, Mayenne, 1992.
- Schwartz, J., *Diderot and Montaigne. The «Essais» and the Shaping of Diderot's Humanism*, Droz, Ginebra, 1966.
- Starobinski, J., *Montaigne en mouvement*, Gallimard, París, 1982.
- Thibaudet, A., «Du style de Montaigne», *Boletim do Instituto francês de Portugal*, IV, Coimbra, s.d., pp. 81-93.
- , *Montaigne*, texto establecido por Floyd Gray, Gallimard, París, 1963.
- Todorov, T., *Montaigne ou La découverte de l'individu*, La Renaissance du Livre, Tournai, 2001.
- Zweig, S., *Montaigne*, trad. J. Fontcuberta, Acantilado, Barcelona, 2008.

2.6. OBRAS DE ESTÉTICA Y TEORÍA LITERARIA

- AA.VV. *La poésie en prose des Lumières au Romantisme (1760-1820)*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 1993.
- Abrams, M. H., *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, trad. Gregorio Aráoz, Nova, Buenos Aires, 1958.
- Argullol, R., *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Taurus, Madrid, 1999.
- , *La atracción del abismo*, Destino, Barcelona, 2000.
- Baeque, A. de, «Hilaridad parlamentaria en la Asamblea Constitucional Francesa (1789-91)», en *Una historia cultural del humor*, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 183-204.
- Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1990.
- Ballart, P., *Eironeia: la figuración irónica en el discurso moderno*, Cuadernos Crema, Barcelona, 1994.
- Barthes, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Éditions du Seuil, París, 1953.
- , *Essais critiques*, Éditions du Seuil, París, 1964.
- , *L'aventure sémiologique*, Éditions du Seuil, París, 1985.
- Baroja, P., *La caverna del humorismo*, Caro Raggio, Madrid, 1986.
- Benveniste, É., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, París, 1966.
- Bernard, S., *Le poème en prose, de Baudelaire à nos jours*, Nizet, París, 1978.
- Bloom, H., *El canon occidental*, trad. Damián Alou, Anagrama, Barcelona, 1996.
- Bobes, M^a C., *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.
- Bodei, R., *La forma de lo bello*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1998.
- Bonafin, M., *Contesti della parodia*, UTET, Turín, 2001.
- Booth, W. C., *Retórica de la ironía*, trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez, Taurus, Madrid, 1986.

- Bozal, V., *El gusto*, Visor, Madrid, 1999.
- Bray, R., *Molière, homme de théâtre*, Col. Ivoire, Mercure de France, París, 1972.
- Burke, P., «Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750, en *Una historia cultural del humor*, Sequitur, Madrid, 1999, pp. 63-77.
- Casanova, P., «L'invention de la littérature», en *La République mondiale des Lettres*, Seuil, 1999, pp. 69-118.
- Chesterton, G. K. «El humor», en *Correr tras su propio sombrero (y otros ensayos)*, trad. Miguel Temprano García, Acantilado, Barcelona, 2005, pp. 163-172.
- Chouillet, J., *L'esthétique des Lumières*, PUF, París, 1974.
- Clavilier, M. y Duchefdelaville, D., *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble, 1999.
- Coca Ramírez, F., «La influencia social en la concepción de lo ridículo-cómico a través de la comedia», *TONOS: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, X, 2005, disponible en <http://www.um.es/tonosdigital/znum10/index.htm>.
- Courtés, J., *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, París, 1991.
- Delon, M., Mauzi, R. y Menant, S., *Histoire de la Littérature Française. De l'Encyclopédie aux Méditations*, Garnier Flammarion, París, 1997.
- Desné, R., *Histoire littéraire de la France (1715-1794)*, Éditions sociales, París, 1976.
- De Saussure, F., *Cours de linguistique générale*, Payot, París, 1916.
- Díaz Bild, A., *Humor y Literatura*, Universidad de La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2000.
- Eco, U., *La definición del arte*, trad. R. de la Iglesia, Destino, Barcelona, 2001.
- Émelina, J., *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, SEDES, Reims, 1991.
- Estudios sobre la «Crítica del juicio»*, ed. José Luis Villacañas, Visor, Madrid, 1990.
- Férrer, J. G., *Histoire de l'écriture*, Payot, París, 1959.
- Ferry, L., *Homo Aestheticus : l'invention du goût à l'âge démocratique*, Grasset et Fasquelle, París, 1990.
- Février, J. G., *Histoire de l'écriture*, Payot, París, 1959.

- Folkierski, W., *Entre le classicisme et le romantisme, étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Champion, París, 1925.
- Foucault, M., «La fonction énonciative», en *L'archéologie du savoir*, Gallimard, París, 1969, pp. 116-138.
- Frantz, P. y Sajous d'Oria, «Théâtre et scénographie», *Dictionnaire européen des Lumières*, pp. 1190-1198.
- Franzini, E., *La estética del siglo XVIII*, trad. Francisco Campillo, Visor, Madrid, 2000.
- Fried, M., *La place du spectateur; esthétique et origines de la peinture moderne*, Gallimard, París, 1990.
- Fumaroli, M., «Comédiens et acteurs : l'art du théâtre à Paris de Bossuet à Chateaubriand», en *Exercices de lecture*, Gallimard, 2006, pp. 411-459.
- García Pradas, R., «Lo humorístico y lo carnavalesco en el teatro profano francés de la Edad Media», en *El humor y las ciencias humanas*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001, pp. 227-234.
- Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, París, 1982.
- Gordimer, N., *Escribir y ser*, trad. Michael Tregebov, Península, Barcelona, 1997.
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, París, 1963.
- Jankélévitch, V., *L'ironie*, Flammarion, París, 1964.
- Jauss, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trad. Jaime Silas y M. Fernández Palacios, Taurus, Madrid, 1986.
- Jean, G., *L'écriture, mémoire des hommes*, Gallimard, París, 1987.
- Kristeva, J., *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, París, 1969.
- Lanson, G., *Histoire de la Littérature française*, Hachette, París, 1895.
- Larson, G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, Hachette, París, 1965.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesgo, Gredos, Madrid, 1999, 3 vols.
- Lebrave, J.-L., «L'écriture interrompue : quelques problèmes théoriques», en *Le manuscrit inachevé : Écriture, Création, Communication*, ed. Louis Hay, Éditions du CNRS, París, 1986.

- Lotman, Y. M., *Estructura del texto artístico*, trad. Victoriano Imbert, Istmo, Madrid, 1982.
- Marchán Fiz, S., *La estética en la cultura moderna*, Alianza, Madrid, 1996.
- Marchese, A. y Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2006.
- Mauron, Ch., *Psychocritique du genre comique*, Librairie José Martí, París, 1970.
- Menant, S., *La chute d'Icare. La crise de la poésie française dans la première moitié du XVIIIe siècle*, Droz, Ginebra, 1981.
- Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, París, 1992.
- Mortier, R., *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Droz, Ginebra, 1982.
- Noille-Clauzade, C., *Le style*, Flammarion, París, 2004.
- Naugrette, C., *L'esthétique théâtrale*, Nathan, París, 2000.
- Niehues-Probsting, H., «La recepción moderna del cinismo: Diógenes y la Ilustración», en *Los cínicos*, edición de Bracht Branham, R. y Goulet-Cazé, M.-O., Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 430-474.
- Paraíso Almansa, I., «Los procedimientos de lo risible según Cicerón», en *El humor y las ciencias humanas*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001, pp. 73-84.
- Pavis, P., *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions sociales, París, 1980.
- Perelman, Ch. y Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Editions de l'Université de Bruxelles, Bruselas, 1970.
- Pollock, J., *¿Qué es el humor?*, trad. Alcira Bixio, Paidós, Buenos Aires, 2003.
- Rojas, C., *Auto de fe*, Bermingham, Donostia, 2003.
- Sangsue, D., *La parodie*, Hachette, París, 1994.
- Starobinski, J., *La relation critique*, Gallimard, París, 1970.
- Steiner, G., *Lenguaje y silencio*, trad. Miguel Ultorio, Gedisa, Barcelona, 1994.
- , *Gramáticas de la creación*, trad. Andoni Alonso y Carmen Galán Rodríguez, Siruela, Madrid, 2005.
- Stenberg, V., *La poétique de la comédie*, Université de Reims, Sedes, 1999.
- Styles, genres, auteurs*, textos reunidos por Anne-Marie Garagnon, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, París, 2002.

- Talens, J., *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio Babel*, Cátedra, Madrid, 2000.
- Torre Serrano, E., «La ironía como indicio de la calidad poética», en *El humor y las ciencias humanas*, Universidad de Cádiz, Cádiz, 2001, pp. 129-136.
- Trías, Eugenio, *Los límites del mundo*, Ariel, 1985.
- , «Ética y estética (Kant, Wittgenstein, Hegel)», en *Estudios sobre la «Crítica del Juicio»*, pp. 107-127.
- Trudeau, D., *Les inventeurs du bon usage*, Éditions de Minuit, París, 1992.
- Tusán, J., *Lingüística. Una introducción al estudio del lenguaje, con textos comentados y ejercicios*, Barcanova, Barcelona, 1984.
- Wellek, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*, trad. J.C. Cayol de Bethencourt, Gredos, Madrid, 1989.
- Wellek, R. y Warren, A., *Teoría literaria*, trad. José M^a Gimeno, Gredos, Madrid, 1966.
- Yllera, A., *Teoría de la Literatura francesa*, Síntesis, Madrid, 1996.

2.7. TEXTOS DE TEORÍA PSICOANALÍTICA Y BIOGRAFÍAS

- Freud, S., «El chiste y su relación con lo inconsciente», en *Obras completas*, trad. de J.L. López Ballesteros, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, t. I, pp. 1029-1167.
- , «El poeta y los sueños diurnos», en *Obras completas*, t. II, pp. 1343-1348.
- , «Autobiografía», en *Obras completas*, t. III, pp. 2762-2800.
- , «El humor», en *Obras completas*, t. III, pp. 2997-3000.
- , «El malestar en la cultura», en *Obras completas*, t. III, pp. 3017-3067.
- , «Moisés y la religión monoteísta: tres ensayos», en *Obras completas*, t. III, pp. 3241-3324.
- Gay, P., *Freud: una vida de nuestro tiempo*, trad. Jorge Piatigorsky, Paidós, Barcelona, 1990.
- Lacan, J., «Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse», en *Écrits I*, Seuil, París, 1966, pp. 111-208.

- , «L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud», en *Écrits I*, pp. 247-289.
- , «Subversion du sujet et dialectique du désir», en *Écrits II*, Seuil, París, 1971, pp. 151-191.
- , *Le Séminaire. Livre 5 : Les formations de l'inconscient*, Seuil, París, 1998.
- , «Lituraterre», en *Autres écrits*, Seuil, París, 2001, pp. 8-13.
- Miller, Judith, *Album Jacques Lacan. Imágenes de mi padre*, trad. Enric Berenguer, Paidós, Barcelona, 1991.
- Miller, Jacques-Alain, *Lakant*, ELP, Barcelona, 2000.
- , *Un effort de poésie*, curso 2002-2003, disponible en www.causefreudienne.net.
- Roudinesco, Élisabeth, *Histoire de la Psychanalyse en France / Jacques Lacan. Esquisse d'une vie*, Librairie Générale Française, París, 2009.

2.8. ENSAYOS SOBRE FILOSOFÍA ANALÍTICA Y TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN

- Austin J. L., «Emisiones realizativas», en *La búsqueda de significado*, trad. Alfonso García Suárez, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 415-430.
- Chomsky, N., *El lenguaje y el entendimiento*, trad. Salvador Oliva, Seix Barral, Barcelona, 1986.
- , *Lingüística cartesiana. Un capítulo de la historia del pensamiento racionalista*, trad. Enrique Wulff, Gredos, Madrid, 1978.
- Davidson, D., «Verdad y significado», en *La búsqueda de significado*, trad. Luis Ml. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 314-334.
- Frege, G., «Sobre sentido y referencia», en *La búsqueda de significado*, trad. Ulises Moulines, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 24-45.
- Garrido, M., *Lógica simbólica*, Tecnos, Madrid, 1991.
- Grice, H. P., «Lógica y conversación», en *La búsqueda de significado*, trad. Juan José Acero, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 511-530.

- Hierro S. Pescador, J., *Principios de Filosofía del Lenguaje*, Alianza, Madrid, 1986.
- Kripke, S., «Identidad y necesidad», en *La búsqueda de significado*, trad. Margarita M. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 98-130.
- Pasquali, A., *Comprender la comunicación*, Monte Ávila, Caracas, 1980.
- Rorty, R., *El giro lingüístico*, trad. Gabriel Bello, Paidós, Barcelona, 1990.
- Russell, B., «Descripciones», en *La búsqueda de significado*, trad. Luis Ml. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 46-56.
- Searle, J., *Actos de habla*, trad. Luis M. Valdés, Cátedra, Madrid, 1994.
- , «¿Qué es un acto de habla?», en *La búsqueda de significado*, trad. Luis Ml. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 431-448.
- Strawson, P. F., «Sobre el referir», en *La búsqueda de significado*, trad. Luis Ml. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 57-82.
- , «Significado y verdad», en *La búsqueda de significado*, trad. Luis Ml. Valdés, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 335-353.
- Tarski, A., «La concepción semántica de la verdad y los fundamentos de la semántica», en *La búsqueda de significado*, trad. M. Bunge, E. O. Colombo, E. Arias y L. Fornasari, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 275-313.
- Valdés, L. Ml., *La búsqueda de significado*, Tecnos, Madrid, 1991.

2.9. COMPENDIOS Y DICCIONARIOS

- Diccionario biográfico de los Grandes Compositores de la Música*, dir. M. Honegger, rev. T. Marco, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- Diccionario de Autoridades (1723)*, Gredos, Madrid, 1990.
- Diccionario de la Biblia*, de W.R.F. Browning, trad. José Pedro Tosaus Abadía, Paidós, Barcelona, 1998.
- Diccionario histórico de la Ilustración*, Vincenzo Ferrone y Daniel Roche, eds., Alianza, Madrid, 1998.
- Diccionario latino-español etimológico*, R. de Miguel, Saenz de Jubera Editores, Madrid, 1914.
- Dictionnaires d'autrefois*, disponibles en <http://portail.atilf.fr/>.

- Dictionnaire de Diderot*, dir. Roland Mortier y Raymond Trousson, Champion, París, 1999.
- Dictionnaire de rhétorique*, de G. Molinié, Librairie Générale Française, París, 1992.
- Dictionnaire du Théâtre*, de P. Pavis, Éditions sociales, París, 1980.
- Dictionnaire de Trévoux*, Gallica, edición electrónica de la BnF, disponible en <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb351540367/description>.
- Dictionnaire électronique Montesquieu*, disponible en <http://dictionnaire-montesquieu.ens-lsh.fr/>.
- Dictionnaire Grec-Français*, A. Bailly, Hachette, París, 1963.
- Dictionnaire européen des Lumières*, dir. Michel Delon, PUF, París, 1997.
- Dictionnaire Latin-Français*, F. Gaffiot, Hachette, París, 1934.
- Ey, H., *Tratado de psiquiatría*, trad. C. Ruiz Ogara, Masson, Barcelona, 2000.
- Gilson, É., *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Vrin, París, 1932.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, trad. José Pérez Riesgo, Gredos, Madrid, 1999, 3 vols.
- Long, A.A., *Filosofía helenística: estoicos, epicúreos, escépticos*, trad. P. Jordán de Urríes, Alianza, Madrid, 1987.
- Singer, P., ed., *Compendio de ética*, trad. de J. Vigil y M. Vigil, Alianza, Madrid, 1995.
- Trésor de la langue française*, Lexilogos, disponible en http://www.lexilogos.com/francais_langue_dictionnaires.htmwww.cnrtl.fr/.
- Vocabulaire de la Littérature du XVIIIe siècle*, de J.M. Goulemont, D. Masseur y J.-J. Tatin-Gourier, Minerve, París, 1996.

ANEXO I

LES LUMIÈRES IPAR EUSKAL HERRIAN

ANEXO I
***LES LUMIERES* IPAR EUSKAL HERRIAN**

Ipar Euskal Herrian, XVIII. mendeko idazleen artean eta, bereziki, euskaraz idazten zutenen artean, eraginik izan al zuen Denis Dideroten obrak? *Rameauren iloba* testuaren berri izan al zuten hura argitaratu zenean? Argien Mendeko espirituak astindu al zituen Paristik urruti xamar zeuden frantses-euskaldunen gogoetak? Galdera horiei erantzun nahian, bilaketan hasi nintzen.

Lehenengo, euskaraz idazten zuten autore frantsesei erreparatu nien. Horretarako, aita Villasanteren historiak eskaintzen zidan aurkibiderik onena, beraren obran bilduta baitaude idazle guztiak, erlijiosoak zein laikoak, Iñaki Aldekoak bere literaturaren historian egiten duen bereizketa —XVIII. mendez geroztik, idazki erlijiosoak ez ditu literaturatzat hartzen— Villasantek egiten ez zuelako. Villasantek aipatzen du XVIII. mendean gertatu zela aurreko mendean gertatu zenaren kontrakoa, alegia, produkzioz garrantzitsuena Pirinioetako hegoaldean eman zela. Hortaz, XVIII. mende eta XIX. mende hasierako Iparraldeko euskal idazleen zerrenda laburra da: Joannes d’Etcheberri (1668-1749); Pierre d’Urte (1700?); Miguel Chourio (1720an argitaratu zuen *Kempis*-en itzulpena); Martin de Harriet (1741ean argitaratu zuen gramatika bat); Joannes de Haraneder (1669-1750?); Bernardo Larreguy (1763an argitaratu zuen Itun Zaharreko itzulpen bat); Andres Baratciart (1738-1826); Salvat Monho (1749-1841). Denak, Martin de Harriet salbu, apaizak edo fraideak ziren, eta haien idazkiak, bietarik bat: edo dotrina kristauaren interpretazioak eta liburu sakratuen itzulpenak, edo euskarari buruzko gramatikak eta hiztegiak ziren. Beraz, gogoeta filosofikoa edota garaiko pentsamenduaren berri eman zezakeen obrarik ez dut aurkitu aipatu epealdian. Are gutxiago Diderot bezalako idazle ez-ospetsuaren aztarnik.

Gauzak horrela, ikerkuntzak beste bide bat hartu behar zuelakoan, ama hizkuntza euskara baina frantsesez idazten zuen idazle ilustraturik ote zegoen bilatzen hasi nintzen. Aurelia Arkotxak eman zidan IKER (CNRS UMR 5478, Michel de Montaigne Bordele 3-ko Unibertsitatea, Pabe eta Aturrialdeko Unibertsitatea) Euskal ikerketen zentroak eta taldeak urtean behin kaleratzen duten *Lapurdum* adizkariaren berri. Eta aldizkari horretan, 2004ko IX. alean, Bordeleko Unibertsitateko Jon Casenave irakasleak Dominique-Joseph Garat izeneko lapurtar baten testuaren ezarpena eta iruzkina egin zuen. Frantsesez idatzia, 1783an *Mercure de France* aldizkarian argitaratuta, artikuluan *basque* herriaz mintzo zen Garat, ilustratu baten moduan. Horrekin batera aurkitu nuen bazela Garat horri buruzko biografia antzeko bat, Michel Duhartek idatzirik fikziozko solasaldi bat, beraren eta Garaten artekoa. Bi testu horiek abiapuntutzat harturik, eta Garatek oso ibilbide politiko berezia eramane zuela ikusirik, haren testuinguruan eta zirkunstantzietan murgildu nintzen.

Egia esan, atentzioa eman zidan Larresoron ikasketak egin ondoren nola atera zen Garat bere jaioterria zen Uztaritzetik Bordelera, aurrena, eta nola iritsi zen Parisen bigarren generazioko entziklopedisten lagun egitera. Aipatu biografiaren arabera, badirudi zerikusi handia izan zuela bai bera eta bai bere anaia zaharra ere masoi izateak. Horrek beste galdera bat, beste ikergai bat zabaldu zidan, alegia, zer papera jokatu zuen masoneriak Argien Mendean. Eta hauxe aurkitu nuen: XVIII. mendea zeharkatu zuen «Antzinakoen eta modernoek arteko liskarra» ospetsua masoneriaren baitan ere eman zela, eta horiek aldarrikatzen zuten «Errepublika unibertsala»ren eredu desberdinek agerian uzten zutela kosmopolitismoa eta unibertsaltasuna ez direla gauza bera. Ondoren, *Mercure de France* argitaraturiko artikulua aztertu nuen, interpretazio politikoa alde batera utzita, estiloari erreparatuz.

Atal honetan, beraz, nire ibilbidearen berri emango dut. Lehenengo atalean, «*Dominique-Joseph Garat. Argien Mendeko gizona*, Michel Duhart-en eskutik», aipatu fikziozko solasaldi biografikotik bildu ditudan daturik garrantzitsuenak adieraziko ditut. Ondoren, «*Letretako Errepublika* eta Frankmasoneria» izeneko atalean, Errenazimendu garaian sortu zen proiektu unibertsalista haren eta XVIII. mendean sortu ziren hainbat logiaren adierazpen esanguratsuak aztertuko ditut, horiek izan baitziren, besteak beste, Europa ilustratuan ematen ari ziren aldaketan, proiektuen eta gertakarien lekuko eta partaide. Eta, azkenik, «D.-J. GARAT :

«Lettre sur Bayonne et sur les Basques» *Mercur de France* (1783-02-08)» atalean, artikulua aztertuta egingo dut, gaia eta testuingurua azalduz, aurrena, eta azterketa estilistikoa, ondoren. Atalen amaieran, «Ondorio labur gisa» biltzen dira nire ustez espiritu ilustratuari zor zaizkion artikulua haren ezaugarri nagusiak.

I.1. *Dominique-Joseph Garat. Argien Mendeko gizona, Michel*

Duhart-en eskutik

Michel Duhart idazleak Uztaritzen igaro zuen bere haurtzaroa, Dominique-Joseph Garat zena gogora ekartzen zuen etxe batean. Bertan, altzariak, grabatuak, inperioko arranoa zuen bandera baten makila, hau da, senatari izan zen haren aztarnak nonahi aurki zitezkeen, baina Garatek Euskal Herria baten alde egin zuen proposamena eta XVIII. mendeko historian izan zuen partehartzea, horiek ahaztuta zeuden, nonbait. Gauzak horrela, Duhartek Garaten biografia idazteari ekin zion, solasaldi gisa, orainaldian, gizon haren presentzia eta hizketa modua jantzia uztartuz, denboran atzera eginez.

Horretarako, irudimenezko pertsonaiari kontu arazten dio, atalez atal, bere bizialdiko unerik garrantzitsuenak, beti ere idatzi zituen hitzaldi edo eskutitzak erabiliz, dokumentazio gisa.

1749 urtean jaio zen Dominique-Joseph, Baionan. Aita Uztaritzeko medikua zen, eta herri hartako «Mailla» baserrian egiten zituen denboraldi luzeak familiak. Garatek Larresoro Seminarioan lehenengo urteak egin ondoren, Bordeleko Guyenne izeneko *collège* amaitu zituen bere ikasketak. Urte horietaz halaxe mintzo da Garat Duharten interpretazioa den testuan:

Ume ahula nintzen nonbait, onartu behar dut, ametsetan eta liburuetan murgilduta gusturago aurkitzen nintzen ariketa fisikoak egiten baino. [...] Nire izaera independentea ez zetorren bat Larresoroko ikastetxeko diziplinarekin, ezta hango kristau-biderako ariketa ugariarekin ere. Ni matxino bihurri eta ezjakina izan nintekeen irakasle batengatik izan ez balitz; izan ere, Martin Duronea abadeak lortu zuen ni latinezko testu aberatsen gozamenaz disfrutatzea. Haren ustez, gramatika abstraktua ikasi baino lehen, hizkuntza bera ezagutu behar zen. Ez genuen, hortaz, latinetik frantsesera itzuli behar izaten, bi hizkuntza horiek ezagutzen ez genituen artean. Gure jakin-mina pizteko ongi

aukeraturiko testuak irakurtzen genituen, antzinako historiakoak, historia modernokoak. Horrela aldatu nintzen ni, zuzenean, familian hitz egiten zen hizkuntza bakarretik, euskaratik, latinera. Geroztik, Erromako kulturaren aurkitu dut beti nire iturriak, eta irakurri eta berrirakurri izan ditut plazer handiz nire bi autore kuttunenak: Tazito eta Horazio¹.

Bordeleko Guyenne ikastetxean hasi zen irakurtzen Larresoron aipatu ere egiten ez ziren autore ilustratuen obrak. Izan ere, Jesuitak 1762 bota zituzten Frantziatik, eta ordura arte beraien eskuetan zeuden ikastetxeetara joan ziren garai hartako gazteek aukera izan zuten Argien Mendeko filosofian hasteko. Dotrina eskolastikoa alde batera utzita, belaunaldi oso bat Bacon, Locke, Condillac, D'Alembert eta, orokorrean, filosofia «esperimental» aldarrikatzen zuten autoreak irakurtzen hasi zen. Entusiasmoz beterik, Garatek uste zuen garai berriak zetozela gizadiarentzat, ulermenaren jatorriari buruzko teoria berriak liluratu egiten baitzuen.

1765 urtean abokatu izateko ikasketei ekin zien Garatek, anaia zaharrenaren bideari jarraituz. Baina, Bordelen zegoela, konturatu zen bertako aberastasun iturriak ez zirela Uztaritzekoak; bera, familia oneko semea zen, baina Bordeleko negozio-gizonak klase berri batekoak ziren. Montesquieuren konstituzioaren aldeko aldarrikapena, monarkia absolutuaren kontrako Parlamentuaren oposizioa, gero eta handiagoa zen masoien eragina, eta ideia liberalak, horiek guztiak ari ziren lehengo ordena zaharra kolokan jartzen. Garaten anaia zaharra, abokatu, *L'Amitié* izeneko logia masoiko kidea zen, baita ondorengo *L'Harmonie* logiaren sortzailea ere. Dominique-Joseph, anaiaren pausuak jarraituta, bera ere masoi egin zen.

Abokatu izateko ikasketak amaituta, konturatu omen zen bere benetako bokazioa idaztea zela, eta merkatariek gobernaturiko Bordele hartan ezingo zuela bere literatur zaletasuna landu, ezta ordurako idatzia zuen tragedia bat ezagutzera eman ere. Horrexegatik, alde egin zuen Parisera.

1777an, hortaz, Parisen zegoen Garat. Bertan bizimodua ateratzeko oso baliagarriak egin zitzaizkion lehendik eginak zituen harreman masoi horiek. Parisen, berehala eskatu zuen *Neufs Sœurs* logiako kide izateko. Aipatu logiakoak ziren, besteak beste, Voltaire, Condorcet, Camille Desmoulins, Brissot, Danton. Eta bertan ezagutu zuen bordelar bat, Deleyre; gizon hori Rousseuren eta entziklopedisten

¹ M. Duhart, *Moi, Dominique-Joseph Garat. Homme des Lumières et patriote basque*, Atlantica, Miarriz, 1998, 12 or.

laguna zen, eta maiz Panckoucke, garai hartako editorerik ospetsuenetarikoaren etxea bisitatzen zuen. Deleyre horren eskutik ezagutu zuen Garatek editorea.

Urte horietan, Panckoucke ari zen *Encyclopédie méthodique*ren edizioa prestatzen, eta beraren zirkulukoak ziren J.-J. Rousseau, d'Alembert, Diderot, Mme Helvetius, Cabanis, Ginguené, Desttut de Tracy, Volney, besteak beste. Haiekin batera biltzen zen Suard, antzerki kritikaria, publizista eta itzultzailea, diletantea eta saloi-gizona zena. Horien ondoan izan zuen Garatek orduko idazle, jakintsu, filosofo eta zientzialari garrantzitsuak ezagutzeko aukera.

Mercure de France aldizkaria Panckouckeren eskuetara pasa zenean, Garat bertako erredaktore bilakatu zen. *Mercure* bi zati desberdinek osatzen zuten: bata literarioa, politikoa bestea. Garatek lehenengorako zegoen izendatuta, baina ez zen literaturara mugatzen, eta ez zuen aukerarik galtzen bere ideia politikoak zabaltzeko. Ilusioz beteriko gaztea izanik eta Rousseau gogoan beti, gizaki guztiak subjektu eta subirano, agintari eta obeditzekoak izango ziren etorkizuneko garai zoriontsuak aipatzen zituen bere idazkietan. Izan ere, genevarraren testuen irakurketa sutsua egina zuen Garatek, eta uste osoa zuen gizakien arteko desberdintasunak artifizialak zirela funtsean, kultura propioaren aurre-juzkuek eta bizioek sorturiko akatsak zirela, eta europarrez beteriko Europa batean berdintsuagoak eta bertutetsuagoak izango zirela gizakiak, britainiar, frantziar edo espainiarrez beteriko Europa batean baino.

Bitxia da gero nola defendatzen zituen, aldi berean, bere herrikideen, *les Basques*-en, izaera berezia, hizkuntza eta kultura. Eta horri buruz idatzi zuen 1783ko otsailaren 8ko *Mercure de Francen* oso komentatuta izan zen artikulu bat: «Lettre sur Bayonne et sur les Basques»².

Bi urte beranduago publikatu omen zuen berari gertaturiko anekdota bat. Berak bizi izandako gertakaria izanik, ikusten da nola ulertzen zuen Garatek «euskaldunen» izaera, eta zer espero zuen horietako batengandik. Horra hor Michel Duhart-en bertsioan, lehenengo pertsonan jarrita:

1785ean publikatu nuen idazki labur batean, Bordelen ikasle nembilen garaiko anekdota bat kontatzen nuen, neroni gertatutakoa. *Pays Basquera* joatekoa nintzen oporretan, eta bakarrik nindoan zaldi gainean. Landetan barrenean sartu nintzen, bidaiariak arriskuan jarri gabe zeharkatzen ez zuten ia berrogei legoako basamortu hartan, eta hara non inguratu zitzaidan marinela

²J.-J. Casenave, «D.J. Garat-en "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", *Mercure de France* aldizkarian (1783-02-08)», *Lapurdum* Euskal ikerketen aldizkaria, IX, 2004, 97-116 or.

basque bat, nirekin batera bidaia egiteko eskatuz. Marinela ez zen nonbait aberastu itsasoak zeharkatzean, zarpailez josirik, hondoratze baten hondarren itxura zeukan eta. Errukia eman beharrean, beldurra ematen zuen. Hala ere, onartu nuen berarekin batera basamortu luze horiek zeharkatzea, baina, bistatik ez galtzeko, nire zaldiaren aurretik ibiltzeko esan nion. Baionatik gertu, Mondarrain, Urtsumendi eta Artzamendi deskubritzen direneko inguruetan geundela, mendi horietako tontorren bistan, marinela geratu egin zen: gozamenaren asaldurak geldirik utzi zuen; kapela errespetuz kendu, eta begietan malkoak zituela errepikatu zuen: «*Agur nere herria, nere herria agur*». Ondoren belaunikatu, altxatu eta saltoka hasi zen, dantzari *basque* modura, pozez garrasika. Ikuskizun horrek hunkiturik, garrasi egin nion nire zalditik: «*Ibiltzen ahal zira orai zure gostura, aintzinean, sahatsean, gibelean, ez nauzu geio izitzen*»³.

XVIII. mendean bazegoen ospetsu eta entzutetsu izateko literatur genero berezi bat: akademia-mintzaldiak. Horietan nabarmentzen zirenek eta *Académie française*ek koroatzen zituenek bizimodua aurrera ateratzeko diru-laguntza jasotzen zuten. 1779, 1781 eta 1784 urteetako Garaten mintzaldiek lortu zuten sari preziatu hori. Horietan, izan ere, Dominique-Josephek uste zuen erregetza ilustratua egokia zela asaldatuta zebilen herriarentzako konstituzio aske bat ezartzeko, baina, era berean, kontuan izan behar da garai hartan ikastetxeetan sakonki lantzen ziren autore latindarren testuak eta Erromako historia oso egokiak zirela ideia errepublikazaleak suspertzeko. Horra hor paradoxa bitxia: erregetza absolutuak ordaintzen zituen haren tiraniaren kontrako adierazpenak, senatuaren aldeko gorazarrea, erromatarren errepublikaren aldarrikapena eta Zesarren hilketa defendatzen zituzten idazkiak.

Hori zela eta, 1789ko espiritu erreformatzaileak piztu zuen entusiasmoak harrapatu zuen, bete-betean, letretako gizon adeitsu eta mintzalari bikain hori. Ekintza politikoa murgildu zen Garat. Ilustrazioaren ideien defentsagile sutsua, horiek zabaltzeak eta Asanblada Nazionaleko partaide izatearen harrotasunak bideratu zuten euskaldun haren ibilbidea. Garatek espero zuen *nazioa* errepresentatzen zuten agintari berri horiek, beren eginbeharraren garrantziaz jabetuta, hain miretsiak zituen senatari erromatarren moduan edo, gertuagora begira jarrita, Euskalerrriako «*etxeko jaunak*» horien modura, bertutez eta ohorez jokatuko zutela. Era berean, herriak diputatuen autoritatea eta eztabaidetan hartutako erabakiak errespetatuko zituela uste zuen Garatek. Horregatik eman zioten atsekabe

³ M. Duhart, *Moi, Dominique-Joseph Garat. Homme des Lumières et patriote basque*, 21-22 or. [Letra etzanez, jatorrizko bertsoan euskaraz azaltzen dena].

handia bere solaskideen koherentzia faltak eta publikoen garrasiak eta mintzaldien etenaldiak, Asanblada horretan bortizkeria eta presio jasanezina baitziren nagusi.

Garaten biografia-egilearen arabera, atsekabe handiz jabetu zen gizona bere politika-kideak ez zirela gai anabasa horri aurre egiteko eta, Rousseauren herriaren subiranotasunaren ideiak, batetik, eta matxinadarako eskubide sakratuaren usteak, bestetik, eraman zuten Garat muturreko alderdikideekin lerratzerara, beti ere horien metodoak alda zitzakeelako uste osoan. Ez zuen, ordea, arrakastarik izan. Moderatuentzat gorrotagarri, iraultzaileentzat susmagarri, ohian politiko hartan ez zen garaiz konturatu pizti basatiekin ari zela elkarlanean. Horrela, benetako politikari ziren Danton, Pache, Robespierre, Talleyrand, Bonaparte, Fouché, eta baita laguntzat zuen Suard bera ere izan ziren beren interesen arabera jokatu zutenak, Garat erabiliz.

1792ko urriaren 9an Justizia Ministro izendatu zuten, Dantonen ordez. Horregatik suertatu zitzaion berari Luis XVI.ari heriotza-zigorraren berri emateko «ohorea», 1793ko urtarrilaren 20an. Gertakari horrek eragin handia izan omen zuen Garaten bizialdian. Handik bi egunetara, Jean Marie Rolanden ordez, Barne Ministro izendatu zuten, eta kargu horretan mantendu zuten abuztu arte. 1794ko uztailaren 27an Robespierrearen kontrako botoa eman zuen. *Directoire*ko agindupean, *Conseil des Ancienseko* partaide hautatu zuten eta 1799ko azaroaren 9ko estatu-kolpearen ondoren, Bonapartek senatari izendatu zuen; 1803an *Académie française*ko partaide izendatu eta 1808an, Inperioko kondea. Napoleon I.ak eskatuta, Garatek egin zuen euskal herri guztiak frantses enperadorearen koroapean bilduko zituzkeen balizko «Fenizia Berria» izeneko Estatu baten izkribua. 1811an idatzi zuen *Recherches sur le Peuple Primitif de l'Espagne, sur les révolutions de cette Péninsule, sur les Basques Espagnols et Français*, 1869 urte arte argitaratu ez zen obra. 1816an, Berrezarpena garaian, Akademia frantsesetik apartatu zuten, baina hizlari bikaina zenez, *École normale*ko historia eta filosofia irakasle izendatu zuten. 1830 urtez geroztik, *Académie des Sciences morales et politiques*eko partaide izan zen.

Euskal Herrira itzuli zenean, Garatek ez zuen inoiz adierazpen publikorik egin. Uztarritzeko herrikideek ez zuten ulertu haren ibilbide alderraia, eta txantxak eta trufak egiten omen zituzten haren izaera aldakorra zela eta. Izan ere, ez zituzten ezagutzen Garaten euskaldun guztiak bat egiteko proposamen politikoa eta euskararen aldeko defentsa. Duhartek jaso duenez, bertsolari batek kantatzen omen

zuen honako bertso hau: *Urdainsko veleta / Ez du ibiltzen / Ez ipharra, ez egoa / Ez da Garat bezala*⁴. 1833ko abenduaren 29an hil zen Dominique-Joseph Garat.

Garaten «abertzaletasuna» aztertua izan da; lan honetan, berriz, haren espiritu ilustratua hartuko da kontuan.

I.2. *Letretako Errepublika* eta Frankmasoneria

I.2.1. *LETRETAKO ERREPUBLIKA*

Letretako Errepublikaren ideiak Europa osoko jakintsuen arteko berdintasun printzipioa defendatzen zuen, estatuaren eta sinesmen erlijiosoen ginetik. Halaber, aberastasun edo estatus ekonomikoaren desberdintasunak ez zuen letretako jendea bereizi behar, ezagutzaren eta egiaren bilaketa desinteresatuak batzen baitzituen guztiak. XVIII. mendeko filosofoek heldu zioten ideal horri, kultur tradizio luze baten ondare gisa harturik.

Ez da kasualitatea *Errepublika* ospetsu hori XV. mendeko bukaera aldean sortu izana. Erlijio gatazkek sortzen zuten larritasun giroaren aurrean, *Letretako Errepublikak* adiskidetasun eta jakintasun ideiala berrezarri nahi zuen; horra, adibide gisa, Erasmo, Valdianus edo Tomas Moro pentsalarien ekarpena eta ahalegina. Kultur errepublika bateratu baten ideia Kintilianoren *Institutio oratoria* eskuizkribuaren aurkikuntzarekin ere lotu egin izan da.

Hiru dira, hortaz, *Letretako Errepublika* garai horretan sortua izateko arrazoiak: latinaren berrikuntza, filologiaren garapena eta ikasien bidaiak. Filologiaren metodoak eskatzen zituen talde lan iraunkorra, iturrietara jo beharra, antzinako testuen ezarpena, eta, horretarako, jakintsuen lankidetzaren behar zen. Horrekin batera, lan intelektualaren etika berria, espezializatu gabea, helburu zabalekoa eta partekatua sortu zen. Izan ere, filosofoak bere sorterriko eta bere interesa partikularren ginetik jokatu behar zuen, anaikidetasunari begira, egia bilatzeko xedearekin.

Horrela, bada, Berpizkunde garaian aristokrazia filosofikoa ezarri zen, bere usadio, protokolo, tradizio eta mito legitimatzaileekin, baina, era berean, belaunaldi

⁴ M. Duhart, *Moi, Dominique-Joseph Garat. Homme des Lumières et patriote basque*, 263-266 or.

eta muga guztien gaineko lankidetzaz-epistemologia ere suspertu zen, «errepublika» bat estarian, estatu eta eliz desberdinen gainetik.

XVII. mendeko lehenengo hamarkadetan, *Letretako Errepublika* indar berri batez piztu zen. Zientzia-ikerkuntzak ikaragarri aurreratu ziren, eta erlijio-ortodoxiatik libre egon zitekeen jakintzaren bilaketak nolabaiteko klandestinitatera eramane zituen letradun europarrak. Horregatik fundatu ziren hainbat akademia eta zirkulu, jakintsuen artean sare bat hedatu eta haien arteko harremanak bermatzeko. Bestalde, kontuan izan behar da XVII. mendean espezialisten edo letradun gutxi batzuen artean soilik transmititzen zela jakintza; mende bat geroago, ezjakintasun absolutuaren eta erudizioaren artean espazio berriaren kalifikazioa ezarri zenean, «iritzi publikoa», hain zuzen, orduan piztu zen jakintza «jende arrunta»ren eskuetan zabaltzeko premia, ez lehenago. Izan ere, inprimategien modernizazioa eta argitaletxe eta editoreen arteko elkartasun sistema bat sortu zenean, oso kontuan hartu zen publiko berriaren gustua, eta letradunak ere boteretsuagoak sentitzen hasi ziren⁵.

XVII. mende bukaeran, politika eta kultur arloko berriak zabaltzen zituen prentsa europarra sortu zen. Pierre Bayle (1647-1706) fundatu eta zuzendu zuen Amsterdamen *Nouvelles de La République des Lettres* 1684-1687 urte bitartean. Geroztik, eta XVIII. mendean zehar, «journal» izeneko argitalpen ugari sortu eta banatu ziren Europa ilustratuan, eta hasiera batean zuten erudiziozko kutsua galduz joan zen. Izan ere, espezializaziorako bidea hartu zuten argitalpenek: ekonomia, zientzia, arte ederrak, ikuskizunak eta abar; horrekin batera, irakurle arruntak, errepublika goren horretako partaide sentitzen hasi ziren, zientziaren eta literaturaren dibulgazioaz arduratzen zen prentsa horrek gorte inguruko eta politikariei buruzko esamesak ere barne hartzen zituelako.

Sortu zen kultur komunikazio-gune berri hartan bidaiek, saloiek eta masoneriak izan zuten zerikusi handia.

Bidaiei dagokienez, bereizi egin behar dira. Bidaiari mota bat zen abenturazalea, edo aberastasun bila abiatzen zen gaztea. Horren ifrentzuan, bidaia filosofikoa zegoen, proiektu batean oinarrituta eta nolabaiteko estatus ekonomikoa eskatzen zuen bidaia. Azkenik, atzerriratzeak behartutako bidaia zegoen, intelektuaren

⁵ D. Masseau, «République des Lettres», *Dictionnaire européen des Lumières*, M. Delon (zuz.), PUF, Paris, 1997, 1067-1072 or.

adiskidetasuna pizten zuen fenomenoa (Voltaireren adibidea da kasurik adierazgarrienetako bat). Bidaiari horiek izan ziren sare garrantzitsua sortu zutenak Argien Europan zehar.

Literatura-saloiek ere, beste neurri batean, erraztu egiten zuten aberastasunik gabekoen gizarte-promozioa, eta Parisekoak topa gunere berezia bilakatu ziren letradun europarrentzat.

Dena dela, elite filosofikoak sortu zituen sarerik antolatuenak. Voltairek, adibidez, askotan pasa-hitzak behar zituzten gutunen bidezko harremanak sostenitu zituen Europako ilustratu garrantzitsuenekin; lurralde frantsesean baina Ginebratik oso gertu zegoen Ferney hartan finkatuta, haren egoitza derrigorrezko pasabidea zen elite europarrentzat, horiek bisitari kosmopolitak (Boswell, Casanova, Ligne-ko printzea), edo idazki filosofikoen itzulpena eta dibulgazioa bere gain hartu zuten letradunak izan. Estatusari dagokionez, baziren idazlearen kontzepzio aristokratikoa gordetzen zutenak, beren diru-sarrerak horretarako aukera ematen zielako (Montesquieu, Voltaire) eta, bestetik, baziren Estatuaren mezenazgoaren premia zutenak. Gauzak horrela, Luis XIV.aren ondoren, monopolioko prentsak (*Le Mercure de France*, *L'Année littéraire*) pentsioak ordaintzen zizkien monarkiaren kontra eta ideia berriak zabalduko ez zituzten letradun lasterkari berriei (Marmontel, Morellet, Suard). Aristokraziak ere erosi egiten zituen atsegin ematea beste helbururik ez zuten espiritu fineko idazleak eta, era berean, behar zen momentuetan, intriga politikorako erabiltzen zituen. Gauzak horrela, Letretako Errepublikaren baitan bazegoen unibertsitate mailako ikerkuntzan jarraitzen zuten jakintsuak, ohiko modu zorrotz eta urrian idazten zutenak, batetik, eta modako elkarguneak aprobetxatzen zituzten eta idazkera apaindua aldarrikatzen zuten idazle arinak, bestetik. Errepublikako letradunen diskurtsoak ere bi mutur horietan kokatzen ziren: azken batean, independentziaren eta egiaren aldeko zerbitzuan, edo lanbide eta ogibide bilakatuta, idazlearen funtzioa oso desberdin ikusten hasi zen.

Hori horrela, XVIII. mendeko azken hamarkadetan, kosmopolitismoak hartu zion lekua *Letretako Errepublikari*, nazio eta herrialde gaineko senidetasunak gizaki guztiak jakintsuekin ez ezik, gainerako guztiekin ere jarri nahi baitzituen harremanetan, ikuspegi unibertsalistak hartara bultzatuta. Baina Argien Mendeko kosmopolitismo hori ez zen, izenak berak azaltzen duen moduan, mugarik eta ordenarik gabeko unibertsalismo bat: kosmos ordenatua zen, gustu oneko *kaloï*

kagathoi, ederrak eta onak ziren horiek ezartzen baitzituzten arauak. Elkarkidetzaz horrek azaltzen du masoneriak jokatu zuen papera, horrentzat mundua errepublika federal handia eta bertako nazioak beste horrenbeste familia baitziren⁶.

Beraz, Argien Europak *Letretako Errepublikaren* ideiala bere egin zuen, baita hori gaingitu ere, kontraesanetan erori baitzen «espazio publikora» sartu ahal izateko. Izan ere, XVIII. mendeko gizartekoitasun europarrek jarraitzen zuten eredu aristokratikoari helduta: Alemania eta Eskandinaviako *Mopses* ordenak, Polonia eta Frantziako *La Félicité* ordenak, eta logia masonikoen eta gorteko logiek agerian uzten zuten obedienezien kontrolak zuen garrantzia.

Horrela, bada, *Letretako Errepublika* ez zen desagertu XVIII. mende bukaeran, baina Argien Europa ez zen identifikatu ideial harekin, edo ez, behintzat, hura aurreko mendeetan pentsatua eta amestua izan zen moduan. Ez da kasualitatea Dideroten Entziklopedian «République des Lettres» izeneko artikulurik ez agertzea. Bertan, Voltaireren «Letretako gizonak» artikuluan, hauxe irakur daiteke:

Lehen, XVI. eta XVII. mendeetan, literatoak autore greko-latindarren obren kritikaz arduratzen ziren; haien lanei esker ditugu hiztegiak, edizio zuzenak, Antzinateko maisulanei egindako iruzkinak. Egun, aipatu kritika hori ez da horren beharrezkoa, filosofia-espirtuak ordezkatu baitu. Filosofia-espirtu horrek ematen die, antza, berezko izaera letretako gizonei, eta hori gustu onarekin batera ematen denean, benetako literatoa sortzen du.

Hauxe da gure mende honetako abantaila: gizon jantzi horiek gai dira matematiketako arantzetatik poesiaren loreetara pasatzeko, metafisikako liburu bat antzerki obra bat bezain ongi epaitzeko. Mendeko espirtuak mundurako zein kabineterako egokiak bilakatu ditu, eta horretan dira aurreko mendeetakoak baino hobekiak [...] *Letretako gizona* ez da *espirtu-gizona*; espirtu gizonarengan espero da kultura gutxiago, ikasketa gutxiago eta inolako filosofiarik ez; aitzitik, baterako irakurketan sostengaturiko solasaldietan sormen ederreko iruzkinak luzatzea espero da harengandik. Baliteke *espirtu-gizonak letretako gizon* izendapena merezi ez izatea, eta baliteke *letretako gizonak espirtu-gizon* izendapena espero ez izatea⁷.

Bestalde, filosofoak «liga filosofikoaz» hitz egiten zuenean, gizarteko arazo eta eztabaida publikoetan partaide zen borondatezko elkarte batez ari zen; Letretako

⁶ W. Frijhoff, «Cosmopolitismo», *Diccionario histórico de la Ilustración*, V. Ferrone eta D. Roche (zuz.), Alianza, Madril, 1998, 33-41 or.

⁷ Voltaire, «Gens de Lettres», *Encyclopédie*, XV, 38-39 or.

errepublikazaleen ikuspegia, berriz, bestelakoa zen, horiek debate haietatik kanpo kokatzen baitzuten beren komunikazio jakintsu eta eruditoa⁸.

Iraultzaren bezperetan, *Letretako Errepublikaren* gain behera iradokitzen hasi zen. Hiru dira aipatzen diren arrazoi nagusiak: dibulgaziorako organo berrien agerpena (egunkariak, laburpenak, nobela arinak), aberats berrien gorakada, eta idazle eskasak panfletoak idaztera eraman zituen deontologia finkatu baten falta. Luis XVI. monarkaren azken urteetan, Frantziak ezagutu zituen «iluminatu»en gorakada, zientzia-ezaupideak sailkatzeko eta zabaltzeko zailtasuna, arte ederren krisialdia, «autore» berriaren «niaren» santutzea, eta irakurlego ez oso jantziaren agerpena. Horiek denek astindu zuten *Letretako Errepublika*, eta XIX. mendean nazio hizkuntzek marraztuko zuten Europa berri baten irudia.

I.2.2. FRANKMASONERIA

Esan bezala, XVIII. mendean, Europa ia osoan zehar ordura arte Elizak bakarrik zuten saredun moduko instituzioa izan zen masoneria. 1717 sortu zen lehenengo logia Ingalaterran, *Logia Handia* izenekoa, masoien fenomenoaren prozesuari hasiera emanez. Izan ere, azkar asko hedatu ziren gainerako guztiak, 1720tik 1790era Frantzian bakarrik 900etik gora logia zeudelarik, *Le Grand Orient de France* burupean.

Reinhart Kosellecken ustez, Estatu absolutistan sorturiko zeharkako botereak dira gizarte zibilaren abiapuntu politikoa⁹. Hortaz, benetako botererik gabeko giza talde desberdinek — noblezia, finantzariak edo filosofoak — Estatuko instituzioetatik kanpo sortu zuten beren esparru propioa, *société* izeneko «elkartea». Hala ere, oso talde desberdinak ziren, interesa kontrajarri eta askotariko xedeak zituztelako; izan ere, elkarrengana biltzen zituen arrazoi bakarra zen aldarrikatzen zuten Estatuarekiko askatasuna, ez haien arteko berdintasuna edo anaitasuna. Gauzak horrela, barne liskarrak agerian jarri ziren *querelle des anciens et des modernes* formapean, bertan azaltzen baitziren haien arteko desberdintasun kontzeptualak eta, batez ere, liskar horretaz botereak egindako erabilpena.

⁸ P.-Y. Beaurepaire, *L'Europe des Lumières*, PUF, Paris, 2004, 91-94 or.

⁹ R. Koselleck, *Critica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, R. de la Vega eta J. Pérez de Tudela (itzul.), Trotta, Madril, 2007, 64-75 or.

Gizarte zibil berri horrek Estatuaren babesa eta onespina zituen, hasiera batean. Hala ere, gizartean hartzen ari zen garrantzia gero eta nabarmenagoak, batetik, eta hori publikoki adierazteko ezintasunak, bestetik, tentsio handia sortu zuten. Horrela, botere politikoa eskuratzeko zeharkako bidea geratu zitzaion, hau da, esparru morala eta esparru politikoa ongi bereiziz, gizarte instituzio berri horietako kritika politikoa kanpora begira jartzea, Estatu-botereak saihestuz.

Estatu absolutistaren aurrean askatasuna defendatzen zuten instituzio burges horietako bat masoneria zen. Botere politikoa Estatuaren eskuetan zegoen, jakina, baina masoiek «sekretua»-ren babesa zuten; horrekin monopolizatzen zuten moralaren esparrua, haiek sortutako lege propioaren arabeko instituzioetan ekitez.

Ordena masoiaren sortzaileek ongi asko ulertu zuten sare-sistema bat osatu eta zabaldu behar zela. Izan ere, haiek sare-gizonak ziren: akademikoak, erlijiosoak, negozio-gizonak, bankariak, diplomatikoak, artistak..., ahaztu gabe abenturazaleak, batetik besterako beren ibiltzeak harremanak sortzen zituzten eta. Horiek berehala konturatu ziren trukaketa eta harremanetarako sare horiek ahalbidetzen zutela erlazio autonomoetarako espazio berriak sortzea, muga politikoez haratago. Masoneriak biderako baimena eskaintzen zien nahita edo nahi gabeko bidaiari horiei, logiako idazkariak sinatutako ziurtagiria, Joseph de Maistre masoi-buruak ezarri nahi zuen pasaporteak: «Anaiak arrotzekiko korrespondentziak eta haiekiko gure egin beharrak osatzen dute, funtsean, *la république universelle*, eta hori ikaragarri garrantzitsua da. Gai horren inguruan legeak egin behar dira, elkarte desberdinen arteko erlazio handiagoa, batasun handiagoa eta anaiak bidaiarientzako segurtasun zuhurra ezartzeko»¹⁰. Elkarte masoiak erantzun nahi zion talde askoren itxaropenari; talde horien artean zeuden *La Société des princes*, lekualdaketan mugitzen ziren militarrek, negozio gizonak, bankariak, ikasleak, formazio bidaia egiten zuten familia oneko gazteak eta abar. Horiek denek erabili ahal zuten masoien harrera egiturak, besteak beste *La Candeur*, Estrasburgoko Unibertsitate luthertarreko logia, *La Réunion des Étrangers*, Pariseko Orientekoa, Danimarkako Enbaxadako logia, *L'Irlandaise du Soleil Levant*, Pariseko Unibertsitateko Medikuntza Fakultateko ikasle irlandarren logia, *Les Amis réunis*, goi mailako finantzari protestanteen, artista frantziarren eta arrotz ezagunen logia, baita *L'Amitié*, antzinako *Amitié allemande*, Bordeleko negozio etxe handien logia bera ere.

¹⁰ Apud P.-Y. Beaurepaire, *L'Europe des Lumières*, 95 or.

Ezagutzen dugun frankmasoneria 1717an sortu zen, «Londresko Logia Handia» izenpean. Frankmasoneria modernoa *espekulatzaileria* da, lanbideari loturiko antzinako masoneriarekin edo masoneria *eragileari* kontrajarrita. Masoneria eragilea profesionalen elkarte bat, langintza konpartitzen zuten igeltsero edo masoien bilkura zen. Baina lanbideari loturiko antzinako masoneria hori ez zen inoiz eragile hutsa izan, kultu edo gurtza elkartasunak biltzen baitzituen lankideak. Hortik haien hastapen-errituak, hasiera batean, ofizio bereko lankideentzat soilik.

Esan bezala, 1717ko ekainaren 24an, Londresko lau logia bildu ziren: *Antzara eta Parrilla* [*The goose and Gridiron*], *Koroa* [*The Crown*], *Sagarrondoa* [*The Apple Tree*] eta *Upela eta Mahatsak* [*The Rummer and Grapes*]. Izen berezi horiek masoiak biltzen ziren tabernetakoak ziren. Egun hartan, berriz, *Logia Handia* izenpean bildu ziren denak. 1721ean, James Anderson artzain eskoziarrari eskatu zitzaion Konstituzio-Liburua idaztea, eta bi urte geroago, 1723an, argitaratu egin zen. Bertan, Betekizunetako lehenengo artikuluan, hauxe irakur zitekeen:

Masoiak, bere tituluagatik, lege morala obeditzera behartuta dago, eta Artea ongi ulertzen badu, ez da inoiz ateo tentela izango, ezta fedegabeko libertinoa ere. Antzinako masoiak, nork bere herriko erlijioa, edozein zelarik ere, praktikatzera behartuta zeuden arren, egun komenigarriago ikusten da gizaki guztien adostasuna lortu duen erlijio hura praktikatzea, hau da, nork bere iritziari uko egin gabe, gizaki zintzo eta legalek, edo ohoretsu eta onest direnek praktikatzen duten hori, edozein izen duelarik ere. Horrela, elkarrekiko beti arrotz izango lirakeen gizakiek benetako laguntasun eta elkar gune aurkituko dute masonerian¹¹.

Artikuluak ederki asko adierazten du zein zen helburua: katolikoek eta protestanteek arteko liskarrak saihestea, hain zuzen, eta erlijio naturalaren deismoaren betekizunaren bidez, nolabaiteko tolerantzia-adierazpena aldarrikatzen da. Alderdi politikoari dagokionez, Konstituzioetan hauxe irakur zitekeen:

Masoiak subjektu bakezalea da, botere zibilen menekoa; ez du inoiz parte hartu behar nazioaren bakea eta ongizatearen kontrako konplot eta azpikerietan¹².

Hala ere, Andersonen testua idazten ari zen une berean, argitaratu zen Londresen Antzinako Konstituzioak izenburuko edizio bat. Lehenengo artikulua honela dago

¹¹ P. Naudon, *La franc-maçonnerie*, PUF, Paris, 1963, 30 or.

¹² *Ibidem*.

idatzita: «Jainkoa bere Eliz Santuan ohoratuko duzu, ez zara izen txarreko heresia, zisma eta erroretan eroriko»¹³. Bitxia da, gero, kultur eta politika arloko beste hainbeste arlotan bezalaxe, masoneriaren baitan ere aurkitzea Antzinakoen eta modernoek arteko liskarra. Ingalaterran, banaketak 1813 arte iraun zuen. Urte horretan, bi Logia Handiak batu egin ziren, eta obedientzia berriak «Ingalaterrako Antzinako Frankmasoien Logia Handia Bateratua» izena hartu zuen.

Frantzian, jatorri ingeleseko lehenengo logia espekulatzaila Dunkerquen sortu omen zen, 1721ean, *Amitié et Fraternité* izenpean¹⁴. Hala ere, datua zalantzazkoa da. Parisen, berriz, 1726ko ekainaren 12an, *Saint-Thomas* izeneko logia eskoziarra ezarri zela gauza segurua da. Handik gutxira, 1729an, banaketa baten ondoren, tabernaren izena hartu zuen logia ingeles bat sortu zen, *Au Louis d'Argent*. Eta 1732an, marina ingeleseko ofizialek fundatu zuten Logia ingelesa Bordelen. Logia fundatzaile horietatik abiatuta, tailer asko zabaldu ziren Frantzia osoan zehar. Frankmasoneriak aldeko giroa zuen horretarako: errege despotaren kontra ekiteko beharra eta gogoia, askatasun ideiarekin helburua, Ingalaterra eta bere instituzioekiko jakin mina. 1742an, jadanik baziren 200 logia Frantzian, horietako 22, Parisen.

1741etik aurrera, baina, Austriako oinordetza gerran (1748an amaitu zena), Ingalaterra zen Frantziako etsairik nagusia. Luis XV.a masoia ote zen zalantzan dago, baina Luis XVI.aren agintzapean masoneriak bere alde zuen gortea. Frantziako izen handi gehienak ziren masoiak: Rohan, Polignac, Noailles, La Rochefoucauld, Ségur. Helvetiusen alargunak sortu zuen *Neuf Sœurs* izeneko logian, adibidez, Voltaire bera izan zen inizatua, eta bertan biltzen ziren maila handiko eta nazio askotariko intelektualak, beteak beste, Lalande, Cabanis, Volney, Condorcet, Moreau le Jeune, Greuze, Houdon, edo Franklin bera¹⁵. Frankmasoneriak, beraz, goi mailako jendearen kuriositatea erakartzen zuen garai hartan.

Arestian aipatu da lehenengo logia frantsesa *eskoziarra* izan zela. *Eskoziartasuna* masoneria frantsesaren ezaugarrietako bat da, Stuarts-en aldeko jendearena, baina, hasiera batean, jarrera politikoa eta erritua ongi bereizita zeuden. *Eskoziartasunaren* abiapuntu doktrinala *Ramsay-en Mintzaldia* da, 1736-1737 urteetan idatzia eta 1738an argitaratua.

¹³ London, by J. Roberts, 1722 (ápuđ P. Naudon, *La franc-maçonnerie*, 31or.).

¹⁴ F.T.B. Clavel, *Historia de la francmasonería*, El museo Universal, Madril, 1984, 25or.

¹⁵ P. Naudon, *La franc-maçonnerie*, 45 or.

André-Michel de Ramsay (Ayr, 1686-Saint-Germain, 1743), Eskoziako familia bateko aitonen semea zen. Edinburgon ikasketak egin eta gero, Londresko *Royal Society*ko partaide izendatu zuten; ondoren, Oxfordeko Unibertsitatean Zuzenbidean doktore titulua eskuratu zuen, eta horrek adierazten du katoliko stuartzale horrek harreman onak izan behar zituela anglikanoekin. XVIII. mendeko kultu feneloniarraren suspertzailea izan zen Ramsay, eta Frankmasoneriari egin zion ekarpen handiena *Mintzaldiaren* bidez pentsatzeko eta ekiteko benetako kode bat ematea izan zen:

Likurgo, Solon, Numa eta gainerako legegile politikoek ezin izan zuten beren errepublikei iraupena eman. Haien legeak oso zentzudunak izanik ere, ezin izan zuten horiek herri guztietara eta garai guztietara zabaldu. Garaipen eta konkisten, bortizkeria militarren eta herrien arteko nagusikeriaren gainean ezarrita zeudenez, ezin izan zuten unibertsal bilakatu, ezta gustu, jeinua eta nazio guztien interesentzat komenigarriak izan ere. Haien oinarrian ez zegoen filantropia; aberria izendatzen duten unibertsoko kantoï ttipi bateko bizitasun faltsuak suntsitu egiten zuen, errepublika borrokalari horietan guztietan, gizadiari maitasun orokorra. Gizakiak ez dituzte bereizten hitz egiten duten hizkuntzek, janzen dituzten erropek, ezta okupatzen dituzten inurritegietako txokoek ere. Mundu osoa errepublika handi bat baino ez da, nazio bakoitza, familia bat, eta banako bakoitza, haur bat. Horretarako, jaunak, gizakiaren naturakoak diren antzinako maxima horiek zabaltzeko ezarri da gure elkarte. Gustu sublimea eta umore atsegina duten gizakiak bildu nahi ditugu Arte ederrekiko maitasunean; bertan, handinahikeria bertute bilakatzen da, kofradiaren interesa gizadi osoarena baita, nazio guztiek atera ditzakete ezagupen sendoak, eta erreinu desberdin guztietako subjektuak azpilanean ibil daitezke, jelsiarik eta liskarrik gabe, elkarrenganako maitasunean bizi.

Printzipioei uko egin gabe, debekatu eta gure legeetatik kanpo geratzen dira espirituaren lasaitasuna, ohituren gozotasuna, sentimendu maitaberak, arrazoizko alaitasuna eta gehiegikeria lizun eta pasio okertzaileetatik apartatzean sortzen den harmonia perfektu hori asalda ditzaketan liskar guztiak.

[...] Geroztik, Britainia Handia bihurtu zen antzinako zientziaren egoitza, gure dogmen kontserbatzaile eta gure sekretuen gordelekua. Britainiar Irletatik Frantziara pasatzen hasi da antzinako zientzia. Europako naziorik espiritualena Ordenaren erdigune bilakatuko da, eta grazia, fintasuna eta gustu ona izango dira berriro gure estatutuetan, kualitate horiek ezinbesteko baitira jeinuaren jakintza, indar eta edertasunaren gainean ezarritako Ordena batean. Etorkizuneko gure logietan, frantziarrek, bidaiarik egin gabe, zeharkako *tableau* batean bailitzan, nazio guztien

ezaugarriak ikusiko dituzte; horrela ikasiko dute arrotz guztiek, esperientziaz, herri guztien benetako aberria Frantzia dela¹⁶.

Hortaz, ideologia nahastu baten pean, *Mintzaldian* aurki daitezke Ilustrazioko gai nagusiak. Hor erabiltzen den lexikoa bat dator ardatz diren ideia hauekin: bertutea eta berdintasuna laguntasunaren baldintza dira, eta laguntasuna, on-egitea sortzen duen anaitasunean oinarritzen da. Ideia ilustratu horiek, baina, «topiko» ziren sentibera eta ongi hazitako gizon zintzo ororentzat. Eta gainerako elkarte eta erakundeetan bezalaxe, masoneriaren baitan ere erakutsi zuen bere ifrentzua Argien espirtuak. Gizaki guztien anaitasun horretan, judutarrek, adibidez, hasiera batean onartuak logia ingelesetan, ezin zuten partaide izan Europako Iparraldeko logietan, ezta Frantziakoetan ere; salbuespen gisa aipa daiteke Baionako *La Zelée*, hori izan baitzen judutarrak onartu zituzten bakarrenetariko bat¹⁷. Eta protestanteei dagokienez, Londresko Logia Handiaren sortzaileei, debekatu egin zitzaaien partaidetza, baita haien komunitateak garrantzitsuak ziren zenbait lekutan ere — Bordele, La Rochelle, Montauban, Nantes, Nîmes, Sedan —. Hiri horietan, «partaidetza bikoitza»ren arazoari aurre egin behar izan zitzaion¹⁸.

1720tik 1790ra baziren 900 bat logia Frantzian. Elkarren arteko diferentziak alde batera utzita, masoi guztiek Ordenaren fundatzaileen proiektuarekin bat egiten zuten: Babeleko harrobia berrireki, sakabanaturiko anaiak elkarrengana bildu. Haien fede-aitortza kosmopolitagatik («Mundu osoa errepublika handi bat baino ez da, nazio bakoitza, familia bat, eta banako bakoitza, haur bat») eta logiaren baitan bildu behar diren langileen lana zuzendu behar duen harmonia hori munduko mugetara zabaltzeko haien borondateagatik, frankmasoiek garatu zuten proiektu bat eta, horrekin lotuta, nolabaiteko kontzientzia europarra. Logia gizarte-laboretegi, bertute eta tolerantzia-eskola bilakatu zen. Baina espazio europar horren proiektuan, lau eredu desberdin eman ziren.

Lehenengoa, zalduneria kristauaren aldeko masoiek, ordena tenplario zorrotzaren jarraitzaileek, kosmos masonekoak bat egiten zuen berrezarri behar zen Europa kristauarekin. Gurutzadetako espirtua bizirik zegoen. Joseph de Mestre masoi

¹⁶ *Le Discours de Ramsay* (1736), d'après le manuscrit 124 de la Bibliothèque municipale d'Épernay, eskuragarri honako helbide honetan: <http://reunir.free.fr/fm/txthisto/ramsay2.htm>.

¹⁷ Ch. Porset, «Franc-Maçonnerie», *Dictionnaire européen des Lumières*, 563 or.

¹⁸ «Le problème de la double appartenance : protestants et francs-maçons à Sedan au XVIIIe siècle», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 18, 1971ko uztaila-iraila, 415-429 or.

katolikoak defendatzen zuen erreforma masonekoa, aristokratikoa eta kristaua, barbaroen kontrako defentsan oinarritzen zen; hortaz, Europa kristauaren mugak ongi definitu behar ziren.

Bigarren eredia Ingalaterrako Logia Handiarena da. Horrek *Commonwealth* bezalako Europa masonekoa proposatzen zuen, eta horretan, Estaturen muga politikoekin bat egiten zuten *dominions* izeneko barruko eremu autonomoak ezartzen zituen. Berez kosmopolita izanik, proiektuak muga politiko, linguistiko eta konfesionalak gainditzeko asmoa zuen.

Hirugarrenez eta aurrekoarekin kontrajarrita, Frantziako Logia Handiak obedientzia nazional, subirano eta ez-autonomo osaturiko egitura bat proposatzen zuen, Estatuetakoa mugek definituriko esparru bat, alegia. Ordena masonekoak, beraz, nazioetan fundatu behar zituen bere oinarriak.

Azkenik, muturreko posizio bat defendatu zuten frankmasoien eredia dago. Haien Errepublika unibertsalaren ideia XVIII. mendeko Europarekin identifikatu ezinean, erabateko haustura aldarrikatu zuten mundu kaotiko eta profano horrekiko. Kontinente berri bati begira jarrita, Australia bilakatu zuten tenpluaren langileen egoitza posible.

Bi kontzepzio nagusien arteko oposizioak adierazten du ilustratu masoien artean ere, ilustratu profanoen artean bezalaxe, nazio-kontzientzia berriaren eragina. Espazio europarra defendatu behar zuen kosmopolitismoa aurre-aurre aurkitu zen nazioetako interes partikularrekin eta printzeen ezinegonarekin, beren subiranotasuna arriskuan jar zezakeen antolamendu berri bat aldarrikatzen baitzuen espazio europarrak¹⁹.

Eredua edozein delarik ere, masoien Errepublika baten proiektuak logien arteko sare sendoak ezartzea eskatzen zuen, Ordenaren fundatzaileek ongi ulertu zutena. Iraultzaren atarian, *Saint-Louis des Amis réunis* (orient de Calais) logiako idazkariak, honakoa idatzi zuen: «Ez zarete inoiz eta inon arrotzak izango; anaiak eta lagunak aurkituko dituzue nonahi, mundu osoko hiritar bilakatu baitzarete!»²⁰. Bidaian abiatzeko nahikoa zen logia baten partaide izatea. Babes politikoa behar zuten bidaiariek ongi asko ulertu zuten hori. Azken batean, nahita edo nahitaezko bidaiariei, Frankmasoneriak bidekoa, bisitaturiko logietako idazkariak sinaturiko

¹⁹ P.-Y. Beaurepaire, *L'Europe des Lumières*, 87-90 or.

²⁰ P.-Y. Beaurepaire, *L'Europe des Lumières*, 93 or.

ziurtagiri bat eskaintzen zien, nahitaezko baldintza Joseph de Meistrek, Frankmasoneria savoiarren figura konplexuak, ezarri nahi zuen pasaporteak eskuratzeko.

Dena dela, Argien Mendeko kosmopolitismoak ez zuen unibertsaltasunarekin bat egiten. Elite europarra zen gizarte eta kultur arauak ezartzen zituena. Kosmos masonekoa mugatu nahirik, inimizazio printzipioari berari kontrajartzen zaion «jaiotzetiko masoia» zehaztu nahi izan zuten, eta «bestearen» figura judutar, musulman edota odol-nahasiriko Antilletako harekin identifikatu nahi izan zuten. XVIII. mendeko masoneria, beraz, konplexua, paradoxikoa eta plurala azaldu zen. Komunitate unibertsala izateko xedea bazuen ere, berehala bilatzen zituen masoia ez ziren mugak, profanoak baizik: linguistikoak, politikoak, erlijiosoak, kulturalak, sozialak, etnikoak. «Gizarteko masoneria»k bazituen gorteko edo gazteluko logiak, bere antzokiak, dantzaldiak, kontzertuak, ehiza-partidak, eta berak ezartzen zituen espazio publikoaren eta pribatuaren arteko gustu oneko manierak eta ohiturak. Nazioartekoa edo diasporakoa, frankmasoien Errepublika unibertsalak perfilatzen zuen espazio europar posible bat, Argien Mendeko fede-aitortza kosmopolitik zehaztuta. Baina, luze baino lehen, proiektu kosmopolita horri sentimendu nazionalen gorakada kontrajarri zitzaion.

Horixe, beraz, Dominique-Joseph Garatek bizi zuen testuinguru politiko eta ideologikoa. Hori dela eta, 1783an argitaraturiko bere artikuluak, bi posizio kontrajarri horien berri ematen du: batetik, kosmopolitismoa, Errepublika unibertsalaren ideia, berdintasuna eta anaitasuna; bestetik, herri txiki baten gorazarrea, bere ohituren, hizkuntzaren eta geografiaren partikularitasunetan murgildurik. Testu hau, dudarik gabe, aipatu dugun konplexutasunaren adierazle ezin hobea da.

I.3. D.-J. GARAT : «Lettre sur Bayonne et sur les Basques».

Mercure de France (1783-02-08)

I.3.1. GAIA ETA TESTUINGURUA

Mercure de France orduko astekaririk irakurrienetarikoa zen. Irakurlegoaren parte handiena Frantzian zegoen, batez ere hiri handietan, baina Europa osoan irakurtzen zen, gorteetan, aristokraten jauregietan, parlamentuetan. Esan bezala, bi atal bereizten ziren publikazio horretan: literarioa eta politikoa. Garatek lehenengo atalerako artikulua idazten zituen, baina maiz zeharkatzen zuen bi eremu horien arteko muga. Honako hau, idazlan literario eta filosofikoa da, guztiz kokatua Argien Mendeko espirituaren baitan edo, J. J.- Casenavek adierazten duen moduan, «Argien mirailan idazten du Euskal Herriari buruzko artikulua hori, bere berea senditzen duen sor herria kanpoko jende argituei aurkezteko gogoarekin»²¹.

Horretaz gain, ideien eta literaturaren historian gogoan hartu behar da «*La République des Lettres*» nozioa, oso lotua baitago hemen aurkeztu dugun artikulua espirituarekin. «*La République des Lettres*» horrek Errenazimendu garaiko eremu intelektual bat, letretako gizonak balio humanisten inguruan biltzen zituen korrespondentzia-sare bat adierazten zuen. XVI. mende hasieran, korrespondentzia-sare horretan biltzen ziren Italiako unibertsitateak bisitatzen zituzten Europa osoko ikasleak. Rotterdameko Erasmo (1468-1536) izan zen, nolabait, lehenengo «*République des Lettres*»-en sortzailea, berak bakarrik milaka eskutitz trukatu baitzituen seihun baino gehiago jakintsuekin. Eta XVIII. mendean, Argien Europa horretan, estilo guztietako jakintza-trukaketa eman zen epealdi horretan, hain zuzen, bigarren «*République des Lettres*» baten jasotzea aipa daiteke: hausnarketa filosofiko eta politikoak, bidaia-narratioak, literatur genero berriak, zientzia-aurkikuntza, eta artearen eta letren berrikuntza guztiak inprimatu eta jarri ziren ez bakarrik aristokraten eta jakintsuen eskura, «publikoa»-ren eskura baizik, «iritzi publikoa» ilustratzeko xedez. Pierre Bayle (1647-1706) filosofo protestantea, *Dictionnaire historique et critique* obra erraldoiaren autorea, hasi zen 1684an liburuen erreferentziak biltzen zituen aldizkari bat publikatzen: *Les Nouvelles de la*

²¹ J.-J. Casenave, «D.J. Garat-en “Lettre sur Bayonne et sur les Basques », *Mercure de France* aldizkarian (1783-02-08)», 98 or.

République des Lettres. XVIII. mende horretan ere, izaera entziklopediko eta unibertsalista zuten liburuxka politiko-literarioak argitaratzen hasi ziren, informazioa emateko modu berri bat, alegia: horra prentsa modernoaren sorrera.

Garaten artikulu hau, beraz, testuinguru horretan kokatu behar da. Aipatu artikulu horretan, bada, Bordeleko Akademian burutu zen biltzar baten berri ematen du. Hiru izan ziren, nonbait, biltzarrerako gai nagusiak: Dupré de Saint-Maur, Guyenneko [Akitaniako] eskualdeko buruzagiak, Baionari buruz idatziriko txostenaren irakurtzea; ondoren, Dupaty, Mortierreko Presidenteak, Kintilianoren laudorioa bere *Essai sur la vie et les ouvrages de Quintilien* entseguan; azkenik, Dom Carrère beneditarrak Akitaniako Aliénor damari buruz idatzitako defentsa. Tartean, baina, Garatek «Pays de Labour»en etorkizunaz hitz egiten du, bertan bizi den herria guztiz diferentea baita frantsesetik bere jatorriaz, hizkuntzaz, ohiturez eta izaerez: *Basque* izendatzen den herria da. Artikuluaren zatirik luzeena herri horren eta herritar horien deskribapenak hartzen du. Eta, funtsean, *Basque* delako herri horrek lotzen ditu aipatutako hiru gaiak.

I.3.2. ARTIKULUAREN ESTILOA

Erretorika klasikoak hiru estilo zituen ezarrita, hiru hizketa-moduen arabera: baxua, lagun artekoa edo familiarra zena; ertaina, foroan edo eskolan erabiltzekoa, eta sublimea, politikagintzan erabiltzen zena. Hiru estiloak, Erdi Aroan zehar, Virgilio olerkariaren hiru obra hauekin parekatu ziren: *Eneida* (estilo baxu edo sinplea); *Georgicas* (ertaina), eta *Bucolicas* (sublimea). Parekatze horrek topiko edo gaia, gaiaren tratamendua, kokalekua, pertsonaiak, lengoaia eta akzioa ezartzen zizkion estilo bakoitzari.

Argien Mendean, elokuentziaren arteari buruzko hausnarketa klasikoa bilakatu zen hitzari buruzko teoria orokor arrazoitua. Izan ere, Naturaren eta Pasioen filosofia Modernoarekin artikulatzean, kontraesan paradoxiko batean aurkitu zen estiloa: unibertsala eta orokorra izan behar bazuen, estiloak ezin zuen subjektuaren marka singularra hizkuntzan adierazi, ezin haren pasioen aztarna izan. Figuren azterketa erretorikoa ez zen nahikoa, estiloen nozio klasikoa ere ez.

Hortaz, subjektuaren eta beraren pasioen adierazpide aztertzen zuen lengoiaren filosofiak ordezkatu zuen elokuentziaren artea eta argumentatzeko figuren hautaketa

eta elaborazioa; horretan ez zegoen hautaketarik, ez elaboraziorik. Ikuspegi berri horretan, pluraletik singularrera pasa zen, «estiloak» «estilo» bilakatu ziren, nozioa hermeneutikaren arloari egokituz. Hori da, kontzeptu mailan, behar bada, eman zen aldaketarik garrantzitsuena.

1753an, Frantziar Akademiarako bere harrera-ekitaldian, Buffonek irakurri zuen *Discurs sur l' style*. Mintzaldi horretan formulatu zuen, modu harrigarrian, ideia berri hori: «Le style, c'est l'homme même» [Estiloa, gizakia bera da]. Horra hor mintzaldiko zenbait pasarte:

[...] Estiloa, ideiekin batera sortzen den ordena eta mugimendua, besterik ez da. Horiek estu kateatzen badira, ongi egokitzen badira, estiloa tinkoa, indartsua eta laburra izango da. Aitzitik, ideiak mantso joaten badira, hitzei baino erreparatu gabe, horiek dotore askoak izanda ere, estiloa lausoa, ahula, motela izango da.

[...] Ongi idaztea eta ongi pentsatzea gauza bera da; kontua da espiritu, arima eta gustua, denak batera izatea. Estiloa baita enteleguaren ahalmen guztiek elkartu eta parte hartzea. Ideiak estiloaren edukia dira; hitzen harmonia, berriz, organoen sentsibilitatearen araberako osagarria baino ez da.

[...] Ongi idatziriko obrak bakarrik hartuko dira kontuan etorkizunean; erudizioa, gertakari singularrak, aurkikuntzen berritasuna bera ez dira hilezkortasun-garantia; horiek jasotzen dituzten obrak hutsalak badira, gusturik eta nobleziarik gabe idatzita badaude, hil egingo dira, erudizioa, gertakari singularak eta aurkikuntzak deuseztatu egiten direlako, edo hobetu egiten direlako trebeagoak direnen eskuetan. Gauza horiek denak ez dagozkio gizakiari, estiloa da gizakia bera [*Ces choses sont hors de l'homme, le style est l'homme même*]. Estiloa ezin baita ez deuseztatu, ez besteen eskuetara pasa, ez aldatu; goi mailakoa, noblea eta sublimea bada, autorea goretsia izango da epealdi guztietan, iraun, irauten duen gauza bakarra egia baita²².

Estiloa, beraz, estilizatu egiten da. Argumentazioa subjektu batek egiten du, subjektuak berak ematen dio gorputza estiloari, estiloa argumentu baten mugimendu bilakatzen du subjektuak eta, horretan, pasioak eta emozioak bulkada bizi hori ematen diote «ideiari», berori sublime eginez. Estilizatu egiten dena, hortaz, pentsamendua bera da. Horrela, «testuaren espiritua» bilakatzen da estiloa. XVIII. mendekoa den nozio berezi hori, «espiritua», Denis Dideroten *Lettre sur les sourds*

²² Buffon, *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française / par M. de Buffon le jour de sa réception (25 août 1753)*, 524-529 or., eskuragarri honako helbide honetan: <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30876695t/description>.

et muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent, [Gor-mutuei buruzko gutuna, entzun eta hitz egiten dutenen erabilpenerako] entseguan aurki daiteke, aipatu dugun zentzuan:

Diskurtso orotan bereizi behar dira, orokorrean, ideia eta adierazpidea; ideia argi, garbi eta zehatz ematen bada aditzera, hori nahikoa da familia arteko solasaldirako; [...] baina oraindik urruti egongo zarete poesiatik, batez ere odek eta poema epikoek beren deskripzioetan zabaltzen duten poesiatik. Poetaren mintzoan ematen baita silaba guztiak jo eta bizitu egiten dituen espiritu bat. Zer da espiritu hori? Nik, noizbait, sentitu dut haren presentzia, baina dakidan guztia hauxe da: gauzak esatea eta irudikatzea, biak batera egitea ahalbidetzen duen zerbait dela; enteleguak [ideiak] atzematen dituenean, arima hunkitu, irudimenak ikusi eta belarriak entzun egiten dituela; mintzoa ez dela bakarrik ideia indarrez eta nobleziaz adierazten duen termino indartsuen segida bat, baizik eta ideia marrazten duen hieroglifikoen sare bat. Zentzu horretan esan nezake poesia oro enblematikoa dela. Baina enblema poetikoaren ulermena ez dago edozeinen eskura: hori sentitzeko derrigorrezkoa da kreaizora inguratzea²³.

Horrela adierazita, estiloa, «testuaren espiritua» bere dimentsio enblematikoan, ezin transkripzio mekanikora murriztu: irakurlea behar da, bere irakurketa propioaren poeta den irakurlea, alegia.

Garaten artikulua Argien Mendeko «espirituaz» irakurri daiteke, estilozterketarekin bat datorren zentzuaz, alegia. Hortaz, kontuan hartuko ditut idazkiaren egitura konplexua, baita osatzen duen ehundura osagarri askotariko artikulazioa dela ere. Datozen ataletan, beraz, testua hizkuntz bizia den aldetik harturik, hau da, bertan intentzio artistikoak eta funtzio poetikoak gidaturiko hautaketak egin direla kontsideratuz, bi zatitan banatuko da azterketa: 1) maila sintagmatikoa edo esakunearen morfosintaxia, eta 2) maila paradigmaticoa edo baliabide lexiko-semantikoen erabileraren poetika.

I.3.2.1. Maila sintagmatikoa

Perpausaren barnean bakar daitekeen elkarren ondoko elementu saila da sintagma, eta perpausaren antolaketaren banakoetako bat osatzen du, goren mailako banako bat, hain zuzen. Ikur linguistikoen kateamenduak sortzen du ardatz

²³ Diderot, *Lettre sur les sourds et les muets, à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent*, Œuvres bilduman, Laurent Versini (ed.), I alea, Robert Laffont, Paris, 1994, 374 or.

sintagmatikoa, eta horretan esaldiaren osaketa, konbinaketak eta *in praesentia* deritzan erlazioak adierazten dira. Hitzen kateamendu mailan idazlearen askatasun estilistikoa antzematen da, hori baita beraren hautaketa, gramatika araei eta ulergarritasunari egokitua.

Garaten artikuluan baliabide erretoriko nagusiei bakarrik erreparatuko diet nire azterketan, alderdi formalaren eta edukiaren edo esanahiaren arteko erlazioa nabarmentzeko. Maila sintagmatikoan eta adierazgarritasunari dagokionez, honako hauek iruditzen zaizkit garrantzitsuenak: anafora, zerrendatzea, deskripzioa, galdera erretorikoa eta kiasmoa.

I.3.2.1.1. Errepikapen-figurak

Erretorikako irudia da anafora, esaldiak edo esaldi baten osagai batzuk hitz edo hitz multzo berdinez hastean edo amaitzean datzana. Errepikapenak nabarmendu egiten du errepikatzen den terminoa. Testuari bizitasun eta indarra ematen dio figura horrek, ozentasunari esker. Hori egiten du Garatek «gizaki izatea» eta «frantsesa izatea» parekatu nahi dituen adibide honetan:

Nahikoa da gizaki izatea, nahikoa da behintzat frantsesa izatea Estatu gizon baten begirada Frantziako zati handi baten etorkizunean jartzeko [*Il suffit d'être homme, il suffit du moins d'être François pour s'intéresser aux recherches d'un Homme d'État sur le sort d'une partie considérable de la France*]²⁴.

Edo Akitaniako arazoez arduratzeak merezi duela nabarmendu nahi duen beste pasarte honetan:

Dupré de Saint-Maur jaunak adierazi ditu gizakien beharrak; nik adieraz ditzaket gizaki horien izaera eta talentua; nik adieraz dezaket zenbateraino merezi duten berak eskura diezaiekeen zoriona [*Mais je puis faire connoître le caractère et les talents des hommes dont M. Dupré de Saint-Maur a fait connoître les besoins; je puis faire voir combien il sont dignes du bonheur qu'il voudrait leur procurer*]²⁵.

Parisko eta Argien Europako irakurleei Euskal Herria aurkezteko, Garatek erabiltzen du, bere garaiko autore gehienek bezala, Erromaren aipua, erreferentzia

²⁴ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 108 or.

²⁵ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 108 or.

gisa eta konparazioa egiteko. Erretorika klasikoan jantzia, autoreak badaki errepikapenaren bidez anafarak indartzen duela diskurtsoa. Adibide honetan nabarmendu nahi du herriaren izaera independentea:

Erroma, Augustori losintxa egiteko mendean hartutako herrien zerrenda etengabe egiten zen garaian, Erroma, *basque*-en aipua maiz egiten zen garaian, ez zen ausartu horiek mendean hartutako Nazioen zerrendan sartzen. Haien inguruko herriak hamaika bider aldatu dira hizkuntzaz, ohituraz, legez. Haiek, ordea, orain dela hiru mila urte zuten izaera bera dute oraindik; lege berak gordetzen dituzte oraindik; hizkuntza bera hitz egiten dute oraindik [*Rome, dans le temps même où, pour flatter Auguste, elle faisait sans cesse le compte des Peuples qu'elle avait soumis, Rome, qui parle souvent des Basques, n'ose les mettre dans la foule des Nations qu'elle dénombrerait dans ses chaînes. Autour d'eux les Peuples ont changé vingt fois de langues, de mœurs et de loix. Ils montrent encore le caractère, ils obéissent encore aux lois, ils parlent encore la langue qu'ils avaient il y a trois mille ans*]²⁶.

Eta sentimenduek eta sentimenduen adierazteak leku berezia hartu zuten garai hartan, Garatek ez zuen duda izpirik izan euskarak horretarako bere baitako zituen baliabideen gorazarrea egiteko:

Zein egoki eta fintasun handiz bereizten dituen sententzioak eta hitzak beste Herriek horiek nahasten dituzten bitartean! Zein gozo eta atsegin paregabez adierazten dituen bihotzaren mintzoak beste hizkuntzetan galdurik diruditen sentimenduak [*Avec quelle justesse & quelle finesse de tact elle a souvent séparé des nuances que les autres Peuples confondent dans les mêmes sensations & dans les mêmes mots! Avec quelle grâce & quels doux accents, seule entre tous les idiomes, ella a rendu des sentiments qui ailleurs semblent perdus pour le coeur humain, parce qu'ils le sont pour les langues!*]²⁷.

Izan ere, Garaten ama hizkuntza euskara zen; horra, bada, anaforaren bidez, afekzio eta sentimenduak, ideiekin loturiko izenlagun segidan nola adierazten dituen:

[Hizkuntz] hori hitz egitean, nire ideiak errazago, biziagoak suertatzen dira; nire afektuak, indartsuago, gozoago eta finagoak; bestelako espiritu bat, bestelako arima bat sentitzen naiz [*En la parlant mes idées devenoient plus faciles, plus pittoresques et plus rapides, toutes mes affections plus fortes, plus douces, plus*

²⁶ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 110 or.

²⁷ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 112-113 or.

tendres et plus pénétrantes; je me sentois un autre esprit et une autre âme]²⁸.

I.3.2.1.2. Anplifikazio-figurak

Anplifikazio-figurak adierazi nahi denari buruzko informazio gehiago emateko erabiltzen diren baliabide estilistikoak dira. Anforarekin kontrajarriak, hauek ez dute egitura sintaktikoa errepikatzen. Zerrendatzeak kategoria morfologiko bera duten hitzen segida luzeak egitea ahalbidetzen du. Garatek esaldi osoak idazten ditu jarraian, justaposizioan, oraingo adibide honetan Historia idazten dutenen sentimenduen garrantzia azpimarratzeko, sortzen dituzten ondorioengatik:

Historiaren baitan horrenbeste zalantza eta arazo sartzen dira, berak eskatzen duen fedea ahulduz, ezen ahuldu ere egiten baita beraren epaien autoritateak eskaintzen duen erabilgarritasuna; gaiztoak ez dio beldurrik izango, zintzoak ez du horietan itxaropenik esperoko, bera ez da jadanik izango gizonaren arimak lurrean bilatzen duen hilezkortasun hori [*Tant de doutes & de problèmes qu'on fait entrer dans l'Histoire en affaiblissant la foi qu'elle demande, affaiblissent aussi l'utilité que l'on retire de l'autorité de ses arrêts; le méchant ne la craindra plus, le juste ne mettra plus en elles son espérance, elle ne sera plus pour l'homme cette espèce d'immortalité que son âme trouvoit sur la terre*]²⁹.

Zerrendatzea ideia bat garatzeko baliabide bat ere bada. Esan bezala, artikulua amaietan Akitaniako Alienor erreginaren defentsa egiten du Garatek. Historia gaizki portatzen dela emakumeekin adierazi nahi du; izan ere, horien ospe txarrak zer pentsatu ematen dio autoreari. Horra hor, beraz, nola zerrendatzen duen emakumeei buruzko bere iritzia:

Badirudi Historiari berari zail egiten zaiola emakumeen izaera ulertzea: haien sexuari dagozkion naturazko sekretuak eta misterioak, sentimendurik gozoenak beren baitan gordetzeko duten beharra, beren zorionak eskatzen dituen ahuldadeak, horiek denek apaintzen dute haien bizitza publikoa pasioen misterioez [*Il semble qu'il soit plus difficile à l'Histoire même de pénétrer dans le caractère des femmes: les secrets et les mystères si naturels à leur sexe, ce besoin qu'elles ont de cacher les sentiments les plus doux à leur coeur, les faiblesses les plus nécessaires à leur*

²⁸ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 113 or.

²⁹ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 116 or.

*bonheur, enveloppe très souvent leur vie publique dans les mystères de leurs passions]*³⁰.

I.3.2.1.3. Apelazio -figurak

Galdera, antzinako oratorian, genero judizialari zegokion. Normalean, aurkariaren gaizki esana argitzeko baino, haren hutsegitea nabarmentzeko erabiltzen zen. Figura gisa, berriz, galderak funtzio desberdinak bete ditzake. Hasiera batean, galdera erretorikoa ez da informazio faltan oinarritzen; aitzitik, solaskidearen edo, kasu honetan, irakurleari, galderan bertan inplizituki doan zerbaiten baieztapena edo ezeztapena eskatzera zuzentzen da. Adibidez, Akitaniako Alienorren defentsa egin eta Historiak nola juzgatu duen salatu ondoren, horrela galdetzen du Garatek:

Zer jakin dezakegu horretaz, zer sinetsi behar dugu gaur egun?³¹.

Beste pasarte batean, *basque* horien defentsa eta laudorioa egiten duenean, indartsuagoa da Garaten aldarrikapena:

Nork daki, adibidez, zein izan den *basque* horien parte hartzea mundu berriaren aurkikuntzan? Ez al da, bada, nahikoa haien herria ezagutzea eskain ditzaketen zerbitzuak juzgatzeko?³².

Harridura-esakuneak, bestalde, hirugarren pertsonan idatziriko testu batean erabiltzen dira, edo lehenengo pertsonan idatzitako batean, bigarren pertsona bati zuzentzen denean ere, baina harridura-esakunea ez zaio inori zuzentzen, edo ez, behintzat, diskurtsoaren hartzaileari. Baliabide erretoriko honek indartu egiten du adierazpidea, esnarazi egiten du irakurlea, Marie Suarden defentsan ikusten den bezala:

Zer irudi eskainiko dion Filosofiak Historiari! Zenbat malko isuraraziko dituen talentuak horrelako emakume atsegin eta errugabe baten lepoa, jelsiak bultzatuta, borraroen aizkorak mozten badute urkamendian!³³.

³⁰ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 116 or.

³¹ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 116 or.

³² D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 113 or.

³³ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 116 or.

Edo garaiko hizlari askoren talentu falta nabarmendu eta M. Dupatyren laudorioa egin nahi duenean, Kintiliano, Aristoteles eta Longino autore klasikoen adibideak eta erretorikaren beraren zenbait baliabideren aipua egiten du, beti ere hizketa modu ederra talentuarekin lotuz, ez eskolan irakasten denarekin:

Zein urruti dauden gure erretoriko guztiak talentuak, gustu ona eta hitz etorria horrela maneiatzetik! Zein urruti dauden baliabide eder horiek ele-eder izaten irakatsi nahi duten katakresiaren edo litoteraren definizio txarrak ematen dituzten koaderno horietatik!³⁴.

I.3.2.1.4. Posizio-figurak

Kiasmoa esakunearen hitz-joskerarekin loturiko figura bat da. Normalean binaka sailka daitezkeen lau osagarriren gainean osatzen da; horietako bi izenak, izenlagunak, aditzak izango dira, eta beste biak, beste bi kategoria lexikal berdinekoak. Kiasmoak kategoria horiek nahastu eta ordezkatu egiten ditu, gurutzatuz, eta kontrastea nabarmendu egiten da. Adibidez, Garat *basque* horren izaera aldakorraz ari den pasartean, maitale/senar oposizioa azpimarratzeko, honela adierazten du:

Basque hori, berez arina eta aldakorra, bere hunkimenduak galdu gabe berriei heltzeko prest, ez da maitale leiala, baina bada senar leiala [*Le Basque, naturellement léger & mobile, qui ne perd point ses affections, mais qui en prend de nouvelles, n'est pas un très fidele amant, mais il est un mari très fidèle*]³⁵.

Edo euskara gainerako eta ondorengo hizkuntzekin konparatzean, haren antzinatasunaren balorea azpimarratzeko, lehen aldi mitiko bati erreferentzia egiten dio haren egokitasunari erreparatuz, hori ondorengo hizkuntz guztiek galdu duten zerbait gisa adieraziz:

Errepara iezaiezue geroago sortu diren hizkuntzei: bat bera ere ezin zaio konparatu. Eta kontuan hartzekoa da antzinako horiek guztiek zituztela, gutxi gora-behera, karaktere eta edertasun berak, eta neurri berean dituzte hauek, gutxi gora-behera, akats eta karaktere berak [*Voyez les langues dont la naissance est postérieure, aucune ne peut leur être comparée; & ce qu'il y a de*

³⁴ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 114 or.

³⁵ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 112 or.

*remarquable, comme toutes les autres avaient à peu près les mêmes caractères & les mêmes beautés, celles-ci ont aussi toutes à peu près les mêmes défauts & les mêmes caractères]*³⁶.

Beste pasarte batean, Garatek historialari ideal baten irudia deskribatzen du, eta ideala den aldetik, gero aldian idatzita dago, hau da, nola idazten eta zer kontatzen duen deskribatu beharrean, nola idatzi eta zer kontatu beharko lukeen adierazten du. Kiasmoa, kasu honetan, idazle eskasaren kritika egitean, garaiko figura baten gainean dago egina, jeinuaren figuraren gainean, hain zuzen ere:

*Egiteak eta gizakiak ulertzeko talentu faltan, eta onartutako gertakarietatik egia berriak sortarazteko jenialtasun faltan, idazle txarrak ausarkeriaz eta eztabaidaren asalduraz beteko du jeinuaren eta talentuaren lekua [Privé du talent de prendre les faits et les hommes, & du génie qui fait sortir des vérités nouvelles des faits connus et avoués, il mettra l'audace & le trouble de la dispute à la place du génie & du talent]*³⁷.

I.3.2.2. Maila paradigmaticoa

Ardatz paradigmaticoa kategoria morfosintaktiko edo semantiko bereko banako linguistikoei osatzen dute, eta haien arteko erlazioa birtuala da, *in absentia* gertatzen da. Izan ere, idazleak hautatu egiten du arlo semantiko baten baitan, eta hautamen estilistikoa, kasu horretan, konbinazio sintaktikoan baino nabarmenagoa da, nahiz eta horren efektua ere baden, hau da, hitzen arteko kateatzeak ahalbidetzen du hitzen ordezkatzeari, kateatzeak berak ematen dielako leku bat sintagmaren baitan.

Beraz, maila paradigmaticoan sortzen dira bai idazlea bere garaiaren seme delako erakusten duten adibideak, baita berari estilo propio, pertsonala ematen dioten figura adierazgarriak ere: tropoak.

I.3.2.2.1. Tropoak

Tropoak figura erretorikoak dira, eta beren funtzioa maila lexiko-semantikoan kokatu behar da, horren bidez hitz bati hartarazten zaiolako berari ez dagokion esanahi bat. Teorikoki, bi terminoren artean ezar daitezkeen erlazio semantikoak, hau

³⁶ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 113 or.

³⁷ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 115 or.

da, hitzaren ohiko balio adierazten duen tropoaren eta erreferentzia —esplizituki zein inplizituki— egiten dion beste hitzaren artean dagoen erlazioa, beste horrenbeste tropo mota dago. Sailkapenari dagokionez, bi mota nagusi aipatzen dira: metafora eta metonimia, baina konparazioak, alegoriak edo perifrasiak ere hartzen dira tropotzat, figura nagusi horien oinarria direlako.

Konparazioak bi terminoren arteko erlazioa ezartzen du analogia baten bitartez. Normalean, «bezala», «gisa», «moduan» hitzek adierazten dute figura hori. Konparazioak izan daitezke literarioak, aurreko autore batzuek erabiliak, eta bertan, erreferentzia gisa, emanda. Horrela, nolabaiteko autoritateaz janzten da argumentua:

Duparty jaunak Bordeleko Akademiako saio guztietan txalotua izateko zortea du. Honela mintzatzen zen hizlari greko bat: Badakizu atenastarrek zergatik txalotzen dituzten beti entusiasmaz nire hitzak? Horiek haien ongizateaz arduratzen diren nire ekintzak gogorazten dizkielako³⁸.

Beste pasarte batean, Garatek indartu eta autorizatu nahi du bere argumentua; frantziar gobernuak Baionaz arduratu behar duela defendatzeko, monarkiaren aldeko aldarrikapena egiten du, eta horretarako bere garaikide zen Montesquieuren esanaz baliatzen da:

Gobernu despotikoen sistema basamortuz eta suntsitutako mugaz inguratzean datza, Montesquieuk dioen moduan; monarkiena, berriz, bere indar, industri eta ongizatearen parte handi bat mugetan kokatzean datza³⁹.

Eta Montaigneren hitzak aipatzen ditu Garatek *basque* delako horren berezko izaera deskribatzen duenean:

Ez zaizkio inolaz ere *tailatzen*, Montaignek dioen moduan, bere neurritz gaineko betebeharrak [On ne lui *taille* point, comme dit Montaigne, des devoirs qui passent sa mesure]⁴⁰.

Edo artikuluaeren amaieran, Akitaniako Alienorren defentsan zuhurtzia eta aurre-juzguak alde batera uzteko dei egiten duenean, Garatek beste erreferentzia bat ekartzen du konparaziorako, eta oraingo honetan umore handiz:

³⁸ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 114-115 or.

³⁹ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 109 or.

⁴⁰ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 111 or.

Haren galaitasunak baldin badira arazo, eta Dom Carrèreren ardura baldin bada horiek denak saihesteko zelatan egotea, horri buruz, agian, esan beharko litzateke de Lassai andreak bere senarrari bezalaxe: *Ene bada, jauna! Nola egiten duzu gauza horietaz hain ziur egoteko?*⁴¹.

Duparty jaunaren diskurtsoa aztertzen duenean, Garatek hori konparatzen du beraren ustez erretorika tratatu guztien artetik klasiko handien ekarpenak ongien bildu zituen autore baten obra batekin: Kintilianoren *Institutione oratoria*-rekin, hain zuzen:

Duparty jaunak adierazi du Obra horretan [*Institutione oratoria*], Longinoren *Sublimeari buruzko tratatua* eta Aristotelesen *Erretorika* eta *Poetika* baino osatuagoa den horretan, Kintilianok Aristotelesek bezain zorrotz aztertzen dituela arteak eta Longino bezain sentibera dela inpresioak pintatzen⁴².

Konparazioa literarioa ez denean, orijinala denean, orduan antzematen da ongien idazlearen estiloa. Garaten artikulua honetan, Argien Mendeko espirituaren adierazle dira konparazioak: naturaren harmoniarekin bat eginik, ideiak ere mugimenduan azaltzen dira. Konparazioak, gainera, ahalbidetzen du *Zeitgeist* edo antzinako eta oraingo espirtuaren arteko bilakaera nabarmentzea. Garatek oso modu berezian argumentatzeko erabiltzen du baliabide hau; adibidez, Antzinakoen harrotasuna banitate bilakatu da XVIII. mendean, baina ezaugarri horren alderdi onari soilik erreparatuz eta aberriaren maitasunarekin lotuz, baionar estiloa kalifikatzeko erabiltzen du:

Antzinakoek hiri eta probintzia baten laudorioa egiten zuten egun heroi, idazle, ministro batena egiten den bezala; hala ere, guk ez daukagu laudorioa entzuteko Antzinakoen pazientziarik, eta ez dugu estimatzen probintzia baten banitatea gizon batena estimatzen ez dugun bezalaxe. Banitatea, baina, nobleku egiten da bere objektuen bidez, eta aberriaren maitasun bilakatzen denean, ekintzarik ederren iturri izaten da, sentimendu hori sublimea den bezalaxe. Onar daitekeen banitate ohoragarri hori da baionarren ezaugarri berezi bat⁴³.

⁴¹ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 116 or.

⁴² D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 114 or.

⁴³ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 109 or.

Irudia oso baliabide estilistiko berezia da; izan ere, metafora *in praesentia* kontsideratzen da. Lexiko erretorikoan, irudia ez da hitz teknikoa, baina izen hori da «konparazio-metafora-metonimia» arlo semantikoa ongien adierazten duena: «Irudia irudimenaren ekoizpen hutsa da, ez hautematearena, eta horregatik da lengoia-sortzailea. Horretan kontrajartzen zaio metafora arruntari, horrek ez baitu lengoia bere erabilgarritasunetik urruntzen»⁴⁴. Iruditik sortzen da metafora:

Estatuak landareak bezalakoak dira: beren sustrai eta hostoetatik ateratzen dituzte beren substantziak eta beren biziaren zati bat⁴⁵.

Naturaren ordena aldarrikatzen zen garai hartan, ez da harritzekoa irudi metaforikoak haren baitakoak izatea. Kontuan izan behar da «natura»k bi aurpegi desberdin aurkezten dituela: batetik, ordena, harmonia, edertasuna, xalotasuna; bestetik, bere indar kontrolaezinak, suntsiketa, txikizioak. Biak dira «naturalak». Horrela, bada, *basque* delako biztanle horren deskribapenean, naturaren indarpean jartzen ditu Garatek gizaki horren pasioak:

Basque hori zintzoa da, baina ez dago pasioen indarretatik libre; zintzoa da Natura bezalaxe, hau da, bere ekaitzak eta izurriteak ditu, baina bere ohiko ibilian ordenaren eta ongizatearen irudi xalo eta hunkigarria eskaintzen dio begiradari⁴⁶.

Naturaren bi alderdi kontrajarri horiek aipatzen ditu Garatek, hain zuzen ere, suitzarrak eta *basques* horiek konparatzeko. Hor aurki daiteke Roussearen pentsamenduaren zeharkako aipua; izan ere, genevarrak defendatzen zuen naturaren baitakoa zela suitzarren izaera lasaia, ohituretan ongi egokitua zegoelako. Beraz, kultura eta artifizialtasunaren eragina kaltegarri suerta lekieke beren izaera naturalari jadanik erregulazioa bilatua zioten pasioei. *Basques* horiek, aldiz, are naturalagoak azaltzen dira Garaten hitzetan:

Nahiz eta bera ere herri menditsuan bizi, *basque* horrek ez du batere antzik suitzarrekin. Horiek beren pasioen sosegutik ateratzen dituzten arrazoimen sendoa eta sentimendu zuzenak, besteek badirudi aurkitzen dituztela beren pasio sutsuen

⁴⁴ A. Marchese eta J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, 206 or.

⁴⁵ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 109 or.

⁴⁶ D.-J. Garat, "Lettre sur Bayonne et sur les Basques", 111 or.

bortizkerian; itzelak dira horiek, baina Naturak nahi duen lekura eramaten dute bortizki⁴⁷.

Emakumea nolakoa den azaltzeko, *Eloïse* baten aurrean gaudela esan genezake. Sentimenduak idealaren kategoriara igota, naturalak diren aldetik, bihotzaren baitan borrokatzen dira erlijioak eta gizarteak inposatzen dituen betebeharren indarren kontra. Garatek ez du duda izpirik agertzen «naturalak» ez diren indar horiek «terrorezkoak» direla kalifikatzeko. Eta ariman ematen diren borrokaldi horietan ez dago betiereko garaipenik; horrek azaltzen du, Garaten ustez, emakume *basqueen* erakarpen eta xarma:

Batez ere haien ariman, naturaren sentimendu bizien eta, era berean, erlijioaren beldur ikaragarrien topalekua den ariman, maitasunak azaltzen du pasioen eta bertutearen indar paretsuen arteko borroken bortizkeria, horiek txandaka irabaziz eta galduz⁴⁸.

Hizkuntzen gaineko gogoeta egitean, irudi metaforikoak dira baliabide nagusiak. Hizkuntzak, orokorrean, tresnak dira, pentsamendu alderraiaren berri emateko beti prest:

Hizkuntz ederrak tresna erraz eta harmoniatsuak bezalakoak dira: horiek erabiltzen dituenaren talentua hobetu eta adierazten diren ideiak suspertu egiten dituzte⁴⁹.

Euskararen defentsa egiteko, nekazarien arlora egiten du jauzi naturaren metaforak. Izan ere, Garatek badaki zein den *basque* horiek bizi duten garapen maila; ezagutzaren teoriak begi bistan utzia zuen zein estuki erlazonaturik dauden hizkuntza eta jakitea, eta Argien espirituak ez zituen *basque* horiek bere egin. Gauzak horrela, argumentuak bide «naturalago» bat hartu behar du:

Hizkuntza mugatuta dago, egia da, nekazaria baino ez den herri batek ezagut ditzakeen objektuetara; baina, zer ideia eta sentimendu-ugaritasuna sortarazi duen objektu gutxiko bere itxitura horretan! Nekazari abilek beren berroetan eta naturak emandako lurretan fruiturik finenak eta lorerik gozoenak eta dizdiztsuenak lantzen dituzten moduan, horrelaxe biltzen ditu

⁴⁷ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 111 or.

⁴⁸ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 112 or.

⁴⁹ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 112 or.

hizkuntzak, bere itxituran, ideiarik egokienak eta afekturik hunkigarrienak⁵⁰.

Ez da ahaztu behar Garaten ama hizkuntza euskara zela. Baina XVII. mendean geroztik defendatzen zen hizkuntz unibertsalaren ideia; hortaz, Garatek erdibiturik aurkitu behar zuen bere burua: gizon ilustratua zen aldetik, frantsesa erabiltzen zuen; euskaldun gisa, nolabaiteko lehenetasuna eman behar zion euskarari, eta damutu jatorrizko hizkuntz horretan idatzi ez izana. Horra, beraz, naturan oinarrituriko lehen aldi mitikoaren nagusitasuna:

Haren jatorriak Historiari hasera eman dioten Herrienarekin egiten du topo; huraxe bera da, eta horrek pentsarazi dit jatorrizko hizkuntzaren bat ezagutzen dutenek bakarrik juzga dezaketena ideia bat. Karaktere berak eta ia edertasun berak aurkitzen dira hizkuntz horietan guztietan, antzinako garai haietan gizadia, katastrofe handiren bat saihesti nahirik, izua alde batera utzi, basoetatik irten, mendietatik jaitsi eta gizarteak berrosatzen hasi zen garaian, hain zuzen⁵¹.

Naturatik harturiko irudi metaforikoak bezain garrantzitsuak dira jadanik lexikalizaturik azaltzen diren bestelako irudiak. Argien Mendeko espirituak «basatia» eta «jatorrizkoa» nozioak ordezkatzen zituen irudi banarekin: «basatia», legerik gabeko gizakia zen, behar naturalei soilik erreparatzen ziena, animalia baten modura; «jatorrizkoa», berriz, antzinaroko legeen arabera bizi zen gizakiak adierazten zuen, hau da, legeen arabera bizi zena, baina artean gizarteak usteldu gabe. Garatek erabiltzen ditu errepresentazio horiek *basque* herria «natura» egoeran, jatorrizko legeen arabera bizi dela adierazteko. Mendiek eskaintzen duten babesak adierazten du nola mantendu diren arriskutik libre:

Haien herrian denak iraun du mendeetan zehar, eta esan liteke mendien atzean bilatu dutela babesaren denboraren, konkistatzaileen eta zapaltzaileen kontra⁵².

Eta, jarraian, bidaiari abenturazaleek egiten zituzten urrutiko bilaketak kritikatzeko dituzten Garatek, Rousseauren eraginpean egindako «jatorrizko ohituren» defentsan, eta

⁵⁰ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 112 or.

⁵¹ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 113 or.

⁵² D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques », 110 or.

basque delako herri horren ezaugarri bat azaltzen du, alegia, nola lotu dituen naturazko legeak eta antzinako legeak:

Gure kuriositate urduriak Poloetako herrialde basatietara jotzen du naturazko betebeharrak eta ohituretan bizi den gizaki basatia behatzeko, eta ez diogu erreparatzen geure ondoan eta ia geure begiradapean dagoen herriari; izan ere, horrek eskaintzen digu jatorrizko instituzioen eraginpean nola bizi den gizakia, natura legegile bakarra den gizarteetan. Bertan, hala eta guztiz ere, ikasgai eta kuriositate bakarra aurkitu beharrean, bi aurkitzen ditugu: Natura eta Antzinaroa. Gizarte xume batean sor daitezkeen erlazio gutxi horietan *basque* horri erreparatuz gero, antzeman daiteke nola egin zuten antzinakoek gizakien bertutea eta zoriona sentimendu eta behar naturaletan txertatzeko⁵³.

Kintilianoren laudorioa egitean, berriro heltzen dio XVIII. mendean oso arrunt bilakatu zen irudi dinamikoari: hizlariak badu zerbait berezko, naturazko, baina «egilea»k zelatan egon behar du molekulen arteko mugimenduetan ezer gaiztorik sor ez dadin. Eta garapen organiko hori fisikoa ez ezik, morala ere bada:

Mundura jaio zen momentutik hasi zen Kintiliano hizlari izateko ikasten. Seaska izan zuen lehenengo eskola. Maisuak bere baitan bildu zuen sentitzeko gai izan zen momentutik: zaindu egiten zituen, nolabait esateagatik, haren organoak, talentuzko eta jeinuzko sentazioak baino sar ez zekizkion [...] Kintilianoren ustez, elokuentzia ez da irakasgai bat, eman daitekeen talentu bat baizik; horretarako, berak erein egiten ditu haziak organoetan, horiek gorputzarekin, espirituarekin eta arimarekin batera haz daitezten⁵⁴.

Argien Mendeko pentsalariak beren garaikideekin eztabaidatzen zuten, baina gero aldiari begira idazten zuten askok. Garapen geldiezinaren ideiak atzera eta aurrera begiratzera eramaten zituen, Historiak zer gorde eta zer ahaztuko duelako peskizan. Horretan, jeinua eta jenialtasuna ziren adierazle eta lekuko:

Geure gurasoengandik jaso dugun ondarea ez diegu bere horretan transmititzen geure ondorengoei. Espiritu filosofikoaren garapenaren derrigorrezko efektu horrek badu, gainerako guztiak bezala, bere alde onak eta eragozpenak [...] Jeinuak edozertaz hitz egiten duenean, badirudi mende guztien ahotsak entzuten direla, eta ez dira zalantzan jartzen ez margotzen dituen egiteak, ezta

⁵³ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 110-111 or.

⁵⁴ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 114 or.

marrazen dituen koadroen edertasuna ere. Gure miresmenarekin batera geure fedea ere ematen diogu hari⁵⁵.

I.4. ONDORIO LABUR GISA

Tesi honen aurkezpenean azalduta dago hizkuntz akademien sorrerek ahalbidetu zutela idazkera, bakarra izatetik, pluralera pasatzea eta, ondorioz, estilo desberdin eta pertsonalagoen idazkeren garapena. Garatek bere artikulua argitaratu zuenean, ia berrehun eta berrogeita hamar urte falta ziren Euskaltzaindia sortzeko. Amahizkuntza euskara bazuen ere, frantsesez idatzi zuen Baionatik oso gertu jaiotako autore horrek. Larresoron aurrena, Bordelen ondoren eta, azkenean, Parisen, Dominique-Joseph Garatek ere Europa ilustratu osoan mintzatzen zen hizkuntzan ikasi zuen irakurtzen eta idazten. Bere garaiko seme izan zen, dudarik gabe. Aztertu dudan artikuluko horretako erreferentziek, adibidez, idazlearen irakurketa «modernoak» zein ziren adierazten dute: Rousseau, Montesquieu, Hume; era berean, «kulto» zeritzan gazte baten heziketan derrigorrezkoak ziren autore klasikoak ere antzematen dira (Plutarko, Aristoteles, Kintiliano, Plinio).

Frantsesez idatzirik artikulua zeharkatzen duen gaia, baina, euskaldunen potreta berritua ematea da. Autorearen ustez, XVIII. mendeko eztabaidetarako eredu paregabeak ziren euskaldunak, bi maila desberdinetan: gizarte antolaketa mailan, ohitura zaharretan — naturaletan — oinarrituriko instituzioetan biltzen zirelako, eta bilakaera historiko guztiei aurre egin zien hizkuntza zahar eta jatorrizko bat erabiltzen zutelako⁵⁶. Euskaldunen aurkezpena, horregatik, oso modu ilustratuan egiten du: sortzen dituen irudi metaforikoak, egiten dituen konparazioak, erabiltzen dituen kontzeptuak, *philosophes*en estilokoak dira. Askotan aipatu da lan honetan XVIII. mendeko pentsalariak etengabeko solasaldia mantentzen zutela elkarren artean, bai saloietan, bai elkarri idazten zizkioten gutunen bidez, estilo berezi bat sortuz. Eta, horien idazkeraren tankeran, artikuluko hau ere ahozko mintzaldiaren eta gutunaren artean kokatu daiteke: batetik, erretorikako figura eta baliabide klasikoak, entzuleria suspertzeko eta limurtzeko, baita argumentatzeko ordena eta artea ere; bestetik, sentimenduei eta pasioei eginiko deia, autorearen beraren subjektibitatearen

⁵⁵ D.-J. Garat, «Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 115 or.

⁵⁶ J.-J. Casenave, «D.J. Garat-en Lettre sur Bayonne et sur les Basques», 99-100 or.

adierazle diren iruzkinak tartekatuz, aldatzen ari zen gizakiari buruzko ikuspegiaren berri emanez.

Euskaldunen deskribapen horretan ez dira kontraesanak eta arazoak falta: naturaren eta Antzinakotasunaren eredu badira *basque* deritzan herri horretako biztanleak, nola ilustratu daitezke horiek alferrik galdu gabe? Argien Mendeko pentsalari bat izan zen aldetik, Dominique-Joseph Garatek eskaini digu artikulu horretan, besteak beste, oraindik gure artean eztabaidagarria den lehen aldi mitiko baten ikuspegia. Ez da kasualitatea XVIII. mendean idatzi izana.

ANEXO 2
DIDEROT COMME LIEU DE
RENCONTRE : ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE ET
RHÉTORIQUE DANS *LE NEVEU DE
RAMEAU*

ANEXO II
DIDEROT COMME LIEU DE RENCONTRE :
ESTHÉTIQUE, ÉTHIQUE ET RHÉTORIQUE DANS
LE NEVEU DE RAMEAU

INTRODUCTION

Il faut que l'œuvre crée elle-même sa postérité¹

Ce travail a pour but de mettre à jour la lecture de *Le Neveu de Rameau*, de Denis Diderot. Il est le fruit de la rencontre avec une œuvre et avec un auteur, avec les discours d'une époque à travers l'énonciation d'un auteur.

Le Neveu de Rameau, c'est un dialogue dans lequel se donnent rendez-vous la plus part des paires insolubles du XVIIIe siècle français : le monde classique et les Lumières, l'aristocrate et le *grand homme* moderne, la raison logique et la vérité expérimentale, le modèle déterministe et le dynamique, l'honneur ou la fidélité et les valeurs bourgeoises, la sensibilité et l'intuition du cœur. D'autre part, le texte présente un style d'écriture, un humour accompagné d'un certain non-sens, très proche de l'absurde, qui permet de supposer l'importance de ce que faisait taire Diderot, ou de ce qu'il disait seulement à demi.

Ces deux caractéristiques de l'œuvre m'ont encouragée à formuler une hypothèse initiale : dans une écriture, si l'auteur parvient à transmettre quelque chose de l'ambiguïté de sa relation avec le savoir, et qu'il n'est pas limité à la répétition, plus ou moins original, des connaissances et d'un sens partagés, c'est alors le texte lui-même qui interroge le lecteur, en mettant à jour la relation de celui-ci avec son

¹ Marcel Proust, «À l'ombre des jeunes filles en fleurs», dans *À la recherche du temps perdu. Du côté de chez Swann* [1919], Robert Laffont, Paris, 1987, p. 448.

savoir et son ignorance. À partir de cette idée de texte littéraire comme lieu de rencontre pour un lecteur, j'ai analysé *Le Neveu de Rameau* du point de vue de l'écriture, dans la mesure où le savoir de l'auteur, c'est-à-dire, l'articulation de ses connaissances avec son éthique se transmet et se dévoile dans un style.

Dans cette thèse je vais défendre que *Le Neveu de Rameau* est un texte complexe, dont le cadre peut produire cet effet de rencontre, en comprenant bien qu'une rencontre se produira quand, *a posteriori*, on vérifie que la lecture a eu des conséquences pour le lecteur. De *Le Neveu de Rameau* sont tirées les questions qui m'ont fait faire des recherches sur des aspects du XVIIIe siècle français que j'ignorais absolument; du texte même est né mon intérêt pour Denis Diderot, un éditeur reconnu pour son travail dans l'*Encyclopédie*, mais peu apprécié comme auteur, si on le compare à ses contemporains Voltaire et Rousseau. Par conséquent, ce travail a constitué une occasion pour reformuler, en partant d'une écriture singulière, quelques notions fondamentales de l'épistémologie, de l'esthétique et de l'éthique.

II.1.1. LE TEXTE

Le Neveu de Rameau, c'est un dialogue intelligent dans lequel un philosophe et un musicien se retrouvent dans le Café de la Régence et causent pendant une heure et demie. Denis Diderot n'a pas publié en vie cette œuvre, et il est probable qu'il n'ait jamais parlé d'elle à ses amis. L'histoire de la transmission du texte contribue à souligner la singularité de *Le Neveu de Rameau*. Apparemment, un manuscrit original qui se trouvait parmi les fonds de le *Hermitage*, à Saint Petersburg, tomba entre les mains d'un soldat prussien, qui le vendit au poète Schiller. Ce dernier reconnût «la paternité» de Diderot, ainsi que l'importance de l'œuvre, et chargea Goethe de sa traduction à l'allemand. C'était l'année 1804. Schiller mourût quelques mois après, et Goethe n'arriva pas à connaître l'origine du manuscrit. Pendant ces années, la haine suscitée contre les envahisseurs français et leur langue empêcha que la traduction de Goethe ne soit publiée. C'est pourquoi, quand en 1821 apparût à Paris « *Le Neveu de Rameau*, dialogue, œuvre posthume et inconnue de Diderot », il

s'agissait d'une retraduction au français de la version allemande, menée à bien par deux fripons, le vicomte de Saur et son ami M. de Saint-Geniès, qui arrivèrent à soutenir que le manuscrit original de cette œuvre de Diderot n'existait plus, puisque l'auteur l'avait envoyée en Allemagne, où il avait été victime des flammes ; toutefois, ils reconnurent que, avant de disparaître en raison de cet Autodafé, le manuscrit était arrivé aux mains de Goethe, qui l'avait traduit à l'allemand, traduction à partir de laquelle ils avaient publié leur version en français, en 1821.

Durant ces années-là, M. Brière était l'éditeur qui avait entrepris l'édition des *Œuvres complètes* de Diderot. Il avait inclus dans ces dernières *Le Neveu de Rameau*. Dans une lettre dirigée à Goethe, le 27 juillet de 1823, Brière indique l'origine de son manuscrit : une copie faite en 1760, sous le regard de l'auteur, et facilitée par Mme de Vandeuil, la fille de Diderot. Toutefois, Goethe se rendit compte, par quelques références citées dans l'œuvre, que *Le Neveu de Rameau* ne pouvait pas être conclu et copié en 1760. C'est pourquoi, quand un autre éditeur, Jules Assézat, se chargea de l'édition des *Œuvres complètes de Diderot*, en 1875, il eût recouru aussi bien à l'édition de Brière, de 1823, effectuée selon le manuscrit en possession de Mme de Vandeuil, qu'à la traduction de Goethe et ses notes, en indiquant les deux sources utilisées et en reconnaissant ne pas connaître l'origine de l'original qui était arrivé entre les mains de Schiller².

Le hasard voulût que, en 1891, l'éditeur Georges Monval trouva un manuscrit autographe de *Le Neveu de Rameau* sur un étale de *bouquiniste*, aux bords de la Seine. Apparemment, le texte se trouvait parmi les œuvres ayant appartenu, dans un autre temps, au duc de la Rochefoucauld. C'est à partir de ce manuscrit qu'a été établi le texte actuel.

II.1.2. L'AUTEUR

Denis Diderot a dirigé pendant vingt-cinq ans le projet collectif le plus important du XVIII^e siècle, l'*Encyclopédie*. Il a pris part aux discussions que ses

² J. Assézat, «Notice préliminaire», *Le Neveu de Rameau*, dans *Œuvres complètes de Diderot*, Garnier Frères, Paris, 1875-1877, t. V, pp. 361-386, disponible sur <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb303406262/description>.

contemporains ont maintenues sur des questions morales, esthétiques, politiques et épistémologiques. Il a été auteur de deux comédies qui ont été représentées à la Comédie française, bien que sans beaucoup de succès. Il a visité les *Salons* du Louvre et il a fondé la critique d'art avec ses contributions à la revue *Correspondance littéraire*, dirigée par son ami Grimm. Il a été auteur de nombreux essais philosophiques, de contes et de romans. Mais, malgré son importante contribution à la pensée illustrée, Diderot apparaît généralement anodin et froid dans les encyclopédies et les manuels, dilué entre des données et des références érudites. Mais, malgré tout, il y a des raisons pour deviner que sa figure était tout le contraire: soit pour s'occuper des amis ou pour influencer les personnes, Diderot a cultivé comme peu d'autres la conversation qui requiert charme, courtoisie et désir de comprendre les idées des autres, que ceux-ci soient un prêtre écossais, une peintre prussienne, un député anglais ou une impératrice russe. Il n'a pas été un militant, mais un lutteur armé d'enthousiasme, préoccupé toute sa vie de ne pas être un médiocre. Je vais essayer de démontrer tout au long de ce travail, entre autres choses, que Denis Diderot a écrit *Le Neveu de Rameau* pour la postérité, pour les lecteurs/interlocuteurs qui, grâce à lui, mettons à jour notre propos de veiller à tout ce qui nous rend un peu plus humaines.

II.1.3. LA MÉTHODE DE TRAVAIL

L'hypothèse initiale dont est partie ma recherche a été de considérer que dans *Le Neveu de Rameau* il y avait une importante relation entre la transmission de l'auteur, c'est-à-dire, entre l'articulation de ses connaissances avec son éthique, et le style de l'écriture.

Après la première recherche d'information, le pas suivant a consisté en la lecture de presque toute l'œuvre de Diderot, orientée et ordonnée chronologiquement à partir, surtout, des œuvres principales des auteurs spécialistes du XVIIIe siècle français. Ainsi, j'ai pu formuler que *Le Neveu de Rameau* se distingue des autres œuvres de Diderot pour plusieurs raisons. D'abord, parce qu'en elle des connaissances, une éthique et une poétique sont liées dans une écriture qui, en peu de mots, montre le parcours de l'auteur. Deuxièmement, parce que ce texte si bref

constitue un espace dans lequel coexistent deux époques et deux conceptions différentes de la nature humaine, où l'idée de progrès profile un futur assez incertain et complexe. En troisième lieu, parce que dans *Le Neveu de Rameau*, bien qu'on reconnaisse le style de Diderot, on peut apprécier un autre type d'écriture, un peu décousue, plus difficile, dont le sens doit être produit à partir d'une scène dans laquelle l'auteur joue continuellement avec des paradoxes. À partir de ces données j'ai avancé une hypothèse : j'ai supposé que le changement dans l'écriture pouvait être dû à un moment de conclusion personnelle de l'auteur, parce que, dans une certaine mesure, le dialogue raconte son histoire et ses élections. Le pas suivant, en conséquence, m'a porté à analyser sa correspondance.

Parmi les lettres qui ont été conservées de Diderot, on y trouve cent quatre-vingt-seize adressées à une femme, Sophie Volland, qui a été son amie et interlocutrice pendant de nombreuses années. Après la lecture des lettres et de ce qui a été écrit sur la relation qu'ils ont maintenue, j'ai risqué l'hypothèse que Diderot avait acquis un style et avait appris à écrire à partir de sa rencontre avec cette femme intelligente et discrète. De Sophie Volland je n'ai trouvé, toutefois, ni document ni biographie ; seulement existe son testament, où elle laisse écrit qu'elle fait don à Monsieur Diderot de ses *Essais* de Montaigne et d'une bague. Ces deux lignes ont marqué une direction dans ma recherche autour de Sophie Volland parce que, en plus d'interlocutrice de Denis Diderot, elle avait été lectrice de Montaigne. Qu'a-t-elle trouvé dans *Les Essais* ? Cette question m'obligeait à une lecture attentive et soigneuse de cette œuvre. Et, non sans surprise, j'ai formulé l'hypothèse suivante : Sophie Volland avait trouvé en Montaigne un style d'écriture qui s'adaptait au sien, un style éloigné des précieuses ridicules des salons et de la rigidité des traités. Et elle sûrement a transmis à Diderot le goût pour ce style. C'est une supposition basée sur comment Diderot cherche et s'interroge sur son écriture, et sur la manière dont il répond à ce que Sophie Volland devait lui proposer, puisqu'il n'existe aucune lettre d'elle.

À partir de ce moment, j'ai ordonné le travail, en distinguant deux niveaux méthodologiques. Le premier d'entre eux considère l'analyse interne de l'œuvre elle-même, de l'articulation de connaissances et d'éthique avec l'esthétique, en tenant compte du problème de comment les idées morales et politiques, les concepts philosophiques et les discussions esthétiques sont incorporées dans la texture même

de *Le Neveu de Rameau*. L'autre plan méthodologique consiste en l'analyse externe de l'œuvre, en mettant en rapport le texte choisi avec d'autres œuvres de l'auteur, avec les sources de l'époque, avec les études actuelles et avec *Les Essais* de Montaigne.

La recherche s'inscrit dans un cadre théorique complexe. En premier lieu, parce que le contexte des hommes des Lumières, de ces penseurs et de ces auteurs qui ont effectué une condensation de signification avec quelques énoncés de l'Antiquité et se sont appelés *philosophes*, exige de connaître l'histoire de celui-ci, la politique, la philosophie, les arts qui y ont été cultivés, et l'esprit avec lequel s'est manifestée la pensée dans presque toutes les branches du savoir, en montrant de la variété thématique et de la pluralité d'idées. En second lieu, parce que certains de ces philosophes ont affronté la difficulté d'adopter des principes qui ont fait de leur praxis une élection morale. Je vais défendre que *Le Neveu de Rameau* c'est l'exemple d'un texte qui est orienté par des principes, implicites et explicites, soutenus par l'auteur pendant toute sa vie et qui, finalement, ont trouvé son mode d'expression dans une écriture. C'est pourquoi, dans une perspective sémiotique, le texte se transforme en une praxis singulière dont l'analyse requiert également la contribution de disciplines comme la rhétorique, la stylistique, la sémiologie, la linguistique, la logique et la théorie psychanalytique, entre autres. Ma contribution consiste, fondamentalement, à les articuler pour analyser *Le Neveu de Rameau*.

II.1.4. LA STRUCTURE DU TRAVAIL

Cette thèse doctorale est composée d'une Introduction, cinq chapitres, les Conclusions, et deux Annexes.

Dans le premier chapitre, intitulé « Une écriture comme lieu de rencontre », sont présentées, ordonnées dans six paragraphes, les principales notions qui fondent le titre du travail et ma proposition. Le point de départ c'est d'établir la différence entre « parler » et « écrire » et, ensuite, j'indique l'importance conceptuelle du passage de l'« écriture » aux « écritures », pluralisation qui a permis, à son tour, de passer des trois styles classiques au « style d'auteur ». Pour que cette singularisation soit possible, les sujets, tant l'auteur comme le lecteur, devaient se situer dans un lieu

précis, celui que je formule dans le paragraphe intitulé « Le sujet des limites du monde ». L'espace qui habite le sujet des limites du monde je l'ai appelé *limes*, et, dans le dernier paragraphe, je considère que *Le Neveu de Rameau* constitue le *limes* de Diderot.

Dans le second chapitre, « *Connaître, qu'est-ce? Différentes conceptions du savoir dans Le Neveu de Rameau* », ainsi, j'établis la différence entre « connaître » et « savoir » ; à partir de cette distinction, j'expose cinq conceptions différentes de « savoir » qui s'entrecroisent dans *Le Neveu de Rameau*, en mettant en évidence les fondements de ces conceptions, ainsi que les conséquences qui dérivent de chacune d'elles. En outre, je défends que l'ordre dans lequel je les présente est celui de l'évolution de Diderot lui-même par rapport à ce qu'il élabore à partir d'une série de connaissances.

Dans le troisième chapitre, intitulé « *Qui parle? Aspects moraux et politiques dans Le Neveu de Rameau* », je m'occupe du problème de comment les idées morales et politiques sont énoncées, ainsi que les concepts philosophiques, dans une œuvre littéraire, en général, et dans *Le Neveu de Rameau*, en particulier. La méthode d'analyse que j'ai choisie est la distinction énoncé/énonciation, puisqu'elle permet de séparer «le dire» de ce qui est dit, et de calculer la distance ou le compromis de l'auteur en ce qui concerne l'énonciation. *Qui parle ?* C'est la question qui articule ce chapitre. Il est divisé en cinq paragraphes où on analyse différents aspects de l'énonciation et des ressources rhétoriques qui la soutiennent.

Le quatrième chapitre, intitulé « *Les pensées décousues, comment les écrire ? Poétique de l'écriture décousue* », est composé de quatre paragraphes. L'analyse commence avec les aspects les plus généraux des ressources rhétoriques nécessaires et utilisées dans l'écriture de « pièces détachés » dans l'écriture décousue, pour arriver au point dans lequel je défends que Diderot trouva peut-être un style singulier dans l'œuvre de Michel de Montaigne, et que c'est le style avec lequel Diderot bâtit ses « pensées » dans l'écriture de *Le Neveu de Rameau*. Dans le premier paragraphe du chapitre, « À propos de l'utilisation du mot d'esprit », l'étude s'enrichit d'une des théories les plus complexes et éclairantes sur l'humour et le comique qui ont été formulées, concrètement, celle entamée par Sigmund Freud et continuée par Jacques Lacan sur le caractère inconscient du jeu de mots et sa différence avec le mot d'esprit. Dans le dernier paragraphe, « Un style singulier », je rends compte du

parcours effectué afin de poser l'hypothèse que Montaigne et Diderot partageaient un style d'écriture.

Le cinquième chapitre, intitulé « Un style partagé : *Les Essais* et *Le Neveu de Rameau* », commence avec l'analyse de la notion de « style », pour défendre l'utilisation du terme que je vais en faire. Dans les paragraphes suivants, l'analyse est effectuée au niveau de la langue vivante, en considérant qu'avec elle une série d'élections conditionnées par l'intention artistique et la fonction poétique sont réalisées. Ainsi, l'analyse de style, dans ce chapitre, est menée à bien à deux niveaux et sur les deux œuvres citées : d'abord, le niveau syntagmatique ou morphosyntaxique des déclarations ; deuxièmement, le niveau paradigmatique ou poétique de l'utilisation des ressources lexico-sémantiques. Dans ce chapitre il s'agit de comparer et d'établir sous quels aspects et dans quelle mesure on peut parler d'un même style dans les deux œuvres, dans *Les Essais* et dans *Le Neveu de Rameau*.

À la fin du travail, sous le titre de « Conclusions », sont réunis les résultats les plus significatifs de l'analyse, tous extraits des chapitres précédents. Ils constituent le résultat des différentes lignes de recherche qui ont été ouvertes tout au long de l'étude, et ils résument les aspects qui j'ai considéré plus innovateurs, de sorte qu'ils répondent à l'hypothèse initiale de la thèse, afin de conclure que *Le Neveu de Rameau* est un texte dans lequel s'articulent, autour d'une écriture singulière, les connaissances de l'auteur avec son éthique, tout en parvenant à transmettre un savoir.

Ensuite, j'ai ajouté la bibliographie générale, où j'ai ordonné les sources et les références en fonction de la méthodologie rapprochée tout au long de la recherche —analyse interne et externe de l'œuvre—, et j'ai tenu compte des facteurs suivants : les principales éditions des œuvres analysées ; les sources principales et secondaires ; les classiques antérieurs à 1800 et les classiques modernes et contemporains ; études générales sur le XVIIIe siècle français et études spécifiques sur Diderot et sur *Le Neveu de Rameau*.

Séparés de ce qui constitue le corps de la thèse, j'ai inclus deux annexes :

L'Annexe I est écrit en langue basque, et a pour titre « *Les Lumières* au Pays Basque Nord ». C'est le produit du travail de recherche qui j'ai mené à bien dans les bibliothèques Mériadeck et Michel de Montaigne, de Bordeaux, avec l'aide des professeurs de l'Université Bordeaux-3, Aurélie Arcocha et Jean Casenave,

professeurs également dans le Centre de Recherche sur la Langue et les Textes Basques (IKER), de Bayonne. L'annexe résume une ligne de recherche qui a été entamée avec la question de quand est-ce qu'ils ont eu des nouvelles de l'existence de *Le Neveu de Rameau* dans les provinces du sud-ouest, loin du Paris éclairé, et s'il y a eu un quelconque auteur basque-français qui se serait fait l'écho de l'esprit des Lumières.

L'Annexe II est constitué par la version française de l'Introduction et les Conclusions de cette thèse, conformément à la condition 3 de l'article 32 de la réglementation en vigueur (R.D. 1393/2007), approuvée par l'Assemblée du Gouvernement de l'Université du Pays Basque le 6 avril 1993, pour opter à la mention de « Docteur Européen ».

II.1.5. RÉFÉRENCES ET TRADUCTIONS

Les sources utilisées dans ce travail sont citées avec la référence complète, dans sa première apparition dans chaque chapitre : auteur, titre, volume, maison d'édition, année et page. Pour les occasions suivantes, on citera la référence abrégée : auteur, titre, volume et page. Quand l'œuvre n'a pas été consultée dans sa langue originale, on mentionne toujours, immédiatement après le titre, le traducteur ou les traducteurs de l'édition utilisée. En ce qui concerne les sources originales en français et en langue basque, toutes les traductions sont miennes.

Les citations des sources électroniques sont spécifiées avec la direction complète de l'URL. La date du dernier examen général de toutes les références électroniques est de décembre 2009, de cette façon nous évitons de rappeler la date de consultation dans chaque citation. Dans le cas de longs documents qui n'ont pas de numéro de page, on indique à sa place la section, le paragraphe, ou le numéro de la ligne et du vers.

Quand on citera des entrées de dictionnaires, l'abréviation *s.v.* (*sub voce*) apparaîtra. Quand il s'agira des articles et des entrées d'encyclopédies, le titre spécifique figurera entre guillemets ; seulement après les titres de chapitres de livre et d'actes de congrès ou journées on écrira la préposition « dans ».

J'ai essayé, en général, de ne pas surcharger le texte avec de longues citations ou des notes à pied de page ; je n'ai pas voulu non plus en faire trop en ce qui concerne les subdivisions qui peuvent être établies dans les différents paragraphes. Mon objectif a été, à tout moment, d'accélérer la lecture sans renoncer à la rigidité. Cette tâche requiert acuité et finesse, quelque chose que j'ai découvert dans les deux auteurs étudiés. Tant Michel de Montaigne comme Denis Diderot, éloignés de ce qui est rhétorique des traités et de l'ingéniosité des salons, ont écrit avec simplicité et franchise, en montrant un style d'écriture qui peut favoriser la production d'un savoir à partir des connaissances.

CONCLUSIONS

J'ai analysé le texte de Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, comme un lieu d'articulation des trois aspects fondamentaux que j'ai formulés : les connaissances et le savoir, l'éthique et l'esthétique. Dans ce dialogue original entre le philosophe et le neveu, deux énonciations s'entrecroisent de façon continue, et s'expriment à travers des ressources rhétoriques —la pratique généralisée du chiasme, l'inversion des positions, le dédoublement du *JE* en auteur et en narrateur —, en même temps que le statut lui-même du texte (dialogue/texte théâtral), et la séparation radicale entre mot et acte, soutiennent les réflexions morales et esthétiques et sont alternées comme autant de variations sur les questions posées, donnant l'impression d'une unité perdue derrière chaque stratégie. Le texte est ainsi constitué en un lieu frontalier, un *limes* plein d'impasses, d'équivoques et de paradoxes.

La question du sujet moderne est intimement en rapport, depuis Kant, avec la recherche des limites dans la possibilité de connaître. C'est pourquoi il faut faire un pas de plus vers la raison pratique, vers le cadre moral, où ce manque, cette négativité, peuvent être formulés sous la forme d'un impératif fondé sur la liberté et la volonté. Le sujet moderne, conscient de ces limites, peut formuler de manière artistique une expérience qui est d'ordre moral. Il peut faire connaître, à l'aide d'une œuvre, cette expérience. Je considère que c'était la conception esthétique de Diderot.

Dans l'écriture il y a un mode d'expression qui, au-delà des ressources stylistiques utilisées et du contenu que l'on veut communiquer, met en évidence la singularité de l'élection d'un sujet. C'est, peut-être, une des fonctions qu'accomplit la vérité : mettre une limite en sachant qu'elle apparaît sous la forme d'une énonciation. Car *la vérité du sujet* n'est pas dans ce qu'il énonce, il peut s'agir de données correctes ou de connaissances, mais elle est plutôt dans l'énonciation, où se module la relation du sujet avec ce qu'il dit ou écrit.

De plus, nous trouvons dans l'élection formelle, comme dans toute écriture, l'ambiguïté d'un objet qui est un élément du langage et qui, à la fois, est aussi une circonstance étrangère à lui, indiquant ainsi une intention qui va au-delà du langage. L'auteur dispose seulement d'une langue qu'il a héritée, langue dont il n'est pas

responsable et que, malgré tout, il n'a pas d'autre choix que d'utiliser. La page en blanc qu'offre l'écriture est l'espace où l'auteur va résoudre d'une manière singulière cette contradiction, parce qu'elle lui donne la possibilité d'articuler, à partir d'un code déjà établi, une partie de son savoir et de sa vérité. C'est ce qui j'ai appelé « un lieu de rencontre ».

En abordant la question épistémologique, j'ai fait la différence entre « connaître » et « savoir », en considérant que le savoir est toujours singulier, car il est le produit de l'articulation des connaissances avec l'éthique. Diderot a recourt à la libre association d'idées pour exposer sa vision morale : les pensées sont libres, il n'existe que des idées de ce que l'on peut penser. L'énonciation, d'ailleurs, doit être prudente: la pensée doit être osée, mais l'expression, sensible.

Quand Rameau et le philosophe discutent au sujet du génie, au début du dialogue, l'articulation entre l'esthétique et l'éthique apparaît clairement, question qui parcourt toute l'œuvre. Le génie possède une grande sensibilité et une mémoire extraordinaire, capable de stocker une quantité énorme d'impressions qui peuvent surgir dans l'occasion adéquate. C'est ainsi parce que, contrairement aux êtres raisonnables, les génies effectuent des associations d'idées inhabituelles, seule « création » possible pour l'être humain. Tout au long du dialogue c'est Rameau *le fou* celui qui a prononcé les acuités les plus surprenantes et frappantes en ce qui concerne ce qu'on peut et ce qu'on doit connaître. Toutefois, à la fin, Diderot met en bouche du philosophe la vérité qui se dissimule derrière la mascarade du musicien : il ne connaît pas le prix qu'il paye pour son consentement ; il sera toujours un médiocre dans ce qui réellement lui tient à cœur : la musique ; en fin de compte, il n'a pas atteint un savoir à partir de ses connaissances.

J'ai essayé de distinguer la position morale du sujet à partir de son énonciation. Dans ce travail je me suis servi des différentes utilisations d'une même ressource rhétorique, l'ironie, comme indice du lieu depuis lequel on parle. J'ai distingué l'humour du comique pour montrer que, bien que l'ironie soit une ressource que partagent tous les deux, l'humour et le comique sont des réponses différentes qui mettent en évidence deux manières de se situer devant le manque de garantie du sens, ou devant le manque de sens. Dans le comique, on montre le peu de cohérence, la valeur de simple objet et le manque de brillant de ce avec quoi l'autre obtient son sens, tout en se sentant soi-même supérieur en comparaison. De cette manière,

l'utilisation satirique de l'ironie recherche la dégradation de l'autre, en s'appuyant toujours sur une comparaison. Lorsqu'elle a un but didactique ou moralisant, l'ironie s'approche de la satire : celle-ci est clairement sociale, philosophique ou politique. Son objectif est fondamentalement sérieux et elle oppose aux valeurs critiquées un système cohérent de contre-valeurs. Elle est considérée comme réformatrice. Cependant, en attaquant ce qu'elle combat, elle lui donne de la cohérence.

L'humour, toutefois, répond à la rencontre avec quelque chose qui ne peut pas être d'une autre manière, mais qui constitue un manque de sens pour le sujet. C'est pourquoi, l'utilisation humoristique de l'ironie est signe, c'est-à-dire, présence d'un point d'impossibilité, quand le sujet assume les contradictions, le manque de sens, le peu-de-sens; l'humour apparaît comme alternative face à ce que la raison montre comme étant le plus différent à elle-même, mais qui en est son produit : le côté monstrueux. L'être humain, irrémédiablement, doit affronter, tôt ou tard, ce qu'il ne veut pas savoir. C'est par la manière dont il a résolu l'horreur qui naît de cette rencontre que l'humour relie l'éthique. L'autre sortie est le cynisme : le manque de bon sens cynique est le côté obscur et désagréable de la raison.

J'ai défendu que l'utilisation de l'ironie dans *Le Neveu de Rameau* est humoristique, et qu'elle montre l'élection de Diderot. Les paradoxes soulignent ce «non-sens», précisément en le décorant, ou en le transformant en énigme. C'est que la rhétorique diderotienne est dissuasive et théâtrale. Elle n'attaque pas directement comme celle de Voltaire. Elle essaye de montrer sa force pour ne pas devoir faire usage d'elle. L'ironie de Diderot est très fine, attentive à ce qu'elle tait. Le manque de garantie lui confère sa valeur. Elle exige que le lecteur ou l'interlocuteur soit près, qu'il connaisse le discours dont il s'agit, et qu'on prenne le travail de lire entre les lignes. Et, précisément, le sous-titre de *Le Neveu de Rameau —Satire II—*, il s'agit bien là d'une véritable ironie : il n'y a aucune intention moralisante ou normative dans ce dialogue curieux que maintiennent le neveu et le philosophe. Afin de permettre que la vérité apparaisse entre les lignes, Diderot il fait alterner les arguments ; pour arriver au noyau du «non-sens», il réduit le sens et il fait y résonner l'absurdité. Il n'arrive à aucune conclusion, parce qu'il s'agit d'un savoir sur la condition humaine qui a laissé de côté les grands idéaux et qui peut seulement être exprimé avec des sentences lapidaires ou avec le sens de l'humour. Dans le

dialogue, ce savoir-là est énoncé tant par le philosophe comme par Rameau, parce qu'il s'agit de savoirs différents, ou d'une différente utilisation des connaissances.

La première distinction au début de l'œuvre est celle d'un *Je* narrateur, l'auteur, qui va être incarné dans le *Moi* du philosophe. Toutefois, ce même narrateur en temps neutre, dans le prologue, change son lieu d'énonciation quand il introduira, par exemple, une opinion. À ce moment-là, Diderot, avec son énonciation, se rend responsable des déclarations, puisqu'il va présenter à Rameau, mais en réservant son avis sur la convenance de faire de l'« originalité » un style de vie. Tout au long du dialogue se succèdent les transitions où ce *Je* narrateur prend le mot pour dessiner, comme un « tableau », la scène. Mais, dans presque toutes ces opinions, nous pouvons distinguer et écouter l'énonciation de l'auteur, atemporel, face au temps présent de la narration.

À mesure que se succèdent les pantomimes de Rameau, la position du *Moi* est elle aussi modifiée. L'auteur, en indiquant l'inconfort croissant que ressent le philosophe, semble parler d'un autre changement, en dehors de la narration, éprouvé par lui-même, peut-être celui qui lui a fait adopter une position plus sérieuse devant les conséquences d'applaudir et de consentir les excentricités du cercle des *philosophes*. Dans des paragraphes suivants, l'auteur/narrateur ne sait que faire, et le lecteur ne sait pas s'il s'agit du *Je* ou du *Moi*. Car il y a une différence fondamentale entre les deux sujets : le sujet de l'énonciation est capable de se juger lui-même par rapport à ce qu'il a dit, c'est-à-dire, c'est un sujet qui peut être rendu responsable de ses dires et ses conséquences ; il s'agit d'un sujet éthique par son élection. Le sujet de l'énoncé, au contraire, est une image qui montre comment il est vu et comment il veut être vu, c'est-à-dire, c'est une représentation de lui-même, soumise à tout type d'identifications, idéaux ou fictions.

Dans *Le Neveu de Rameau* se constituent deux lieux d'énonciation qui se croisent et s'articulent, en donnant lieu à une conversation et à un dialogue. Ainsi, en allant au-delà de l'ordre thématique et argumentatif qui caractérise le dialogue, dans lequel les participants sont définis par leurs déclarations alternatives, j'ai distingué d'autres interlocuteurs en conversation, orientés par une autre logique : le sujet de l'énonciation peut s'adresser à un interlocuteur *in absentia*, qui ne doit pas forcément coïncider avec celui qui écoute *in præsentia*, et que nous pourrions qualifier comme dépositaire, témoin du dire du sujet. À chacun de ces deux

interlocuteurs se dirige un sujet de l'énonciation différente. Le dialogue *in præsentia* est produit sur l'axe syntagmatique, et a lieu entre *Moi* et *Lui*, entre le philosophe (Diderot), qui dispose d'un parcours personnel dans lequel s'articulent tant les discours d'une époque comme ses élections singulières, et le neveu de Rameau, personnage original qui incarne tout ce qu'ont produit et rejeté les idéaux illustrés, et qu'il est impossible de faire taire. La conversation, toutefois, ne se déroule pas sur l'axe diachronique ou syntagmatique : il faut la lire entre les lignes, *in absentia*, dans l'axe paradigmatique. Dans cet axe on peut y trouver les auteurs qui ont été des références pour Diderot, bien que non de manière explicite, ou, précisément, pour cela même. Un d'eux a été Michel de Montaigne.

Tout au long du dialogue *in præsentia*, la conversation qui se déroule *in absentia* permet de découvrir d'où ils nous parlent et ce que nous disent les deux philosophes. C'est ainsi parce que, dans la conversation, ils nous montrent à nous, aux lecteurs de la postérité, que derrière leurs élections marquées par l'époque que tous les deux ont dû vivre, ont existé deux sujets avec le désir de transmettre ce qu'ils ne pouvaient pas ou ne devaient pas partager avec leurs contemporains.

Diderot met toujours le sujet humain au milieu du désordre qu'il dénonce, en y prenant part. À défaut d'une cause première, l'homme est le produit d'une rencontre contingente qui, une fois produite, lui a accordé une filiation, elle l'a inscrit dans un lieu, et elle a suscité certains espoirs en ce qui le concerne lui. « Peu importe ! », vient nous dire Diderot, on n'est jamais à la hauteur de ce que l'on attend de nous : être nommé Rameau, être le fils non ecclésiastique d'un maître coutelier de Langres, hériter le Domaine de Montaigne, sont toutes des circonstances hasardeuses qui marquent pour toujours, et chacun doit prendre en charge ses *manes*. C'est-à-dire, il s'agit d'un déterminisme qui n'exempte pas de responsabilité : on ne choisit pas la filiation, mais on peut donner un destin à ce qui nous a été donné par le sort. Si le sujet répond à ses nécessités que par l'instinct, il faut s'attendre au pire.

Tant Montaigne comme Diderot, tous les deux de formation classique, se sont sentis obligés de trouver un certain principe régulateur qui remplace la proposition aristotélicienne du terme moyen, qu'ils avaient compris en ce sens, c'est-à-dire, comme une proposition et recherche de régulation des passions. Montaigne soutenait, tout au long des essais, sa conviction personnelle que « il s'avère plus facile de ne pas entrer que de sortir », c'est pourquoi il considérait plus facile

d'éviter les passions que de les modérer, et ce que les stoïciens faisaient par vertu, il le faisait par tempérament.

Diderot a recouru à l'inversion entre musique et morale pour introduire l'idée du terme moyen. Quand il s'agit de musique, le savoir est du côté du neveu de Rameau; c'est de cette façon que Diderot montre les paradoxes moraux. Au moyen de la comparaison, l'auteur est obligé de reconnaître la cohérence de l'argumentation cynique, à laquelle il ne peut répondre qu'avec sa mauvaise humeur.

On peut établir une équivalence entre la manière dont Montaigne lègue à la postérité son exemple et son élection, son insistance à vivre et agir de manière adéquate, et les renversements continus qu'effectue Diderot tout au long du dialogue, en faisant que le philosophe force le passage du cadre moral à ce qui est esthétique, et vice versa. La vertu, conçue comme une recherche d'équilibre personnel, finit par être confondue, comme dans le cas de Montaigne, avec l'humanisme. Défini par sa nature et par sa culture, l'être humain doit s'occuper de l'une comme de l'autre. Dans la recherche de cet équilibre réside la véritable vertu. C'est la raison des transitions qui obligent à lire entre les lignes, par l'effet de perplexité qu'elles provoquent. L'énonciation de l'auteur, son point de vue, apparaît où on ne l'attend pas, peut-être parce que son lieu n'est pas dans le dialogue.

Une déclaration d'autorité n'a pas d'autre garantie que son énonciation elle-même. Et si elle évoque un sens, c'est en tant que conséquence de l'énonciation elle-même. Dans le cas de l'écrit, celui-ci ne dépend pas de la production de sens. On n'écrit pas par l'effet de signification. Dans le dialogue entre le philosophe et le neveu de Rameau, le destinataire du texte semble être l'auteur lui-même, et la fin énigmatique de l'œuvre, montre peut-être l'ambiguïté sous laquelle se dissimule l'énonciation. Certains ont considéré comme une conclusion provocante les derniers mots qu'échangent les personnages, c'est-à-dire, un dernier paradoxe qui montre que le neveu ne connaît la persévérance que dans la négation de tout changement; il y a aussi ceux qui l'interprètent depuis la position cynique de Rameau. En ce qui me concerne, je considère que le déplacement exagéré du «dire» du neveu tend, plutôt, à une suspension de sens, c'est-à-dire, une réduction du sens à celui de « non-sens », afin de dévoiler le symptôme de l'époque : la barbarie de la civilisation.

Mais, pour supporter le «non-sens» et, en outre, lui donner une forme artistique, j'ai considéré qu'il faut que l'auteur garde la limite qui préserve l'écriture

énigmatique et brillante de l'autosatisfaction délirante. Pour cela donc il faut des interlocuteurs ; pour eux et avec eux l'écriture de Diderot acquiert, peu à peu, un style propre.

Dans les premières œuvres, établi à Paris et éloigné de la tutelle familiale, Diderot écrit en s'identifiant à la position empiriste, rationaliste et de tolérance, défendue par les *philosophes*. Peut-être est-ce la raison pour laquelle nous trouvons dans les premiers documents un ton belligérant qui disparaîtra, précisément, quand les propositions théoriques de Diderot seront plus élaborées. Les premiers textes ne montrent pas non plus le style si singulier grâce auquel l'écriture de Diderot acquiert le statut de géniale. Il faut attendre que le philosophe, à travers des lettres adressées à ses amis, parle de ce qui réellement le préoccupait et constituait son inquiétude la plus intime : la médiocrité, la crainte de ne pas obtenir la reconnaissance de la postérité.

De la correspondance que Diderot a maintenue avec ses amis, il faut souligner les lettres écrites à une femme, Sophie Volland. Je considère que Sophie Volland a dû être une véritable interlocutrice pour le philosophe ; c'était une femme qui ponctuait et interprétait ses lettres, sûrement de manière assez critique et non exempte d'humour, de sorte que Diderot pouvait reconnaître et accepter ses commentaires et, peu à peu, découvrir son style. J'ai donc défendu que les femmes incarnaient —et incarnent— dans la culture, les sujets qui se préoccupent de la sexualité, l'amour, le désir ; si tout au long de l'histoire leur ignorance a été soulignée, si de tous temps est apparu le besoin ou bien de les instruire ou bien de les faire taire en les faisant brûler sur des bûchers ou en les enfermant dans les couvents, il convient de se demander s'il ne s'agit pas de dissimuler la peur des hommes envers un savoir qu'on suppose en elles.

Dans le cas de Diderot, Sophie Volland est continuellement nommée comme l'amour de sa vie. Interlocutrice et lectrice, c'était une femme, c'est-à-dire, porteuse d'un supposé savoir irrémédiablement différent au sien ; un savoir, par conséquent, devant lequel Diderot n'a pas senti de rivalité, ni non plus la nécessité vaniteuse de s'approprier de lui. Par amour pour Sophie, Diderot a pu peut-être laisser un peu de côté la reconnaissance et le prestige, et s'oublier de la charge énorme qu'il s'était imposé en refusant d'être un médiocre. Ainsi, peu à peu, il abandonne, dans une certaine mesure, le cercle des *philosophes* et leurs bizarreries, et « en robe de

chambre et en bonnet de nuit », en silence et solitude, il commence à écrire d'une autre manière. C'est également possible que, grâce à la rencontre avec Sophie Volland, Diderot a pu assumer qu'il s'était trompé, peut-être, en se mariant précipitamment, mais il devait se responsabiliser de cette élection pas très heureuse. Cette prise en charge de sa responsabilité lui a permis d'écrire sans haine contre le destin et l'humanité, et y compris de prendre part au projet le plus subversif de son époque, l'*Encyclopédie*, afin d'entretenir économiquement sa famille.

À partir des lignes du testament de Sophie Volland, apparaît l'hypothèse que Denis Diderot et Sophie Volland partageaient la lecture de *Les Essais*, et que l'œuvre de Michel de Montaigne a dû être pour tous les deux une sorte de bréviaire, un livre d'orientation et de lecture habituelle. Denis Diderot, sans se rendre compte peut-être, s'est retrouvé face à une manière inhabituelle d'écrire les réflexions : dans *Les Essais* ce sont « les pensées » mêmes qui créent un style d'écriture. Dans l'œuvre de Montaigne il est impossible de séparer les idées de sa manière de les exposer.

Diderot a été un lecteur éveillé de Montaigne. Et Montaigne, lui, lisait continuellement du Plutarque, de l'Horace et du Virgile, tout comme Diderot. Nous pourrions faire une liste des lectures partagées par tous les deux. Mais cela ne constituerait pas une donnée dans ce travail, cela n'expliquerait rien des particularités que nous trouvons dans leur style d'écriture, puisque la lecture des auteurs classiques cités faisait partie du programme d'études de tout jeune cultivé, au XVI^e siècle comme au XVIII^e. C'est normal, par conséquent, que dans les deux œuvres comparées il y ait des références continues à leurs sources classiques, et que les deux auteurs en tirent des lieux communs qu'ils vont ensuite développer.

Cependant, dans la mise à jour de la sagesse des Anciens à leurs temps respectifs, outre l'érudition, tous les deux partagent une manière particulière de parler de l'être humain. Montaigne le répète tout au long de son œuvre ; Diderot, dans *Le Neveu de Rameau*, le dit seulement une fois, mais de façon catégorique : pas question de considérer l'être humain depuis l'épicycle de Mercure, pas d'idéaux inaccessibles et lourds, aucune concession à l'autosatisfaction.

Leur alternative —celle de tous les deux— est d'assumer une certaine résignation, éloignée, bien sûr, tant du précepte stoïcien comme de tout précepte qui va à l'encontre de la nature humaine. La résignation, en ce sens non obligatoire,

suppose que le sujet est disposé à faire face aux circonstances qui accompagnent les impondérables de la vie quotidienne et, pour le dire d'une manière métaphorique, qu'il a accepté de jouer, sans tricher, avec les cartes qui lui ont échues. Ce n'est pas un hasard si *Le Neveu de Rameau* commence avec une partie d'échecs, c'est une image qui encadre, qui fixe les positions et qui limite les possibles mouvements; cela ne surprend pas non plus que le jeu soit développé pendant heure et demie et qu'il finisse en partie nulle. Dans *Les Essais*, Montaigne commence avec une présentation qui encadre son objet d'étude —lui même— et, au bout de la longue série d'écrits sur sa propre expérience, il conclut que, en fin de comptes, même sur le trône le plus important du monde nous sommes assis sur notre derrière.

Cette prise en charge de la nature humaine est exprimée au moyen d'un trait fondamental qui caractérise le style des deux auteurs : le sens de l'humour, ou, en termes du dix-huitième, l'esprit. On a déjà parlé de l'impossibilité où conduit toute tentative de systématiser et de réduire à des formules cet « esprit » qui est indice de l'étincelle, de la bonne humeur que nous trouvons dans quelques personnes et dans quelques auteurs. Toutefois, la réflexion philosophique, quand elle ne ferme pas ses oreilles à ce qu'elle ne s'attend pas à entendre, permet que, entre les idées et les pensées les plus adaptées, se glissent certains *witz*, quelques boutades ingénieuses et provocatrices, mots d'esprit qui expriment sans dénoncer la relation de l'auteur avec la manque d'harmonie universelle.

Par conséquent, en analysant le style de ces deux œuvres, qui appartiennent à des genres différents et à différentes époques, je me suis occupé des aspects de la langue et de la rhétorique qui peuvent être des signes dudit «esprit». On a démontré que Montaigne et Diderot partagent beaucoup de ressources stylistiques dans les œuvres analysées : c'est l'utilisation de la langue cultivée, mais éloignée des formules classiques; c'est aussi l'élection intentionnée des figures stylistiques. On peut considérer que les deux auteurs écrivaient de manière semblable : phrases directes et agiles qui interrompent continuellement l'argumentation à base de digressions ; juxtapositions, chiasmes et paradoxes ; multiples images comme expression de la réflexion elle-même ; métaphores audacieuses et comparaisons osées. Tous les deux ont fait avec leur style une écriture, une écriture évocatrice et pleine de talent.